



Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus Araraquara

**A FORMAÇÃO DO TECIDO DISCURSIVO EM A *ÁRVORE DAS PALAVRAS*, DE
TEOLINDA GERSÃO, E EM A *MANTA DO SOLDADO*, DE LÍDIA JORGE**

AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS

Araraquara - SP
-2013-

AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS

**A FORMAÇÃO DO TECIDO DISCURSIVO EM A *ÁRVORE DAS PALAVRAS*, DE
TEOLINDA GERSÃO, E EM A *MANTA DO SOLDADO*, DE LÍDIA JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Bolsista CAPES

Araraquara

-2013-

Mattos, Audrey Castañón de

A formação do tecido discursivo em *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão, e em *A Manta do Soldado*, de Lídia Jorge / Audrey Castañón de Mattos – 2013
122 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista,
Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Literatura -- História e crítica. 2. Literatura portuguesa – Séc. XX.
3. Gersão, Teolinda. 4. Jorge, Lídia. I. Título.

AUDREY CASTAÑÓN DE MATTOS

A FORMAÇÃO DO TECIDO DISCURSIVO EM A *ÁRVORE DAS PALAVRAS*, DE TEOLINDA GERSÃO, E EM A *MANTA DO SOLDADO*, DE LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP para obtenção do título do Mestre em Estudos Literários.

Teorias e crítica da narrativa

Bolsista CAPES

Data de aprovação: 25/04/2013

Banca Examinadora:

Presidente e Orientadora: Prof. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra. Maria Célia Leonel
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – S. J. Rio Preto

Membro suplente: Prof. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara

Membro Suplente: Prof. Dra. Maria Heloísa Martins Dias
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – S. J. Rio Preto

Araraquara, 25 de abril de 2013.

Para o Kevin e para a Thais Helena.

Agradecimentos

À professora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, não só por me orientar desde a Iniciação Científica, mas por ter me ajudado a descobrir a literatura portuguesa contemporânea e me apresentado a alguns de seus nomes mais valorosos, entre eles, Lídia Jorge e Teolinda Gersão, aqui estudadas.

Às professoras Maria Célia Leonel, da FCL Araraquara, e Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, do IBILCE São José do Rio Preto. Suas fundamentais contribuições no Exame Geral de Qualificação apontaram o rumo a ser seguido.

Ana Paula Ianuskiewtz, Bruna Marcheti de Mattos, Cleto Junior Pinto de Abreu, Cristiane Passafaro Guzzi, Daniela Aparecida da Costa, Jean Cristtus Portela, Marcela Ulhôa Borges, Sheila Pelegri de Sá e Thiago Santos pelas conversas motivadoras, pelas dicas de leituras, pelo envio de textos, por toda ajuda durante a realização deste trabalho.

À minha querida sobrinha Bruna Marcheti de Mattos devo um agradecimento especial, pela companhia virtual nos momentos de trabalho intenso, assim como ao Cleto Abreu que sempre se dispôs a ouvir; foi em muitas conversas com ele que várias coisas ficaram claras.

Ao Kevin, sempre, mas principalmente pela compreensão e colaboração com a “lei do silêncio” durante o tempo em que estive pesquisando e redigindo.

À CAPES pela concessão da bolsa que viabilizou a realização deste trabalho.

“[...] Porque tudo isto são palavras, e só palavras, fora das palavras não há nada [...]” (SARAMAGO,2008, p. 71).

Resumo

Este trabalho analisa a formação do tecido discursivo em duas obras da ficção portuguesa pós-1974 – *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão e *A manta do soldado* (1998), de Lídia Jorge – por meio do exame da configuração do espaço e do tempo, entendidos em sua ligação fundamental, o cronotopo artístico-literário. Investiga, ainda, a relação entre essas obras e os discursos histórico e social, bem como o processo de construção da identidade de suas narradoras, enfatizando os procedimentos discursivos de que se lança mão nas duas obras para que o discurso narrativo reflita as questões da diegese, como as tensões que emanam de seu espaço e tempo ou os conflitos íntimos das narradoras. São examinados os procedimentos parodísticos, o uso do discurso indireto livre, o processo de desmascaramento de mitos ideológicos e a apropriação de outras linguagens, como a cinematográfica.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Teolinda Gersão. Cronotopo. História. Identidade. Tempo-Espaço. Romance português pós-1974.

Abstract

By addressing two Portuguese literary works post-1974: *A árvore das palavras* [The tree word] by Teolinda Gersão and *A manta do soldado* by Lídia Jorge – this study analyzes the formation of the discursive structure in those novels by examining the configuration of space and time under their fundamental link - the artistic literary chronotope. This work also investigates the relationship between those narratives and the historical and social discourses, as well as their narrators' process of identity construction by emphasizing the discursive procedures that are used by these novels in order to reveal the diegesis issues, like the tension that emanates from its space and time, or the narrator's intimate conflicts. The parodic procedures are examined as well as the use of the free indirect discourse, the process of debunking ideological myths and the appropriation of other languages such as the cinematic one.

Keywords: Lidia Jorge. Teolinda Gersão. Chronotope. History. Identity. Time-Space. post-1974 Portuguese novel.

Sumário

Introdução	9
Capítulo I Portugal 25 anos depois dos cravos de Abril	16
Breviários	25
<i>A manta do soldado</i>	25
<i>A árvore das palavras</i>	26
Capítulo II Pressupostos metodológicos e Fundamentação Teórica	28
Os discursos do discurso narrativo	29
Relações dialógicas: o discurso bivocal	31
As categorias narrativas do espaço e do tempo e o cronotopo de Bakhtin	32
Metalinguagem na literatura contemporânea	36
Capítulo III O dialogismo discursivo como via de intersecção entre o real histórico e a ficção em <i>A árvore das palavras</i> , e em <i>A manta do soldado</i>	41
Formas do cronotopo em <i>A manta do soldado</i> e em <i>A árvore das palavras</i>	43
Sob a manta do soldado: o desmascaramento das convenções	57
Cegueira e paródia como formas de desvelamento da realidade em <i>A árvore das palavras</i>	65
Capítulo IV A escrita como percurso identitário	80
A história de um silêncio	83
Um olhar inundado de luz	86
Descerrando véus, quebrando silêncios: a linguagem como via de constituição de um novo sujeito	92
Considerações finais	112
Referências	116

Introdução

[...] *toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo* (GOBBI, 2004, p. 37).

Falar da relação entre História e literatura remete, em geral, ao romance histórico convencional, aquele no qual fatos e personagens da História monumental aparecem entrelaçados explicitamente à ficção na composição da narrativa. Há romances em que, entretanto, a fábula é construída aparentemente sem conexão com os acontecimentos do mundo exterior contemporâneos aos da diegese; nesses, o estudo dos processos de apropriação e de ficcionalização da matéria histórica requer da análise um olhar cuidadoso para o nível discursivo, que é onde se estabelecem as relações que o plano do conteúdo (a história)¹ apenas insinua. É o caso dos dois romances que tomamos por objeto deste estudo: *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão, e *A manta do soldado* (1998), de Lídia Jorge. Antoine Compagnon (2010, p. 129), ao comparar o leitor a “um detetive, um caçador à procura de indícios que lhe permitirão dar um sentido à história” mostra como uma “identificação baseada em indícios tênues e marginais”, uma “indução fundamentada em detalhes significantes que se revelam à margem da percepção” aproxima o trabalho do leitor da arte do detetive. Nos romances aqui estudados, partimos da referencialidade visível, aquela oferecida à superfície do discurso narrativo, para estabelecer o vínculo entre os dois textos e a realidade histórica. Os elementos referenciais explícitos que nos proporcionam essa conexão são os mesmos em ambos os romances: a localização histórica do tempo da narrativa e a localização geográfica de seu espaço de ambientação.

No romance de Lídia Jorge a ambientação remete a uma localidade fictícia ao sul de Portugal entre as décadas de 1930 e de 1980, portanto durante o longo período ditatorial vivenciado pelo país e alguns anos após seu término, com a Revolução dos Cravos; no caso de *A árvore das palavras*, a ambientação remete às décadas de 1930 a 1960 na capital de Moçambique, então Lourenço Marques, logo, um recorte que inclui a colonização portuguesa no país e o início da Guerra Colonial. Essas informações acerca do tempo e do espaço de ambientação marcam desde logo a relação entre os romances e a História, uma vez que os elementos mais óbvios – digamos assim – de conexão com a realidade empírica constituem

¹ Sobre a escolha dos vocábulos **estória**, **história** e **História**, entre os dois primeiros, ambos remetendo à fábula, àquilo que se conta, preferimos **história**, assim como Genette ([19--], p. 25), que utiliza esse termo (ou diegese) para referir-se ao **conteúdo narrativo**. Sendo assim, optamos por grafar com letra maiúscula a História que trata dos fatos da humanidade, passados ou presentes.

duas unidades espaço-temporais (cronotopos)² não desprezíveis em termos de conteúdo histórico. O longo período coberto **em conjunto** pelos dois romances (1930-1980) viu o início e o fim de uma guerra mundial, assistiu à disseminação de regimes totalitários por vários países e, no contexto português, acompanhou a ascensão e a derrocada do regime ditatorial, a pujança do império ultramarino e seu fim com a Guerra Colonial. Os romances em apreço recuperam, ainda que implicitamente, muitos desses fatos, o que possibilita tomar a casa de Valmares, de *A manta do soldado*, por metáfora de Portugal e o pequeno mundo de Gita, de *A árvore das palavras*, por microcosmo de Lourenço Marques que, sendo uma capital, acaba por sintetizar a relação entre o próprio Moçambique e a metrópole. Claro que essa relação é ficcionalizada no interior do romance e o fato de a ambientação ser feita em uma cidade com um referente reconhecível não altera essa condição. Trata-se de uma Lourenço Marques criada artisticamente que se sobrepõe à realidade geográfica e social ao mesmo tempo em que estabelece diálogos com essa realidade. No caso de *A manta do soldado* a questão da ficcionalização da realidade histórica resulta ainda mais visível pelo fato de São Sebastião de Valmares ser uma localidade inventada.

Tomados como caminho a seguir em busca de outras pegadas e indícios oferecidos pelo texto, esses cronotopos nos permitiram fazer a leitura que propomos: a de que os dois romances voltam-se, simultaneamente, para os contextos referentes e para si mesmos. Esse movimento de olhar para fora e de voltar-se sobre si mesmo é concretizado pelas narradoras que, no exercício de se colocarem em palavras, realizam um mergulho introspectivo que denota a ação do exterior sobre elas. Por isso, em nossa análise, observamos como esses **movimentos** se refletem no discurso narrativo, como são encenados no plano da expressão³ e no plano do conteúdo.

Nas duas obras, a referencialidade histórica atenuada está centrada no modo difuso com que as narradoras focalizam os acontecimentos políticos e sociais, o que nos leva a afirmar que nesses romances a História se presentifica por meio de ecos, sons longínquos que se fazem notar com atraso, já enfraquecidos e distorcidos. Esse estratégico “alheamento” das narradoras figura no próprio texto narrativo, por meio de procedimentos que valorizam a sutileza das relações dialógicas discursivas, tanto internas, entre as vozes dos personagens, quanto externas, entre cada romance e a realidade histórica. Por meio dessas relações

² O conceito de cronotopo será explorado no Capítulo II.

³ Cf. Benedito Nunes (1988, p. 27): o discurso do ponto de vista da “forma de expressão” manifesta-se como texto e é composto das “manobras poéticas e retóricas da linguagem”.

dialógicas, que determinam o viés crítico sob o qual os romances interpretam o mundo, é tecido o discurso da própria obra⁴. Esse olhar que se orienta para o exterior estabelece a relação entre os dois romances e a História (em moldes bastante específicos, isto é, sutilmente, com ecos do discurso histórico diluídos na diegese). Simultâneo a ele, há o olhar que as narradoras dirigem para si mesmas, pois que na relação com o mundo se assenta o processo de construção da identidade. Esse olhar também é encenado no texto, na forma de uma escritura que se volta sobre si mesma, que se autoavalia por meio de sutilíssimos procedimentos metalinguísticos – aliás, a sutileza é uma marca desses dois romances da prosa portuguesa de fim de século. Esses dois movimentos do olhar das personagens narradoras, refletidos no texto dos dois romances, são interligados de tal forma que é impossível desmembrá-los, muito embora, para fins analíticos, tenhamos dividido nosso estudo em dois momentos que acompanham a dinâmica dos romances. No primeiro (capítulo III), nos detivemos sobre o especialíssimo diálogo entre os romances e a História; no segundo (capítulo IV), sobre o percurso de construção identitária das narradoras. Entretanto, não logramos, tampouco o intentamos, suprimir a ligação entre essas duas facetas das obras, de forma que o leitor encontrará vestígios de questões ligadas à identidade no capítulo que se propõe a estudar as relações com a História e vice-versa, já que, ao se pensar a identidade sob o prisma individual (e coletivo), não se pode ignorar a participação dos fatos históricos na sua construção.

Há, portanto, uma voz narrativa, que se constrói em cada um dos romances, responsável pela tecedura do que aqui estamos tratando por discurso da própria obra, isto é, as opiniões que emanam dos romances, ou, antes, a posição que assumem diante do contexto a que remetem. Como essa voz se constrói, por que meios se instala no texto (ou dele se destaca) e se faz notar ao leitor é o foco de nosso estudo, que é realizado tendo por base duas categorias narrativas – a do tempo e a do espaço. O percurso identitário das personagens centrais, que também narram os romances, é fortemente conectado a essas duas dimensões – o espaço condicionado pela temporalidade. Nesse sentido, enxergar que entre tempo e espaço há uma interligação fundamental é o primeiro passo na direção de se realizar uma leitura da relação entre essas personagens e o seu tempo e seu espaço, isto é, como a narradora de *A manta do soldado* se relaciona com aquele Portugal ficcionalizado no romance, cujo referente está contido no intervalo de tempo entre uma ditadura policialesca e uma revolução pacífica

⁴ Neste trabalho utilizamos o termo **obra** como sinônimo de romance. Ao falarmos em um discurso da obra, estamos nos remetendo ao discurso ideológico que se pode depreender de cada um dos romances analisados, como se verá mais detalhadamente no capítulo II.

que, no entanto, abateu-se sobre os hábitos como um turbilhão? Como a narradora de *A árvore das palavras*, Gita, interage com o Moçambique colonizado e europeizado onde a desigualdade entre brancos e negros é evidente? A apreensão desses espaços vai além da descrição de atributos físicos: trata-se de uma apreensão psicológica, emocional, profundamente arraigada à noção de que o tempo age sobre o homem e este sobre o espaço, e vice-versa. Tal sentido, de espaço e tempo irremediavelmente ligados, é encontrado na imagem do cronotopo (unidade tempo-espaço) descrita por Bakhtin (1997a, 2010), a qual suporta teoricamente nossa investigação em relação às categorias do tempo e do espaço. Contudo, nos momentos em que a análise solicita uma visão estrutural dessas categorias narrativas, nós a empreendemos com o suporte teórico de Gerard Genette [19--].

Uma análise que se volta para o diálogo entre a obra e seu exterior precisa levar em conta que esse diálogo se estabelece, desde o início, em dois níveis: entre a obra e o espaço-tempo em que foi ambientada e entre a obra e o espaço-tempo de sua criação. No caso de *A árvore das palavras* há que se compreender sua relação com a cidade de Lourenço Marques no período colonial e nos prenúncios da guerra pela independência; já *A manta do soldado* dialoga, prioritariamente, com o Portugal de Salazar e é essa relação que precisa ser apreendida. Por outro lado, os dois romances, publicados no final da década de 1990, com um ano de diferença entre um e outro, são um produto artístico daquele período, mas que período exatamente? O ano, a década da publicação? Para Lincoln Secco (2004, p. 18), a análise de uma conjuntura deve ser feita sob a perspectiva da longa duração, isto é, a conjuntura entendida como “síntese das contradições que acompanharam toda uma trajetória.” Pensando com ele, diríamos que a literatura portuguesa contemporânea é herdeira de uma tradição que remonta, pelo menos, ao século XII, cujas manifestações foram reunidas nos cancioneiros *da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional*⁵. Entretanto, na impossibilidade de nos atermos a essa tradição, o que mudaria o foco de nosso estudo, pensamos a prosa contemporânea portuguesa produzida após a Revolução dos Cravos (ocorrida em 1974) como herdeira direta não apenas do período pós-Revolução e de todas as consequências trazidas pelos cravos, mas do período que antecedeu essa revolução e durante o qual, por imposição do contexto, afinaram-se as técnicas e estratégias discursivas que permitiam que assuntos considerados subversivos fossem abordados ou denúncias fossem feitas de forma velada. A abertura política, permitindo a adoção de uma postura franca em relação aos temas sociais e políticos, abriu espaço, certamente, para uma nova geração de artistas, intelectuais e escritores e, com

⁵Ver registros do Instituto Camões de Portugal, disponível em <<http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/origenslit.htm>>.

eles, um novo marco no panorama das artes em geral, incluindo-se aí a literatura. Consideramos relevante que o leitor da ficção portuguesa pós-1974 tenha em mente um panorama, ainda que bastante generalizado, das transformações políticas, sociais e econômicas pelas quais Portugal passou nos 25 anos que se seguiram à Revolução dos Capitães de Abril; sendo assim, esse panorama encontra-se delineado no Capítulo I, sob o título “Portugal 25 anos depois dos cravos de Abril”, no qual também se encontra uma síntese de cada um dos romances com informações sobre o enredo, os personagens, os espaços e épocas de ambientação de cada história.

No capítulo II são apresentados os principais fundamentos teóricos que alicerçam nossas análises, a saber, a definição do que chamamos “discurso” no âmbito desta pesquisa; as categorias narrativas de espaço e de tempo e a metalinguagem. Em relação ao discurso, utilizamos o conceito de discurso narrativo do teórico francês Gerard Genette [19--] que, grosso modo, assenta-se na relação existente entre o plano do conteúdo e a própria escrita. Embora nossa investigação se volte para as relações dialógicas entre os discursos, a conceituação genettiana é-nos primordial. Ocorre que utilizamos o mesmo significante para significados distintos, pois com o termo discurso também designamos o conteúdo ideológico veiculado por um texto (oral ou escrito). Quanto a isso, auxilia-nos o teórico russo Mikhail Bakhtin (1997b) com sua noção de diálogo entre discursos; ora, um texto só pode dialogar com outro no plano das ideias, tanto assim que, para Bakhtin o discurso configura-se como enunciado que expressa a opinião de seu autor. As relações dialógicas instituem o discurso bivocal por meio de recursos como a paródia ou a polêmica velada, assuntos também abordados no capítulo II. As discussões em torno do discurso são iniciadas por uma breve exposição do clássico ensaio publicado em 1968 por Roland Barthes (1988) no qual defende a morte do autor como paga inelutável do nascimento do leitor. Concordamos com o sentido que Barthes dá à supressão do autor, pois sua morte metafórica enquanto “pessoa” vem desvendar “o ser total da escritura”, isto é, a sua multiplicidade, a sua tessitura de citações, e descobrir o leitor como espaço onde se inscrevem “todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 1988, p. 70).

Na apresentação das teorias em torno das categorias do espaço e do tempo, tomamos o cuidado de diferenciar entre a abordagem estruturalista de Genette [19--] e a abordagem de Bakhtin (1997b) que, segundo Tzvetan Todorov, aproxima-se da fenomenologia. Ao analisar as categorias do espaço e do tempo, Bakhtin se volta para a **forma** do tempo, que pode ser cíclica, linear, histórica, produtiva, densa, vigorosa, entre outros; quanto ao espaço, ele o define em sua relação com cada pessoa, de modo que o mesmo espaço pode apresentar

conotações diferentes. Por essa razão, fazemos uma rápida incursão pelos conceitos de lugar antropológico e de não-lugar, de Marc Augé (1994), e pela visão fenomenológica do espaço dada por Gaston Bachelard (1978). Voltando ao cronotopo de Bakhtin, cada **forma** assumida pelo tempo e pelo espaço é vista como uma série temporal ou espacial, respectivamente. A série espacial diferencia-se do espaço estrutural na medida em que esse se traduz em termos de atributos físicos e aquela depende de uma apreensão psicológica; já a série temporal não se confunde de modo algum com o tempo do discurso narrativo, estruturalmente traduzido em termos de duração, frequência, ordem.

Finaliza o capítulo II uma reflexão acerca da metalinguagem na literatura contemporânea como um reflexo da forma de se estar no mundo após as transformações radicais vivenciadas no decorrer do século XX. Nossa argumentação parte da premissa de que a metalinguagem, colocando o fazer literário no centro das atenções, erige-se como reflexo do descentramento do sujeito contemporâneo, a quem se impõe a necessidade de questionar, entender, partilhar: processos inegavelmente relacionados à escrita metalinguística que se volta para si como forma de questionar padrões, explicitar seus procedimentos e partilhar sua feitura.

Em relação às análises dos romances, propriamente ditas, convém salientar que este é um estudo de literatura comparada, assim, no capítulo III, dedicado ao estudo do dialogismo discursivo como via de intersecção entre o real histórico e a ficção, é abordada a questão de como os ecos do discurso histórico contribuem para que se criem efeitos como a sugestão do isolamento de Portugal, em *A manta do soldado*, ou do mascaramento da realidade social nas colônias em *A árvore das palavras*. Procuraremos demonstrar como a relação das narradoras com as séries que integram os cronotopos determinam a natureza do diálogo estabelecido entre as obras e o real circundante. No romance de Lídia Jorge, a preeminência da série temporal destaca as questões que se conectam ao espírito da época, donde ressalta a franca hostilidade entre o discurso da obra e o discurso das convenções sociais, do autoritarismo patriarcal, da religião, da Família. Já o romance de Teolinda Gersão parodia um momento literário muito em voga entre os anos 1930 e 1975, a chamada literatura colonial, uma escrita produzida em situação de colonização que traduzia o ponto de vista do europeu sobre a realidade distante e, em grande parte, desconhecida, das colônias. Por meio da paródia ou da polêmica velada (formas de dialogismo discursivo descritas por Bakhtin (1997b), abordadas no capítulo II) *A árvore das palavras* põe no centro da discussão muitos preconceitos veiculados por aquele ponto de vista, denunciando, de forma velada e sofisticada, seu caráter falacioso. No capítulo IV nosso olhar se volta para as questões em torno do percurso

identitário das narradoras e como esse percurso se reflete no próprio texto. Analisaremos, procurando “desmascará-los”, os sofisticados e sutis procedimentos discursivos por meio dos quais a escrita acompanha o conteúdo narrativo, exhibe estados de alma, solidariza-se com as posturas assumidas pelas vozes que narram.

Capítulo I **Portugal 25 anos depois dos cravos de Abril**

*Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta*

*Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício (ANDRESEN, 1977).*

Os dois romances em estudo fazem parte da produção portuguesa pós-1974. O 25 de abril daquele ano pôs fim a 48 anos de ditadura em Portugal, significando mudanças radicais nas cenas social, intelectual, cultural, política e econômica do país, além de alavancar a independência das colônias africanas. Descortinou-se um cenário em que a promessa de novos tempos – que somente com a abertura política poderiam ser alcançados – mostrou-se quase utópica frente a todos os desafios que o retângulo ibérico teria que superar para firmar-se como nação verdadeiramente democrática, a começar por sua entrada na Comunidade Econômica Europeia, que se daria somente doze anos depois da Revolução dos Cravos.

O período imediatamente posterior à derrubada de Marcello Caetano pelo movimento dos Capitães é marcado pelo clima de indecisão quanto aos rumos políticos a seguir, como assinala Lincoln Secco (2004, p. 175): “Quais seriam as alternativas? Democracia popular (à la Leste Europeu), terceiro mundismo à moda peruana de Velasco Alvarado [...] ou um tipo de social democracia ‘forte’, entendida como regime de transição ao socialismo... Uma síntese dessas propostas nunca foi possível”. Vinte e cinco anos depois, ainda havia quem se ressentisse dos efeitos das medidas tomadas durante os primeiros meses de abertura democrática, especialmente durante os quatro governos provisórios de Vasco Gonçalves – do segundo ao quinto, até agosto de 1975 –, responsável pela nacionalização de bancos, das telecomunicações, da energia; pela forte regulamentação do mercado; pela realização da reforma agrária e pela agilização do processo de descolonização. Passado um quarto de século dos acontecimentos de abril de 1974, o gonçalvismo, como ficou conhecido o governo de Vasco Gonçalves, se ainda encontrava reconhecimento por seus feitos – a que se somam a criação de leis trabalhistas com a instituição do salário mínimo e o direito a férias para todos os trabalhadores, reformas no plano da educação, abolição da censura e a nova lei de Imprensa –, era acusado por setores mais liberais de ter levado o país à bancarrota, de ter

conduzido de modo irresponsável o processo de descolonização e de ter promovido uma reforma agrária à custa de ilegalidades e injustiças.⁶

A cena literária, até então marcada pela dura censura do sistema, concretizada em ações que iam do veto a publicações ou destruição de livros à prisão de escritores, professores universitários e jornalistas, transfigura-se cuidadosamente. É verdade que após a abertura consagraram-se nomes como o de José Saramago⁷, contudo, os três primeiros anos da democracia foram marcados por um relativo silêncio contraposto à enxurrada de novas publicações, muitas de caráter panfletário ou pouco expressivas. Silêncio interpretado por Gerson Luiz Roani (2004) como cautela quanto aos rumos que seriam tomados depois de deflagrado o processo de libertação. Pois que, derrubado o governo, o novo poder ficaria ainda por oito anos relativamente atado aos moldes totalitários, situação que começaria a modificar-se somente em 1982, com a revisão constitucional, como lembrou Francisco Pinto Balsemão (1999, p. 174) na ocasião dos 25 anos de abertura política:

Até aí Portugal não foi uma democracia plena, pois o Conselho da Revolução funcionava – e usava e abusava dos seus direitos constitucionais – simultaneamente como Tribunal Constitucional e como órgão legislativo exclusivo para as Forças Armadas (além de que o Presidente da República, um militar, era também Presidente do Conselho da Revolução e Chefe do Estado Maior General das Forças Armadas).

Apesar da ferrenha censura reinante até o 25 de Abril, que, para além dos órgãos repressores instalados, ainda se estendia na forma de censor imaginário colocado diante de cada escritor (ROANI, 2004) e, dessa forma interferia no processo mesmo de criação, não se pode atribuir um caráter específico à produção literária portuguesa pós-74 resultante da abertura democrática, como se, antes dela, a ficção portuguesa não tivesse encontrado seu próprio caminho nos labirintos da repressão. A esse respeito Roani (2004, p. 20) pontua:

Se durante quarenta anos a ideologia totalitária do salazarismo expandiu seus tentáculos opressivos por todos os setores da realidade portuguesa, a Ficção recusou o peso dessas limitações, violentando e denunciando os mecanismos opressores, através da criação de um discurso velado, mas nem por isso menos eficiente do que a denúncia aberta e destemida. Tal discurso, além de garantir a sobrevivência da atividade escritural, era a metáfora desse tempo de trevas vivido por todos os que estavam envolvidos com a prática literária: autores, leitores, críticos literários, teóricos da literatura e editores.

⁶ Ver Francisco Pinto Balsemão (1999); António Costa Pinto (1999) e a entrevista do próprio Vasco Gonçalves, “Ideias de Abril apontam para o futuro” (1999).

⁷ A primeira publicação de Saramago após 1974 foi o romance *Manual de pintura e caligrafia*, em 1977; entretanto, o autor seria consagrado em 1980, com a publicação de *Levantado do chão*.

Claro que o novo cenário político impactou diretamente a produção literária; a atitude velada, até então adotada pela grande maioria dos escritores que tinha algo a dizer, foi substituída por outra, muito mais aberta. A abertura política também permitiu o acesso a documentos e arquivos que trouxeram à tona quase 50 anos de história até ali intocada, situação extraliterária que, no entanto, iria afetar os rumos da prosa de autores que já se tinham estreado nas letras décadas antes do 25 de Abril, como José Cardoso Pires, que então volta seu olhar crítico para o passado, ao mesmo tempo em que sua escrita assume postura mais ofensiva. Essa e outras mudanças, entretanto, podem e devem ser entendidas como um amadurecimento no processo criativo de escritores que já tinham seu lugar na literatura portuguesa e cujo projeto artístico já se encontrava bem delineado. Para Eduardo Lourenço, a revolução de Abril como “acontecimento libertador de pulsões criadoras” tinha chegado bem tarde (apud ROANI, 2004, p. 21). O próprio Neorrealismo, apesar de todas as ressalvas que a ele se possam fazer, no sentido de que suas obras se imbuíam de um estilo sentimentalista, com o propósito de comover o leitor (PETROV, 2000), ou eram primárias, “tanto no fundo como na forma” (CRUZ, 1972, p. 12), mesmo essa vertente encontrou o caminho para uma fértil produção, cuja temática não encontrou, em seu caráter proibitivo para a época, empecilho para que chegasse a público - ainda que um público restrito.

Ana Paula Arnaut (2002) localiza seis anos antes da Revolução o ponto de viragem da estética literária portuguesa, com a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968. A estudiosa, que defende a presença das coordenadas do movimento pós-modernista na literatura portuguesa a partir de então, aponta nessa literatura um grau de “descontinuidade (contínua)” em relação ao passado, cujas estratégias, longe de se traduzirem em mera recuperação, travestem-se de sentidos que “apesar de semântica e formalmente relacionais, acabam por tropeçar em conceptualizações anteriores, inaugurando, por isso, novos rumos ficcionais.” (ARNAUT, 2002, p. 18). Dentre as características dessa nova ficção estão, conforme Arnaut, o esbatimento de fronteiras entre gêneros, a subversão da narrativa linear, o teor metaficcional, resultado da mistura de influências de diversos “(sub)gêneros”, a diluição da dicotomia mimese-metaficção como resultado do teor metaficcional, na medida em que, ao desvendar os bastidores da criação literária, a nova ficção deslocou o tradicional sentido de imitação para outro, respeitante à imitação do trabalho artístico do escritor e, ainda, a “modelização paródica da História”, consubstanciada no afastamento das concepções românticas à Walter Scott ou das grandes linhas de abordagem teórica à moda de Lukács: o interesse pelo passado nacional tem suas áreas de enfoque alteradas e, por consequência, alteram-se os objetivos inerentes ao gênero (ARNAUT, 2002, p. 18). A configuração que a

autora identifica na literatura portuguesa do período em questão, reforçadora de sua tese de um romance pós-modernista em Portugal, é claramente marcada por um retrabalho de elementos do passado que, ao mesmo tempo em que o nega, o reveste do novo e do heterogêneo e remete, por isso, à chamada tradição da ruptura, “forma privilegiada da mudança”, de que fala Octavio Paz (1984, p. 18).

Como se vê, a prosa ficcional portuguesa já vinha num caminho bastante profícuo a que a então recente democratização veio injetar novas possibilidades porquanto, a partir de então, saía-se da égide do silêncio, das meias palavras, para se adentrar uma nova era em que as palavras seriam – talvez – bem vindas. Lincoln Secco assim retrata o período imediato à Revolução do ponto de vista da recém-adquirida liberdade de expressão:

A Revolução inaugurou um novo espaço comunicativo auto-reconhecido. Ocupou semanticamente o espaço público e criou uma hegemonia linguística, simbólica, iconográfica. Dos murais que invadiram o país às charges, aos filmes feitos no meio da rua com a participação popular, à edição descontrolada de novos livros, boletins, jornais. Aos *meetings* improvisados em cada esquina por qualquer motivo. Ela obrigou todos a falar a sua linguagem: o socialismo. (SECCO, 2004, p. 120).

Esse é o contexto vigente até pelo menos 1977, período em que os portugueses, desacostumados à verbalização, aprenderam que podiam falar. Recém liberta, a sociedade civil, especialmente seus indivíduos mais jovens, insurge-se contra a hegemonia dos discursos conservadores e castradores: a pátria, a autoridade, a família, a castidade, a disciplina, ao mesmo tempo em que passa a interessar-se por e a falar de política, quebrando-se um tabu de décadas; o aprendizado de que a revolta e o inconformismo podiam ser postos em palavras desencadeou também uma onda frenética de manifestações. Edite Estrela (1999, p. 53) assinala que a revolução que exprimiu a dos Cravos foi a revolução da linguagem. Palavras antes acobertadas pelo regime – fascismo, fascista, a pide, o pide – foram para as ruas e outras saíram das ruas, deixando de ter o sentido anteriormente assumido: “a *Família* patriarcal, o *Estado*, em abstracto, a *Igreja*, misteriosa, e o *Diário do Governo* [...]”. E, houve ainda, “palavras libertadas que circulavam por entre os cravos”:

Democracia, democratas, democrático; assembleias, reuniões – com pontos de ordem à mesa, moções, declarações de voto, requerimentos... –, comícios, manifestações do povo unido; discursos de consenso, plataformas de entendimento entre sindicatos e patrões; partidos com os seus líderes de ocasião, quase sempre apoiados pelos líderes de opinião, sempre, ou quase sempre, figuras carismáticas. (ESTRELA, 1999, p. 53; itálicos da autora).

Os anos 1980, entretanto, vieram um gradual enfraquecimento do ideal revolucionário; as recessões econômicas, o pedido de adesão à Comunidade europeia, mas, principalmente, o consumismo, foram responsáveis por profundas alterações nas formas de relação que se tinham criado com a abertura democrática. Se, nos anos imediatamente seguintes à Revolução, as pessoas se encontravam para discutir os rumos políticos do país e manifestar-se por mudanças, na década seguinte o entusiasmo político dos jovens deslocou-se para aspectos da vida social, como a prática de esportes e o lazer noturno (BARREIRA, 1999). Na cena doméstica, a televisão em cores e a invasão das novelas brasileiras – iniciada em 1977 com *Gabriela* – incitaria uma maior permanência em casa; os eletrodomésticos, largamente adquiridos, tornaram a rotina dos trabalhos menos enfadonha e a permanência no lar menos asfixiante. Observa-se um retorno do português à esfera privada, em contraste com os *meetings* frequentes e improvisados, de que fala Lincoln Secco (2004, p. 120), que marcaram os primeiros anos do novo regime.

As décadas de 1980 e 1990 assistem ainda à profissionalização da mulher e sua consequente independência em relação ao homem; alterações no panorama das famílias, advindas, sobretudo, a partir da legalização do divórcio em 1975; assuntos antes considerados tabus, como a sexualidade e o aborto, passam à esfera pública de discussão. António Costa Pinto (1999) registra que “ao longo dos anos [19]80, a sociedade portuguesa afastou-se da dupla herança do Estado Novo e do processo revolucionário de 1975” e, já em 1990, para surpresa de muitos, deixou de integrar o rol dos países subdesenvolvidos, onde estivera “desde que o conceito tinha sido inventado”. Acordos com o Fundo Monetário Internacional proporcionaram a entrada de capital no país, o que se refletiu positivamente nas estatísticas das condições de vida e do nível de emprego. Na década de 1980, Portugal vivenciou um ciclo de crescimento que resultou na litoralização e na urbanização da população, com a consequente “quebra da população activa na agricultura” (PINTO, 1999, p. 206-207). No mesmo período, ainda segundo António Costa Pinto, também se acentuaram a terciarização e o crescimento das classes médias e se registraram aumentos significativos da escolarização.. No dizer de Cecília Barreira (1999, p. 153), a sociedade portuguesa a partir de 1980 é bem caracterizada pelo hedonismo e pela permissividade, aspectos desenvolvidos por Gilles Lipovetsky em sua noção de geração narcísica.

Lipovetsky (1989), para quem toda geração gosta de se reconhecer e se identificar em uma figura mitológica, a que reinterpreta conforme os ditames do momento, aponta na figura

do Narciso o símbolo do tempo presente⁸, que configura “a emergência de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com tempo” (LIPOVETSKY, 1989, p. 49). Esse novo indivíduo “puro”, desembaraçado dos anteriores valores sociais e morais, inaugura uma era de indiferença histórica em que desaparecem a esperança revolucionária e a contestação estudantil, esgota-se a contracultura e a despolitização cresce proporcionalmente. Em compensação, na esfera privada o homem volta-se para si mesmo: preocupa-o sua saúde física e psicológica, seu bem-estar material, a manutenção de seu estilo de vida. Lipovetsky aponta no sucesso dos filmes de Woody Allen o “símbolo autêntico deste hiperinvestimento do espaço privado” (LIPOVETSKY, 1989, p. 49). Resulta daí uma perda do sentido de continuidade histórica, na medida em que o indivíduo, voltado para si próprio, perde também o sentido de pertencimento a gerações anteriores, às suas tradições e culturas. Reveste-se, por outro lado, de uma “apatia frívola” que torna impermeável sua consciência às ameaças econômicas, políticas ou ecológicas no seu entorno. (LIPOVETSKY, 1989, p. 50-51). Nesse contexto de aguda individualização, as sociedades contemporâneas vão conhecer um “fascínio sem precedentes pelo autoconhecimento e pela auto-realização” comprovado pela proliferação das técnicas de meditação, das ginásticas orientais e dos “organismos psi”. “A sensibilidade política dos anos sessenta [1960] deu lugar a uma sensibilidade terapêutica” e poucos são os que não sucumbem “aos encantos da *self-examination*” (LIPOVETSKY, 1989, p. 52).

Naqueles anos 1980, época de transição entre a efervescência deleitosa da liberdade recém-conquistada e a nova configuração da sociedade portuguesa que, de modo algum apartada de uma tendência global, como se nota em Lipovetsky, caminhava para um individualismo narcísico ao mesmo tempo em que perdia o sentido de tradição, de cultura histórica; naqueles anos estreavam na literatura Lídia Jorge e Teolinda Gersão. A primeira com *O dia dos prodígios*, em 1980, e Teolinda, no ano seguinte, com *O silêncio*. A temática da prosa de estreia de ambas é extraída diretamente do cadinho do momento, o qual pode ser expresso como um caos de oposições, como bem se depreende do breve panorama político, social e artístico, que procuramos traçar, da sociedade portuguesa no primeiro quartel de século que sucedeu à Revolução dos Capitães.

Em *O dia dos prodígios* configura-se uma comunidade – o fictício vilarejo de Vilamaninhos – apartada do mundo exterior pelos caminhos da própria linguagem que seus habitantes, a maioria iletrada, não domina. É o momento da derrubada do regime pelo

⁸ O autor refere-se à década de 1980.

Movimento das Forças Armadas e, mesmo quando os capitães adentram o vilarejo, ninguém sabe exatamente o que se está passando além de seus limites, distanciado que se encontra o lugar por atrasos diversos – econômico, político, tecnológico, mas principalmente ideológico. Élide Jacomini Nunes (2006) identifica nesse trabalho de Lídia Jorge uma fonte de investigação sobre “o pensar do povo português de 1974, pensar este que determinou toda a subsequente trajetória de Portugal” (NUNES, 2006, p. 18). *O silêncio*, de Teolinda Gersão, aponta, na relação entre um casal de amantes, Afonso e Lídia, situações de confronto provocadas não apenas pela irregularidade de sua ligação – Afonso é casado – mas pelos silêncios que denunciam a dificuldade de comunicação. Isabel Pires de Lima [20--] reconhece na prosa inicial de Teolinda Gersão “uma forte tendência para a criação de universos autorreferenciais ou narcísicos” e “uma clara propensão experimentalista”.

A estreia das duas escritoras se dá num momento em que Portugal, ainda inebriado pelo novo contexto proporcionado pela abertura política, fazia, no entanto, a transição para uma nova era, gestada, sobretudo, pela influência internacional, de que os novos padrões de consumo são prova. A nova situação revitaliza um antigo paradoxo português, o de nação que, a despeito de sua vocação marítima, “viveu e se viveu simbolicamente como uma ilha” (LOURENÇO, 1999, p. 95) e que Camões tão bem soube sintetizar nos versos em que opõe a “pequena casa lusitana” à imensidão de seus domínios de além-mar:

Mas entanto que cegos e sedentes
Andais de vosso sangue, ó gente insana,
Não faltaram cristãos atrevimentos
Nesta pequena casa lusitana.
De África tem marítimos assentos;
É na Ásia mais que todas soberana;
Na quarta parte nova os campos ara,
E, se mais mundo houvera, lá chegara (CAMÕES, Os Lusíadas, VII, 258).

Uma insularidade que se tornaria mais intensa a partir de 1933, com a implantação do Estado Novo, e mais ainda no contexto da Guerra colonial, quando Portugal se erige contra o clamor internacional que, interesses à parte, exigia que se pusesse termo ao colonialismo. Recrudesce a política isolacionista de Salazar sob o slogan “orgulhosamente sós”, que o ditador ratifica em seu discurso de posse da Comissão Executiva Nacional, em 18 de fevereiro de 1965, quando aborda as dificuldades políticas atravessadas pelo país, nelas incluída a questão das colônias e dos movimentos independentistas:

Sei que em espíritos fracos o inimigo instila um veneno subtil com afirmar que estes problemas [as lutas pela independência nas colônias da África] não têm solução militar e só política e que todo o prolongamento da luta é

ruinoso para a Fazenda e inútil para a Nação. [...] combatemos sem espectáculo e sem alianças, orgulhosamente sós. (SALAZAR, 1965).

A partir de 1974, a intensificação do convívio com o exterior refrescaria a mentalidade dessa sociedade que sempre estivera relativamente apartada do resto do mundo, particularmente do resto da Europa, em maior grau no último meio século. Um intercâmbio que se aquecera com a intensificação do turismo tendo Portugal como destino a partir dos anos 1950, e que já então se constituíra como motor de crítica ao regime, “porque muitos portugueses travaram contato com mentalidades e hábitos de consumo supostamente mais sofisticados que os seus”, afirma Lincoln Secco (2004). A presença europeia, prossegue Secco, “trazia com ela os valores, as críticas, as desconfianças, as reações de orgulho ou inferioridade diante de padrões civilizatórios aparentemente distintos. (SECCO, 2004, p. 94). Nas décadas de 1980 e 1990, o país, antes anunciado aos turistas como “*the Europe’s best kept secret*”⁹, oferecia-se, na esteira de sua nova liberdade, ao contato com o exterior. Um contato interfaceado por um passado revitalizado e erguido como monumento; o esforço para definir uma identidade portuguesa propiciou a que novamente se buscassem num tempo glorioso os elementos de sua afirmação. Era a “nova” imagem que Portugal oferecia de si. Lincoln Secco (2004) aponta esse fenômeno em Lisboa, em relação ao turismo:

Lisboa passou a viver de passado. Convenientemente moldado para turistas. Os ícones, edifícios, praças e monumentos do ideário liberal, republicano ou socialista foram apagados pelo passado remoto. Este que se restaurou como objeto de culto e curiosidade. [...] A prática liberal e a linguagem socialista, presentes nos muros, nas propagandas eleitorais e nos nomes de ruas, cederam espaço ao Portugal medieval e monárquico. (SECCO, 2004, p. 218).

A recente perda das colônias africanas não era ainda bem digerida no âmbito de uma sociedade assentada no mito de sua vocação descobridora e civilizatória, e a entrada para a C.E.E.¹⁰, em 1986, mexia com os brios de uma nação que via abundar na imprensa europeia comentários sobre seu deslumbramento por ter sido finalmente aceita. O país debatia-se, portanto, entre uma identidade imperial, que tinha raiz nos seus mitos de formação; uma identidade europeia, ainda mal assente na alma do povo; ou uma identidade nacional que dificilmente poderia se constituir sem a influência das outras duas. Helena Vaz da Silva (1999), em seu artigo “Portugal na periferia da Europa”, sintetiza bem esse momento, a

⁹ Trata-se de um cartaz da TAP – empresa portuguesa de transportes aéreos – cujos dizeres José Cardoso Pires reproduziu em seu romance *Balada da Praia dos Cães*, 1991, p. 7.

¹⁰ Comunidade Econômica Europeia, atualmente UE – União Europeia.

começar pelo título, que se opõe ao apanhado da presença portuguesa no mundo: na Birmânia, Tailândia, Malaca e Singapura, enumera a autora, onde as pessoas se abrem em sorrisos “quando se diz que se vem de Portugal” (SILVA, 1999, p. 158); e ainda China, Índia, Brasil e tantas paragens na África, onde a cultura portuguesa se presentifica em marcas na língua, na arquitetura e na culinária. “Creio que estamos contentes”, refere-se a autora à integração à Europa, “primeiro pelo muito que temos a receber da Europa [...], mas também pelo muito que pensamos levar-lhe” (SILVA, 1999, p. 163).

Nesse bojo conflitante também a literatura dirigiu seu olhar para o passado, assumindo em relação a ele uma postura revisionista e, acima de tudo, crítica. Fosse o passado distante dos *Vícios e virtudes* de Helder Macedo, ou do *Memorial do Convento*, de José Saramago; fosse o passado imediato, que José Cardoso Pires abordou em *Balada da Praia dos Cães* e em *Alexandra Alpha*, houve a necessidade de refazimento do percurso que Portugal traçara até ali. Essa dinâmica de reorganização do passado, motivada por fatos sociais capazes de abalar tradições determinantes da forma de estar no mundo de um povo, não é uma prerrogativa do final do século XX. Muito antes, uma Europa pós Revolução Francesa, que enterrava toda uma ordem social baseada no feudalismo e na aristocracia, viu nascer o Romantismo, símbolo da ruptura com os padrões clássicos de beleza, da emergência de um novo sentimento de nacionalidade e do surgimento da consciência de identidade individual. Com o Romantismo, o “fazer poético abandonou as normas supra-individuais da Antiguidade entregando-se ao anseio pelo novo e original (de caráter único, exclusivo, singular)” (VOLOBUEF, 2000, p. 77). Em Portugal, Eduardo Lourenço (1999) destaca, ainda no Romantismo, Alexandre Herculano e Almeida Garrett e considera a estética romântica responsável por inventar “uma nova imagem para o novo Portugal e com ela [criar] uma cultura diferente da antiga, inquieta, exigente, destinada a descobrir o enigma do passado [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 109). Uma dinâmica relacionada à tradição que promove a ruptura com o velho por meio de seu resgate e renovação – a tradição da modernidade. Uma tradição que, como afirma Octavio Paz (1984, p. 21), por se criticar, “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” – em outras palavras, denuncia a continuidade, daí a necessidade da ruptura.

Assim, em 1997, Teolinda Gersão publica *A árvore das palavras*, um retorno ao Moçambique colonizado, no qual a trajetória de uma família é mote para a revisitação da trajetória dos portugueses no continente africano. No ano seguinte Lídia Jorge traz a lume o seu *O vale da paixão*, publicado no Brasil sob o título *A manta do soldado*, no qual um Portugal ainda sob o silêncio da ditadura é representado por uma típica casa patriarcal e pela saga da família que nela habita.

Breviários

A manta do soldado

A narrativa de *A manta do soldado* conta a história de um silêncio, um prolongado silêncio de mais de quatro décadas, cujas consequências conduzem uma mulher inominada à reconstituição dessa trajetória marcada pelo não dito. A mulher é “a filha de Walter” que, ao olhar para trás, para sua própria história, conta também a história do pai eternamente ausente, com quem tece uma singular ligação que precisará ser despedaçada e novamente reconstituída, a fim de que ela possa enxergar-se a si mesma como indivíduo. A narrativa é ambientada entre as décadas de 1930 e 1980, na fictícia localidade de São Sebastião de Valmares, ao sul de Portugal, onde se localiza a herdade de Francisco Dias e de seus seis filhos, noras e netos. Entre os filhos está Walter Glória Dias, o caçula, em torno do qual a narrativa se desenvolve.

A história da filha de Walter Glória Dias pode ser entendida a partir de cinco episódios principais, relatados sem nenhuma linearidade temporal ao longo do romance. Todos envolvem Walter, considerado “um depravado” nascido “no seio duma família composta” (JORGE, 2003, p. 57). No primeiro, que entendemos como mito fundador do núcleo familiar da narradora (seu pai e sua mãe) e ao qual batizamos “a história de Maria Ema”, fica-se sabendo que Maria Ema, ainda solteira e com dezoito anos, está grávida de Walter, que recusa casar-se com ela, pois está às vésperas de partir em missão oficial para a Índia, a serviço do Exército português. Francisco Dias resolve a questão propondo ao filho mais velho, Custódio, casar-se com Maria Ema “a fim de reparar a ofensa feita aos Baptistas” (JORGE, 2003, p. 72). Custódio aceita o acordo e assume a mulher e a criança que ela espera.

O segundo episódio, aludido pela narradora como “o filme de 1951”, trata da visita de Walter à casa do pai naquele ano, a primeira depois do nascimento da filha, então com três anos de idade. Esse episódio é marcado pela fotografia que pai e filha tiraram juntos – à revelia de todos – e pela expulsão de Walter da casa do pai, que culminaria numa ausência de doze anos, interrompida em 1963 pela última visita. Embora, cronologicamente, este seja o terceiro entre os principais episódios da biografia da narradora, é o primeiro em importância, pois nele ocorre a visita clandestina de Walter ao quarto da filha – centro nevrálgico de toda a narrativa do romance, pois, nesse encontro em que Walter pede desculpas por não tê-la assumido e por nunca ter-lhe dado nada, ela não consegue dizer uma única palavra, embora não concordasse com o que ouvia, pois considerava que, mesmo ausente, o pai legara-lhe uma generosa herança imaterial. É também nessa visita que a situação de tensão entre Walter e

Maria Ema vem à tona, levando-o a partir definitivamente de Valmares, não sem antes destruir os últimos vestígios que o ligam ao lugar e assumir a filha pela primeira vez e diante de todos, pedindo-lhe que vá embora com ele.

Sua partida dá início a outra década de silêncio, somente interrompida pelo quarto episódio, o das “cartas universais”, no qual cartas enviadas pelos irmãos Dias, que então moravam em diferentes países da América, davam conta de filhos ilegítimos de Walter concebidos sobre sua manta de soldado e abandonados por ele. As cartas ainda se referiam à visita clandestina ocorrida em 1963 e nelas constava que Walter havia confessado ter aproveitado a ocasião para assediar sexualmente a própria filha. Nesse episódio o silêncio pernicioso que pesa sobre a vida de todos faz-se mais contundente, pois a narradora não se manifesta para desmentir a calúnia. Pelo contrário, movida pelo conteúdo das cartas, decide aniquilar a imagem heroica do pai que passara a vida a construir. Redige uma “parábola grosseira, abominável, de linguagem rude, com um título claro” (JORGE, 2003, p. 223) – “O soldadinho fornicador”: a história de um soldado muito rico e muito velho que, quando jovem, “andara a traficar e a fazer filhos de praia em praia, ao longo das costas do Império” (JORGE, 2003, p. 222). O quinto episódio marcante da vida da narradora é constituído pelo encontro entre ambos, no qual ela lhe entrega o escrito, ofendendo-o profundamente. Pesa nesse encontro, ainda outra vez, o silêncio. A filha, que tinha tanto a dizer, permanece calada diante da porta que o pai lhe fecha ao rosto. Anos mais tarde recebe um embrulho enviado pelo próprio Walter. Nele vinha sua manta de caserna. O objeto faz erguer, diante de seus olhos, “um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos” e deixa-lhe a certeza de que “tudo ficou em aberto” (JORGE, 2003, 236). A partir daí a narradora se dedica a reconstruir a imagem de Walter que ela mesma tentara aniquilar. No refazimento de sua trajetória vai-se tecendo uma nova manta do soldado que se abre aos olhos do leitor.

A árvore das palavras

O romance, ambientado na cidade de Lourenço Marques, antigo nome da capital de Moçambique durante o período da colonização portuguesa, estrutura-se em torno de uma família de portugueses pobres – Laureano, Amélia e Gita, filha do casal que é também a narradora. A obra se organiza em três partes, nas quais se aborda a infância da narradora, em seguida a história de Amélia e, por último, o período da adolescência de Gita.

Na narrativa da infância Gita se reporta a um tempo feliz, vivido em comunhão com a terra e com Laureano. Entre ela e Amélia havia um distanciamento iniciado nos primeiros

meses de vida, quando se contratou uma ama de leite negra, Lóia, para a criança, que direcionou a essa personagem os afetos que deveriam ser da mãe.

No segundo momento da narrativa há a intrusão inesperada de um narrador heterodiegético com focalização interna variável¹¹ entre os pontos de vista de Amélia e de Laureano. Fica-se sabendo que Amélia, aos dezenove anos, respondera a um anúncio de jornal em que Laureano procurava uma esposa. Com problemas em seu relacionamento amoroso e profundamente infeliz onde morava – seus pais haviam falecido e ela vivia como criada na casa da madrinha –, Amélia passa a se corresponder com Laureano, casa-se com ele por meio de uma procuração e parte de Lisboa para viver com o marido em Lourenço Marques. Lá, entretanto, vive uma vida de profundas frustrações em razão da situação financeira pouco privilegiada de Laureano, que a levam a abandonar a casa alguns anos mais tarde, deixando para trás o marido e a filha, então adolescente.

Na parte final Gita reassume a narração; prestes a completar dezessete anos, sua vida equilibrada e harmoniosa tornou-se um caos com a partida de Amélia e a morte de Lóia, alguns anos depois. Laureano nem de longe lembra o pai amoroso e presente que fora durante sua infância e a casa onde moram reflete esse abandono. Em meio a essa situação, Gita sofre com o abrupto rompimento de seu namoro, quando vivenciava o primeiro amor; Moçambique entra na guerra colonial e a nova empregada, Rosário, fica grávida de Laureano. O caos doméstico e do próprio país anulam o sensação de pertencimento que sempre a ligaram à terra e ao pai. Deslocada de seu eixo, ela resolve sair de Moçambique para estudar em Lisboa, ponto em que a narrativa termina.

Conforme pontuamos na introdução, a construção da voz narrativa em cada romance se dá em relação a dois espaços-tempos, o de sua criação (Portugal em fins dos anos 1990, nos dois casos) e o de sua diegese. Neste capítulo, em que se esboçou o contexto do período da criação dos romances, bem como se projetou uma breve ideia do conteúdo de cada um, cremos que já começa a se delinear nosso percurso analítico. No capítulo a seguir comentaremos sobre as teorias que suportam este estudo, para, em seguida, adentrarmos as análises propriamente ditas.

¹¹ A focalização interna diz respeito ao ponto de vista sob o qual a narrativa é apresentada; pode ser o de um único personagem ou alternar-se entre dois ou mais - nesse caso, tem-se a focalização interna variável. O termo heterodiegético refere-se ao narrador ausente da história. (GENETTE, [19--]).

Capítulo II **Pressupostos metodológicos e Fundamentação Teórica**

No fim das contas, são apenas os discursos, as falas, mas também os silêncios [...] que poderemos conhecer. E, talvez, ir um pouco além e desvendar [...] as suas bases sociais e de classe. (SECCO, 2004, p. 243).

Investigar a formação do tecido discursivo em literatura é uma tarefa que deve partir, necessariamente, do questionamento acerca do próprio discurso. Responder à pergunta “o que é discurso?”, questão aparentemente simples e óbvia, impõe ao pensamento a tarefa de distinguir entre o caráter estrutural e o caráter ideológico do discurso. A distinção obriga, naturalmente, a uma escolha metodológica que orientará a análise em direção a um ou outro lado. É possível, entretanto, mostrar um pelo outro – a forma pelo conteúdo e vice-versa –, partindo da premissa de que esses dois elementos se solidarizam na formação do que aqui estamos tratando por discurso da obra – o tecido discursivo que, ao fim, se oferece à percepção do leitor como produto de um esforço criativo que entra em diálogo com a realidade desse leitor e é compreendido a partir dela. Esse produto, materialmente percebido como texto, como escrita, é o resultado da manipulação da linguagem. Neste trabalho, a análise dos elementos estruturais do discurso narrativo considera esses mesmos elementos por um viés mais abstrato, com um matiz subjetivo, ou mesmo social, como prefere Bakhtin (2010), para quem a “prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social.” Para Bakhtin, a literatura se apropria do discurso dilacerado por essa luta – o discurso “mal resolvido” – e o submete à sua unidade dinâmica. (BAKHTIN, 2010, p. 133). Por outras palavras, para a escrita convergem as ideias, as opiniões, as oposições; converge “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 2010, p. 127); por isso, para além da estrutura, o discurso requer a investigação das suas relações dialógicas e dos novos sentidos que produzem.

A esse respeito, convém pontuar um ligeiro deslocamento em nossa leitura de Bakhtin, teórico que fundamenta nossa análise das relações dialógicas do discurso. Segundo o estudioso, as palavras do “sujeito que fala no romance” representam sempre “um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 2010, p. 135), o que autoriza nossa concepção de que o discurso precisa ter sua componente ideológica analisada tanto quanto os seus aspectos formais. Esse discurso do sujeito falante no romance não pode ser, obviamente, reproduzido ou apenas transmitido: ele é, antes de mais, uma representação artística. Para Bakhtin, contudo, quem o representa é o “discurso do próprio

autor”, cuja intenção a palavra do outro refrata. (BAKHTIN, 2010, p. 127). Nesse ponto nossa interpretação desvia da de Bakhtin no sentido de que consideramos que as vozes dialogicamente relacionadas em um romance exprimem o discurso que se depreende do romance e não de seu autor, daí falarmos, no âmbito desta dissertação, de um diálogo entre a obra em si e a realidade histórica. Nesse sentido, concordamos com Roland Barthes (1988), para quem, na obra literária, “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 1988, p. 66), pois o texto “é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”. (BARTHES, 1988, p. 69). A valorização da “pessoa” do autor, diz-nos Barthes, tem raízes na sociedade egressa da Idade Média, que descobriu o “prestígio do indivíduo” primeiro no empirismo inglês e no racionalismo francês e, mais tarde, no capitalismo. Ao decretar a “morte do autor” como indivíduo (no sentido etimológico de indiviso, unívoco), Barthes intenta a que se desvende “o ser total da escritura”, isto é, a sua multiplicidade, a sua tessitura de citações, “das quais nenhuma é original”, e que se perceba o leitor como espaço onde se inscrevem “todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 1988, p. 70). Essa perspectiva de leitura do texto literário – que, a nosso ver, ecoa as proposições do próprio Bakhtin acerca do dialogismo discursivo – reflete a nossa própria, que nos dedicamos a investigar a formação do tecido discursivo nos romances em estudo; esse tecido são, naturalmente, os discursos dos próprios romances, para os quais convergem as vozes dos personagens, das narradoras, do real histórico; vozes que analisamos, neste trabalho, em suas relações umas com as outras.

Os discursos do discurso narrativo

Fizemos referência, acima, a dois “tipos” de discurso: um que se realiza por meio da escrita (no caso da literatura) e outro, ideologicamente carregado, fundado na realidade histórica. Diferenciar ambos, isto é, o discurso narrativo e o discurso social, é relevante neste trabalho não só devido ao método da análise, mas por se considerar que nos servimos do mesmo significante para remeter a significados diferentes, o que poderia gerar graves transtornos na interpretação das análises.

O discurso narrativo, sendo nosso objeto, é o primeiro a suscitar indagações. Para defini-lo, Gerard Genette [19--] parte dos sentidos adquiridos pelo termo **narrativa**. De acordo com o mais corrente deles – diz o teórico – **narrativa** seria o “enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”; na segunda acepção o termo assume o sentido da própria sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, objetos do discurso; finalmente, a palavra remete à própria

narração, termo com que Genette designa o ato de narrar em si mesmo. (GENETTE, [19--], p. 23-24). A primeira acepção do termo é aquela que nos interessa mais diretamente, aquela que “em literatura vem a ser [...] um *texto* narrativo” que deve ser analisado em sua relação com os acontecimentos relatados pelo discurso e entre esse discurso e o ato que o produz: o autor no plano da realidade e o narrador no plano da ficção¹². (GENETTE, [19--], p. 25, grifo do autor). Note-se que a problematização recai sobre o termo “narrativa”, tendo em vista a relativa multiplicidade de sentidos que assume, enquanto “discurso” é tranquilamente assimilado como “enunciado”. Assim, o enunciado só será narrativo se contar uma história e se for narrado por alguém, “sem o que não seria, em si mesmo, um discurso”. Em resumo, o discurso narrativo, “enquanto narrativo vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso vive da sua relação com a narração que o profere.” (GENETTE, [19--], p. 27).

Voltemos, agora, nossa atenção para a noção de discurso enquanto veículo de ideologias, noção que, embora perfeitamente autorizada pela conceituação genettiana, dada a relação que o crítico estabelece entre o discurso e seu conteúdo e entre o discurso e a entidade que o profere, apoia-se também em Bakhtin (1997b), para quem o discurso¹³ é um enunciado que expressa a posição de seu autor. Assim sendo, ao nos referirmos ao conteúdo ideológico veiculado por uma instituição, o Estado português e sua propaganda oficial, por exemplo, diremos simplesmente “discurso da propaganda do Estado”, ou “discurso do Estado”; usaremos, ainda, discurso das convenções sociais, para nos referirmos aos valores ditados pelas convenções sociais; discurso oficial, fazendo menção à versão oficial de algum fato em oposição ao discurso silenciado, aquele que sustenta uma versão diferente sobre determinado fato, a qual, entretanto, é impedida de vir a público; todos esses discursos que emanam da sociedade são entendidos, no contexto desta pesquisa, como discursos sociais e é nesse sentido que utilizamos o termo; usamos, ainda, discurso histórico, para remeter especificamente ao registro oficial dos fatos históricos (entendemos a atividade de seleção do que se vai ou não registrar como parte desse discurso). Enfim, a variedade de ideologias que se entrecruzam no espaço social e que denotam as “formas históricas das relações sociais” que as produzem (CHAUI, 1991, p. 31), são referidas como discursos. Alguns desses discursos, como o das convenções sociais, no caso de *A manta do soldado*, ou o da propaganda do governo português em relação às colônias africanas, são abordados pela análise como mitos

¹² Usando o poema homérico *Odisseia* a título ilustrativo, Genette assim explicita essa relação específica: “[a relação] entre esse mesmo discurso e o acto que o produz, realmente (Homero) ou ficticiamente (Ulisses).” (GENETTE, [19--], p. 25).

¹³ Bakhtin também usa os termos voz ou palavra em substituição a discurso e, em alguns momentos da análise, também o faremos.

ideológicos, pois entendemos que se constituem como aponta Raul Fiker (2000, p. 31), com pretensão ao sacro e a atuar como fonte de autoridade e veículo de valores que “devem ser preservados [...] para evitar o ‘caos’ e a ‘treva’ [...]”. São discursos suportados pela “sabedoria do senso comum” que se furtam a conciliar ou explicar as contradições culturais e sociais, preferindo, antes, disfarçá-las, “varrendo-as para baixo do tapete da falsa consciência” (FIKER, 2000, p. 38), por isso mesmo, separam o homem de si mesmo e das relações concretas que o conectam à sua época, em suma, separam o homem do mundo real ao petrificá-lo no dogmatismo. Discurso e mito, assim relacionados, remetem, naturalmente, à concepção de Roland Barthes (2001) segundo a qual o mito é uma fala, um sistema de comunicação, isto é, um “uso” – ideologicamente interessado – da linguagem, um investimento ideológico da qual nenhuma fala parece escapar, uma vez que sempre refletirá o “lugar de fala” de seu enunciador.

Relações dialógicas: o discurso bivocal

As relações dialógicas entre os discursos constituem “o verdadeiro campo da vida da linguagem” (BAKHTIN, 1997b, p. 183). “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” que se podem estabelecer entre enunciados integrais ou entre partes deles – inclusive com uma palavra isolada, desde que “interpretada como representante do enunciado de um outro”, isto é, desde que se possa ouvir nela a voz do outro. Esse “outro”, que para Bakhtin é sinônimo de “alguém”, assume, na interpretação de Afonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 29), com a qual concordamos, a configuração de “voz social”, isto é, um discurso cuja fonte nem sempre é perfeitamente identificável, mas que se deve desmascarar, como fazem os romances analisados em relação a certos mitos ideológicos.

O discurso orientado para o discurso do outro, a que Bakhtin chama “discurso bivocal”, gera sempre um novo enunciado que representa a posição de seu autor (BAKHTIN, 1997b, p. 184). Nesse discurso, a palavra tem duplo sentido, um que se volta “para o objeto do discurso enquanto palavra comum” e outro, voltado “para um *outro* discurso, *para o discurso de um outro*” (BAKHTIN, 1997b, p. 185, grifos do autor). Na relação dialógica está intrínseca, portanto, a questão ideológica; a negociação entre os discursos se faz em termos de ideias, de opiniões, ainda que a relação entre eles se efetive no nível sintático ou estilístico: “[...] as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma

espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística.” (BAKHTIN, 1997b, p. 184).

A orientação para o discurso alheio pode se realizar de formas variadas; as que nos interessam de perto são a paródia e a polêmica velada. Em ambas o discurso se converte em “palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 2010, p. 194); na paródia, a segunda voz instalada no discurso do outro fala a linguagem desse outro, porém a reveste de orientação semântica oposta – daí ser essencial que a “palavra do outro” seja percebida de modo patente e preciso. Na polêmica velada, o discurso está orientado para seu próprio objeto e para a palavra do outro que, ao contrário do que ocorre na paródia, não é reproduzida, restando apenas subentendida. A repelência ao discurso do outro é tão relevante quanto o próprio objeto que se discute e determina inclusive a construção sintática do discurso para que dele ressalte o “colorido polêmico” (BAKHTIN, 1997b, p. 196). Dessas relações ressalta a redução do grau de concretude da palavra. Na paródia, essa redução, aliada à ativação da ideia alheia ao mesmo tempo em que instaura o dialogismo interno, impulsiona a decomposição do enunciado em duas vozes. Na polêmica velada o discurso de outrem influencia “de fora para dentro” (BAKHTIN, 2010, p. 200), mudando “radicalmente a semântica da palavra”, pois, paralelo ao sentido concreto daquilo que se enuncia, surge o sentido centrado na palavra do outro. Durante as análises retomaremos esses conceitos e os discutiremos de forma mais contextualizada.

As categorias narrativas do espaço e do tempo e o cronotopo de Bakhtin

Já assinalamos na Introdução que este trabalho se dedica a analisar a construção do discurso narrativo no tempo e no espaço¹⁴. Tais categorias narrativas, portanto, serão amiúde

¹⁴ Neste trabalho, quando mencionarmos o **espaço geográfico**, estaremos nos referindo àquele que se apresenta “como uma produção social que se materializa formal e concretamente em algo passível de ser apreendido, entendido e apropriado pelo homem, como condição e produto da reprodução da vida”, aí se incluindo o espaço das cidades, ou **espaços urbanos** e os **espaços rurais**. (CARLOS, 2007, p. 85). Por **espaço social**, consideraremos a noção de Lefebvre (apud FCT UNESP, 20--), segundo a qual “o espaço social é um produto social” que compreende as relações sociais e cuja base é o espaço físico (embora não se restrinja a ele) que o homem transforma com seu trabalho. Assim sendo, características como qualidade das moradias, proximidade dos centros urbanos, acesso das pessoas à educação, características do trabalho e da remuneração, são consideradas como atributos do espaço social. Finalmente, poderemos usar o termo **espaço físico**, ou lugar, para nos referirmos a qualquer desses espaços ou mesmo a uma casa, ao interior de um comércio, ou a um recorte da natureza considerado em sua especificidade, uma praia por exemplo, distinguindo-os, conforme Dimas (1994, p. 13), em “espaços gerais e amplos”, nos quais se incluem a praça, a igreja, o cartório, a rua e o museu, e em “espaços particulares e restritos”, que inclui os quartos, as escadas, os bares, as oficinas. Algumas vezes, quando melhor se aplicar, preferiremos designar os espaços particulares e restritos por um termo nosso: espaços de intimidade. Pela amplidão de características vinculadas ao espaço, tais definições não podem ser exatas ou exclusivas. Uma cidade pode ser entendida como um espaço geográfico, ou urbano, ou social, dependendo do viés sob o qual é abordada.

observadas, o que implica em sistematizar essa observação. Para tanto, guiamo-nos pelo conceito de cronotopo tal como o expõe Mikhail Bakhtin em seus trabalhos *Estética da criação verbal* (1997a) e *Questões de literatura e de estética* (2010). Antes, contudo, de abordarmos o assunto pela sua perspectiva, faz-se mister apresentar brevemente os aspectos do tempo do discurso a partir da visão estruturalista de Gerard Genette [19--], para que se não confundam com aqueles mostrados por Bakhtin em sua análise do cronotopo, mais próximos da fenomenologia, conforme anota Tzvetan Todorov no prefácio de *Estética da criação verbal* (1997a).

Ao perscrutar a narrativa pelo viés da temporalidade, Genette [19--] toma emprestadas as palavras de Christian Metz para iniciar a discussão: “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante) [...]” (METZ apud GENETTE [19--], p. 31). Assumindo de antemão que a temporalidade do texto narrativo não pode ser outra “senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura”, ou, por outras palavras, é o tempo que se leva para lê-lo, o crítico toma essa temporalidade por um “pseudotempo” (GENETTE, [19--], p. 33), tendo em vista os efeitos do deslocamento metonímico. Dessa maneira, Genette propõe o estudo das relações entre o tempo da história e o pseudotempo da narrativa segundo determinações que lhe parecem essenciais: as relações entre a **ordem** em que os acontecimentos se deram na história e a ordem em que aparecem na narrativa; as relações entre a **duração** desses acontecimentos (ou “segmentos diegéticos”) e a pseudoduração da sua relação na narrativa – são as relações de velocidade que se traduzem, na realidade, em extensão de texto – e, finalmente, as relações de **frequência**, que tem a ver com as capacidades de repetição da história e as da narrativa. (GENETTE, [19--], p. 33). Dessas relações derivam, naturalmente, novos conceitos, como o de narrativa iterativa, que serão abordados no decorrer da análise, quando esta solicitar que deles se lance mão.

Passemos, agora, ao conceito de cronotopo tal como Mikhail Bakhtin (1997a, 2010) o propõe. A ideia do cronotopo como “uma categoria conteudístico-formal da literatura” assenta-se na noção de indissociabilidade entre tempo e espaço, na interligação fundamental das relações temporais e espaciais que são artisticamente assimiladas em literatura (BAKHTIN, 2010, p. 211). Isso quer dizer que, **em literatura**, tempo e espaço devem ser enxergados como unidade orgânica, uma vez que a criação artística é um produto dessa unidade e nela se atualiza: “em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz **emocional**” (BAKHTIN, 2010, p. 349). Isolar, portanto, um dos elementos do cronotopo só é possível numa análise

abstrata; a “contemplação artística viva”, diz Bakhtin, “não divide nada e não se afasta de nada”. Além disso, o matiz emocional que caracteriza o cronotopo já sugere a inseparabilidade, pois, a depender das relações emocionais que se mantém com um determinado espaço-tempo, ele assumirá valores cronotópicos divergentes de uma pessoa para outra. Bakhtin, entretanto, admite que uma das séries possa predominar sobre a outra, como é o caso do cronotopo da estrada – associado ao tema do encontro – em que predomina o matiz temporal (BAKHTIN, 2010, p. 349), dado que a estrada é lugar de passagem, espaço transitório. Embora inseparáveis, é possível descrever de um modo algo independente cada uma das séries que integram o cronotopo. A descrição da série espacial aproxima-se daquela proposta pela fenomenologia de Gaston Bachelard (1978) em sua *Poética do espaço* e, ainda, das ideias de “lugares antropológicos” e de “não-lugares” propostas por Marc Augé (1994). Em ambos os trabalhos a apreensão do espaço não se faz em termos físicos, mas afetivos, identitários - daí Marc Augé falar também em espaços que, por sua antiguidade, são “repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugar de memória’” (AUGÉ, 1994, p. 72). Em Bachelard, a apreensão de alguns espaços é afetada por uma relação afetiva compartilhada com a coletividade e sugere imagens perenes desses espaços; assim, por exemplo, o sótão sempre é relacionado à racionalidade e à limpidez, bem como ao porão se atribuirá a imagem de “o ser obscuro da casa” (BACHELARD, 1978, p. 209). Assim apreendido, o espaço, ou antes, a imagem que se tem dele, aparentemente não admite divergências (inerentes à visão cronotópica) e é traduzida em termos decisivos: “**Todos** os pensamentos que se ligam ao telhado são claros”; “No sótão, a experiência do dia pode **sempre** apagar os medos da noite. No porão há escuridão **dia e noite.**” (BACHELARD, 1978, p. 209; grifos nossos). Dos espaços de intimidade, entretanto, criar-se-ão imagens mutantes, porque entendidos, assim como a casa, como “um estado de alma” (BACHELARD, 1978, p. 243) e, como tal, modificar-se-ão de pessoa para pessoa, tendo em vista a memória afetiva individual.

Já no cronotopo, o matiz emocional relacionado à série espacial também se liga à série temporal, o que redundará em uma visão do espaço conectada à memória de um determinado tempo, afastando tanto as imagens cristalizadas quanto as que se alteram em função do estado de alma. É, talvez, por esse motivo, que as séries temporais do cronotopo tem preeminência nas análises de Bakhtin. Embora pressuponha uma unidade, a relação espaço-tempo é hierárquica pelo fato de o tempo, por “se revelar acima de tudo na Natureza” (BAKHTIN, 1997a, p. 244), ser “o princípio condutor do cronotopo” (BAKHTIN, 2010, p. 213). A apreensão integral e não abstrata do cronotopo pressupõe uma aptidão para ver e ler **o tempo** no espaço e perceber este último como um “todo em formação, como um acontecimento, e

não como um pano de fundo imutável” (BAKHTIN, 1997a, p. 244). Tomado como “quarta dimensão do espaço”, o tempo é “artisticamente visível” (BAKHTIN, 2010, p. 211) por meio “das imagens do artista romancista” (BAKHTIN, 1997a, p. 244). Essas imagens (séries temporais) denotam a **forma** do tempo que, por sua vez, reflete uma visão de mundo. Bakhtin descreve as várias séries temporais identificadas por meio das análises literárias das obras de Rabelais, Flaubert e mesmo das fábulas clássicas. O “tempo produtivo e fecundo”, cujas “formas básicas remontam ao estágio agrícola primitivo do desenvolvimento da sociedade humana”, é uma das séries identificadas em Rabelais. As particularidades da forma desse tempo refletem a estrutura desse estágio, sendo um tempo coletivo e laborioso, associado ao crescimento produtivo, à vida vegetativa, logo, é um tempo voltado para o futuro – “para o futuro se planta, colhem-se os frutos, acasala-se” – e profundamente espacial, dada sua ligação com a terra e a natureza. (BAKHTIN, 2010, p. 317-318). Na visão de mundo da Idade Média, por outro lado, regida por princípios profundamente amparados pelas ideias do pecado original, da redenção e do juízo final, o tempo nada criava, apenas destruía (BAKHTIN, 2010, p. 316); já a visão e a representação do “tempo histórico” são preparadas no Século das Luzes e, antes, o Renascimento preparou o “tempo cíclico – tempo natural, cotidiano e agrário do idílio” (BAKHTIN, 1997a, p. 244). Outra série temporal bastante explorada por Bakhtin é a do “tempo de aventuras”, um tempo cujas características mais adequadas são o “de repente” e o “justamente”, “pois de modo geral ele se inicia e atinge o seu objetivo onde o curso dos acontecimentos, normal, pragmático ou submetido à casualidade, interrompe-se e dá lugar à intrusão do *mero acaso* com sua lógica específica.” (BAKHTIN, 2010, p. 218). O tempo de aventuras se exime de aspectos cíclicos da natureza e dos costumes; é um tempo que desconhece, portanto, os elementos básicos que caracterizam outras séries temporais, como as séries históricas, de costumes ou biográficas. Assim tomado, o tempo não se confunde com o tempo do discurso e, estando relacionado à visão de mundo, reflete uma determinada época e transforma um determinado espaço.

No processo em que as narradoras dos romances estudados se voltam sobre si mesmas, vasculhando seus recantos íntimos em busca de respostas, seu olhar para o entorno acompanha o movimento pautado na emoção, na reminiscência, na ligação íntima com as coisas, espaços, pessoas e nas ideias que essas relações lhes suscitam; daí o tempo estrutural, que se pode traduzir em forma de velocidade, ritmo, ordem, frequência, duração e que independe do homem, tornar-se (quase) secundário, valorizando-se as formas do tempo que têm relação com o que de humano ressalta delas, assim como o espaço, também visto a partir de sua interação com o homem. A escrita, onde se encena esse processo de autoexame, é

também autorreferencial e subjetiva e, assim sendo, claramente calcada na metalinguagem. Na ficção contemporânea a metalinguagem chega a uma etapa de desenvolvimento que parece transcender as fases do fenômeno metalinguístico apontadas por Barthes em fins dos anos 1950 – a da “consciência artesanal da fabricação literária”; a de fusão entre literatura e “pensamento da literatura”; a de fazer da declaração que se vai escrever a própria literatura; a surrealista; e uma fase de “brancura” não inocente da escritura, em que os sentidos da palavra objeto, rarefeitos, levariam a um “estar-ali da linguagem literária” (BARTHES, 1970, p. 28). No final do século XX o olhar-se a si da literatura reflete o olhar estupefato do homem para o mundo à sua volta, daí essa linguagem dupla – “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala” (BARTHES, 1970, p. 28) – ter adquirido contornos muito sofisticados, sobre os quais discorreremos no tópico a seguir.

Metalinguagem na literatura contemporânea

Há registros de que o termo metaficção tenha sido utilizado, pela primeira vez, na década de 1960, por William H. Gass, romancista americano que o preferiu em lugar de antirromance, temendo que o último desqualificasse os textos ao invés de ressaltar-lhes a condição ficcional (CARETTI, 2009, p. 20). Da literatura que se autorreflete, entretanto, há registros muito anteriores, como o *Dom Quixote*, de Cervantes. Por que, então, os estudos literários passaram a ocupar-se da metalinguagem com tanta ênfase no século XX, multiplicando-se os estudos sobre o assunto?

A resposta, provavelmente, está na própria produção literária do período, que esbanjou autorreferencialidade, que abriu seus bastidores ao leitor, escancarou procedimentos criativos. Novamente cabe a questão: por quê? Por que abundam os textos em que o fazer literário protagoniza histórias de fábula rasa ou quase inexistente, em que o ato criativo é utilizado como ferramenta para pensar-se a si mesmo?

O homem que, cem anos atrás, adentrou o século XX, vinha de um longo processo que fora conformando a nova maneira de se estar no mundo, especialmente no Ocidente. Seus mitos foram arrastados nas ondas do ceticismo, do cientificismo e do racionalismo e o antigo ser, uno com a natureza e submisso às suas forças, cedeu lugar a um ente muito mais poderoso, capaz de controlar o mundo por meio de suas descobertas científicas, capaz de explicá-lo em termos mais satisfatórios à sua nova condição: a concretude das leis da ciência veio substituir o abstracionismo dos deuses que podiam fazer cair tempestades capazes de arrasar até o último grão da colheita, mas, em contrapartida, podiam ter sua fúria aplacada

com o sacrifício de cordeiros ou a oferenda de sementes. Esse novo homem, que baniria a si mesmo do convívio com os deuses, embora sabedor de seus prodígios e de sua capacidade infinita de criar, não conseguiu engendrar um mundo em que sua antiga segurança fosse restabelecida. Já Ovídio o registrava em versos pungentes, sobre a pior das idades, “a do belicoso ferro”:

De súbito, irromperam todos os males, na idade do pior de todos: fugiram a vergonha, a lealdade e a boa fé, substituídas pela fraude, pelo dolo e pela insídia, pela violência e pela voracidade criminosa. Os navegantes lançavam as velas aos ventos, sem bem conhecê-los ainda; e aquelas árvores que por tanto tempo se ergueram nos altos montes arrostaram, como navios, os mares desconhecidos. O agrimensor traçou limites no solo, até então bem comum, como o ar e a luz do Sol. E não se pediu apenas à terra a colheita e os alimentos naturais, mas se penetrou em suas entranhas, e o que escondia até as sombras do Estige, foi arrancado, fonte de desgraças. Descobriu-se o nocivo ferro e o ouro ainda mais malfazejo; inventou-se a guerra, que luta com ambos, e maneja as armas, com as mãos manchadas de sangue. Vive-se do roubo; o hóspede já não tem segurança junto do hospedeiro, nem o sogro junto do genro; entre os próprios irmãos, é rara a concórdia. O esposo ameaça a vida da esposa, e ela a do marido; as sinistras madrastras preparam venenos terríveis; o filho pretende abreviar os dias do pai. Jaz vencida a piedade, e a Virgem Astréia, última criatura celestial, abandonou a Terra empapada de sangue (OVÍDIO, *As metamorfoses*, I, 14).

O homem moderno, resultado desse longo processo que alterou o seu modo de estar no mundo, é, portanto, um homem dividido entre a ciência de seu próprio poder e a ignorância, que o torna impotente, dos mistérios que o pensamento não pôde ainda solucionar. Mais ainda, é um ser fragmentado que assiste à sua própria multiplicação – sua voz, sua imagem e seus atos alcançam os confins do mundo num átimo – e, simultaneamente, sua degeneração, pois que não é capaz de identificar-se a si mesmo nas estilhas do mosaico em que se tornou.

A metalinguagem é um reflexo desse momento histórico, gerador de incertezas e autoquestionamentos. Essa noção aparece em Patrícia Waugh, para quem o texto metaficcional emerge como reflexo do desajuste com os valores tradicionais, tanto sociais quanto literários, e como necessidade de ruptura com os sistemas vigentes (CARETTI, 2009, p. 22). A relação entre o homem e a literatura é a relação entre criador e criatura. Questionado o criador, questionada a sua obra. No momento em que o homem busca o entendimento de si mesmo e do mundo ao seu redor, essa necessidade de problematização, de questionamento do mistério das coisas estende-se para a arte, sua criação por excelência.

Se, no século XVIII, proliferaram os textos em que a metaficção era explícita, foi porque, ao criador apontou-se o dedo acusador de uma suposta falácia da ficção. Catherine

Gallagher (2009, p. 630) percorre os caminhos da ficção inglesa, do *romance* ao *novel*¹⁵ do século XVIII e mostra que houve a necessidade de descobrir a ficção de modo que os leitores pudessem distingui-la da realidade e, principalmente, da mentira: “Aparentemente, os romancistas do século XVIII libertaram a ficção ao renunciarem às tentativas daqueles que lhes antecederam de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras, ou, de algum modo, diziam respeito a pessoas reais”. Na contemporaneidade, as indagações do homem, mais complexas, nascem do espanto diante de um mundo, também ele, menos óbvio. A literatura reflete esse momento tornando-se mais elaborada em seus jogos discursivos. A poesia e a prosa enxotam de si o reconhecimento e a familiaridade, diluindo-os em imagens estranhas que se realizam como pura linguagem e configuram-se obscuras, desconfortáveis, algo impenetráveis.

No idos de 1922, a propósito do Movimento Modernista, que, assim como o Romantismo no século XIX, também mudaria os rumos da produção literária no Brasil e no mundo, em termos, principalmente, de liberdade criativa, Mário de Andrade incitava: “Fujamos da natureza!”. O belo da arte, por ser arbitrário, convencional, transitório, não pode arrogar-se o poder de reproduzir o belo natural, imutável, objetivo, sem, na realidade, o deformar (ANDRADE, 1980, p. 19-20). Na prosa, a deformação pela qual clamava Mário de Andrade reflete-se na quebra do paradigma literário: diluem-se as fronteiras entre gêneros; desloca-se o centro de gravidade da intriga para as personagens (TORRES, 1967, p. 266-8); suspende-se a linearidade temporal na narrativa. A ânsia do homem moderno de apreender este novo mundo plural, instável, incerto; de abocanhar dele pedaços os mais variados, levou à “destruição do assunto poético”, de forma que “a impulsão poética [...] pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (ANDRADE, 1960, p. 208).

O fim do assunto poético, melhor dizendo, do assunto literário, pois que a prosa não se exclui dessa dinâmica, traduz-se em sua conseqüente proliferação. Da réstia de cebolas ao amor perdido, passando pelo caos das metrópoles, a violência, as guerras, a alteração no compasso de vida das pequenas cidades ou da zona rural, a mudança da estrutura da família nuclear, o prolongamento da adolescência, as neuroses, psicoses, os mundos virtuais, os novos padrões de relacionamento propiciados pelas redes sociais na internet: o que o mundo moderno mais fornece é assunto. A questão é que a realidade se torna tanto menos apreensível

¹⁵ *Romance*: Gênero literário em voga no século XVII, cuja espinha dorsal eram as alegorias referidas a pessoas específicas, “escritos e lidos como ‘reflexões’ sobre poderosos disfarçadas de obras de imaginação”. O *novel*, pelo contrário, insere-se em outra categoria conceitual de ficção, na medida em que suas histórias são críveis, mas não têm “a pretensão de serem tomadas por verdadeiras” (GALLAGHER, 2009, p. 633).

quanto mais plural e multifacetada. A emergência de uma literatura que se debruça sobre si mesma, nos moldes contemporâneos, isto é, muito mais sutil e estrutural que aquela em voga no século XVIII, é um reflexo do desejo, ou antes, da necessidade do homem de explicar o mundo à sua volta, um mundo que lhe é tanto mais estranho quanto mais prosaico.

Giorgio Agamben (2008) avalia a pluralidade da realidade em termos de destruição da experiência. Para ele, o homem moderno goza cada vez menos de eventos traduzíveis em experiência, a qual, para ele, não deriva do extraordinário, mas do cotidiano e nada no cotidiano frenético atual é vivido pelo homem em termos de experiência:

[...] não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem a regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua [...] O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2008, p. 22).

Agamben relaciona a experiência à autoridade. No passado, diz ele, todo evento, ainda que insignificante ou comum, “tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade” (2008, p. 22). Essa noção é interessante para a ideia de que a profusão de textos metaliterários deriva de uma certa estupefação diante do mundo. Para Agamben, o correlato da experiência é a autoridade e não o conhecimento – há uma autoridade a revestir todo aquele que vivenciou algo – e, hoje em dia, prossegue, ninguém mais parece dispor dessa autoridade que fundamenta a experiência; por outro lado, continua o autor, uma característica do tempo presente “é que toda autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperienciável’” (AGAMBEN, 2008, p. 23).

O inexperienciável a que se refere o filósofo, e que fundamenta a autoridade nos dias atuais, é, a nosso ver, o conhecimento; não aquele advindo da práxis humana – caso em que seria experiência –, mas o conhecimento acadêmico, sistemático, que se opõe à experiência pelo fato de esta ser uma **forma de** conhecimento não partilhada pelos demais **enquanto** experiência – a experiência partilhada converte-se em discurso – e aquele (o conhecimento) poder ser compartilhado por qualquer pessoa a qualquer tempo, ainda que também na forma de discurso, porém, de modo mais estável que a experiência transmitida, isto é, menos sujeito a interferências subjetivas, porque entre ambas, a experiência vivida e a transmitida, interpõem-se o tempo e a memória.

O conhecimento, que abunda nas sociedades contemporâneas, traduz-se em pesquisa e explicação. Tudo o que nos cerca, se não pode ser convertido em experiência, precisa ser

dissecado, exposto até às vísceras como alternativa sensorial à experiência. Essa é uma das facetas – de acordo com nosso entendimento – da metaliteratura. Expor os meandros da criação literária é ao mesmo tempo uma forma de explicá-la como de procurar entender-se, o criador, a si mesmo. Mas, acima de tudo, é transformá-la em experiência por meio do ato de compartilhar com o leitor a sua feitura.

Capítulo III O dialogismo discursivo como via de intersecção entre o real histórico e a ficção em *A árvore das palavras*, e em *A manta do soldado*

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas. (SARAMAGO, 2008, p. 33)

Conforme dissemos na introdução, os romances *A manta do soldado* (1998), de Lília Jorge, e *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão, não têm um enredo histórico nos moldes convencionais, isto é, não utilizam personagens ou episódios da História como protagonistas ou mesmo coadjuvantes da ação. Entretanto, a dimensão histórica é trazida para o interior das narrativas por meio de estratégias discursivas que estabelecem o diálogo das obras com a realidade. Em ambos os romances, pode-se dizer, há ecos do discurso histórico, no sentido de que esse discurso chega à diegese incompleto e pouco exato, sendo, por isso mesmo, manipulável.¹⁶

Tal característica da presença histórica nos dois romances não é gratuita. Comentamos, também na introdução, que as narradoras aparentam um alheamento em relação aos motivos políticos e sociais do entorno e que essa atitude é produtiva em relação à economia do romance. Em *A manta do soldado* o alheamento serve a que se recupere metaforicamente o isolamento de Portugal em relação ao resto do mundo. Assim, para mencionar um breve exemplo, quando Francisco Dias diz, a respeito da prolongada estada de seus filhos no exterior, “se todos voltavam, por que não voltavam os Dias?” (JORGE, 2003, p. 167), podemos inferir, enquanto leitores, e graças à obsessão da narradora por datas, que “todos” que voltavam eram os retornados da África, coagidos ao regresso a Portugal em vista da conjuntura da guerra colonial. Essa fala de Francisco Dias é a única ocasião em que o assunto é **sugerido** na narrativa; essa característica do romance esboça um cenário pouco permeável às mudanças porque isolado e conservador. Em *A árvore das palavras* os ecos da História, como o que se ouve na fala recorrente de Laureano: “Lisboa não dialoga com os

¹⁶ Em seu *As metamorfoses*, Ovídio nos dá uma deleitosa amostra desse aspecto do eco no diálogo entre Narciso e Eco, no qual a ninfa imprime conotações outras às palavras do rapaz sem nada fazer além de repetir somente o final do que ele diz:

Por acaso o adolescente, separado do grupo fiel de seus companheiros, perguntara: “Aqui não há alguém?” “Há alguém”, respondera Eco. Ele se admira e olha em torno. “Vem!”, grita muito alto. Eco repete o convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém aproximar-se, pergunta: “Por que foges de mim?” E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste, e, iludido pela voz que responde a sua, convida: “Vem para junto de mim, unamo-nos!” A nada Eco respondera com mais boa vontade: “Unamo-nos!” Ajunta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. (OVÍDIO, *As metamorfoses*, III, 58).

africanos”, que remete às falhas da administração colonial, estão a serviço de uma crítica efetiva e direta à relação entre as colônias e a metrópole, além da paródia que o romance faz de um tipo de literatura de grande circulação em Portugal entre os anos 1930 e 1975, que veiculava uma visão eurocêntrica das colônias portuguesas.

Podemos afirmar que o nexos entre os dois romances e o período histórico em que se ambientam está totalmente assentado no plano discursivo, haja vista que se apropriam dos discursos circulantes nesse período e neles instalam suas vozes críticas. Em *A manta do soldado*, a exploração da imagem de Walter – personagem gerador e centralizador dos conflitos que envolvem os demais personagens – situa no cerne da visada crítica de sua narradora o autoritarismo patriarcal e as convenções sociais que derivam desse autoritarismo; por extensão, dialoga com os mitos ideológicos que preconizam a submissão dos filhos e da mulher, a imposição do silêncio como forma de sobrepujar ideias contrárias à ordem estabelecida, além de questionar os ícones do autoritarismo instituído: a Família, a Castidade, o Estado, a Igreja. *A árvore das palavras*, por seu turno, desvela a fragilidade do ponto de vista eurocêntrico que, grosso modo, enxerga Portugal como um messias responsável por levar uma “necessária” evolução aos africanos (aos moçambicanos, no caso particular do romance em pauta) por meio de processos civilizatórios advindos de uma colonização isenta de racismo¹⁷. Nesse sentido, a obra aponta as contradições sociais em Lourenço Marques, resultantes de um processo de urbanização que ignorou as necessidades do povo nativo e as peculiaridades da cultura local.

Dado que as perspectivas das duas narrativas são orientadas pelos pontos de vista de suas narradoras, resulta que a ligação dessas narrativas com o tempo ou com o espaço se concretiza de modos distintos, isto é, essas duas dimensões são focalizadas de acordo com o perfil de cada narradora, que projeta no discurso da narrativa seu modo individual de interpretação do mundo.

¹⁷ Quando falarmos em racismo, poderemos nos referir a uma ou mais das acepções conhecidas do termo: a importância extremada à noção de existência de raças humanas distintas; a afirmação da validade científica do conceito de raça e de sua pertinência no estudo dos fenômenos humanos; a consideração da transmissão hereditária de características culturais do ser humano determinada pela raça; a sustentação da ideia de superioridade biológica, cultural e/ou moral de determinado grupo humano considerado como raça; segregacionismo e outras atitudes preconceituosas ou discriminatórias em relação a indivíduos considerados de outras raças.

Formas do cronotopo em *A manta do soldado* e em *A árvore das palavras*

No caso de *A manta do soldado*, há uma preeminência do tempo sobre o espaço, resultante de uma ambientação espacial diluída no texto, tendo em vista que o olhar da narradora focaliza os eventos preferencialmente em relação ao tempo, enxergando os espaços como espelhos da interação com o homem através do tempo. Sendo assim, sua abordagem dos espaços é poupada em termos de descrição de atributos físicos e abundante em caracterizações sociais e psicológicas. Tal postura parece-nos resultante de um processo dinâmico, em que a unidade espaço-tempo e os conflitos que dela emanam – incluídas aí as motivações de ordem pessoal – determinam a direção dos olhares, daí sua narrativa dialogar criticamente com os padrões de comportamento e com as convenções sociais características da época que revisita; por outro lado, o interesse dessa narradora pelo tempo também espelha sua história de vida, erigida em torno da ausência do pai e de suas duas únicas visitas, eventos cuidadosamente “medidos” pela narradora em termos de duração, em anos, em meses, em dias. Nesse sentido, identificamos em seu modo de narrar uma disposição à delimitação cronológica dos episódios, datando-os ou remetendo-os a eventos localizáveis no calendário, como as estações do ano ou o Natal. Em contrapartida, a narradora alia à escassez de atributos físicos na caracterização dos espaços, a escassez de dados topográficos, exigindo do leitor um esforço no sentido de coletar os indícios que lhe permitem remeter o espaço da diegese a um referente reconhecível.

Se dirigirmos nossa atenção, agora, para a narradora de *A árvore das palavras*, perceberemos que as questões discutidas no romance vinculam-se muito fortemente ao espaço africano, desde a crença na herança racial de características como a preguiça ou a predisposição à mentira, passando pela influência do clima e da paisagem sobre as pessoas, até o mito de que a ação colonizadora dos portugueses assentava-se na premissa de igualdade entre colonizadores e colonizados. São aspectos que (re)configuram o espaço africano ou, no caso específico do romance em causa, o espaço moçambicano. Tomado como bojo de antíteses, o espaço ocupa posição de protagonista no romance de Teolinda Gersão, porque nele – e dele – se desencadeiam os processos que dão origem ao questionamento tanto da estrutura social quanto de aspectos que participam da formação da identidade da narradora. Filha de portugueses, porém nascida em Moçambique, convive diariamente com as oposições que sua condição lhe impõe: ser branca em um país de negros; estar, financeiramente, no meio termo entre os ricos portugueses que habitam as áreas nobres de Lourenço Marques e os miseráveis nativos que vivem no caniço; saber-se portuguesa – por sangue, por linhagem – mas sentir-se moçambicana e desenvolver com o espaço em que vive uma relação que se

aproxima da ideia de Pierre Francastel (apud SIQUEIRA; GOMES, 2010, p. 37) de que “o espaço é a própria experiência do homem”. Nesse ponto há uma convergência de opiniões entre as duas narradoras, pois, também a narradora de *A manta do soldado* entende o espaço como experiência do homem, mas, para vivenciá-lo assim, é preciso fixar-se e agir sobre ele, de forma que, através dos tempos, um imprima no outro suas marcas. Por isso ela dirá, quando Walter tentar “arreatá-la” da casa de Valmares, que ele “pensará sempre que mudando de lugar se muda de ser”. (JORGE, 2003, p. 142). Assim, no processo de rememoração empreendido nos dois romances, temos uma narradora – a de *A manta do soldado* – que caminha sobre o tempo dirigindo olhares furtivos à paisagem, mas apreendendo dela os efeitos de sua relação com o homem, enquanto Gita, a narradora de *A árvore das palavras*, percorre Lourenço Marques com olhos buliçosos, apreendendo os pormenores da sua geografia, fortemente ligada à terra, porém desconectada do tempo linear e de suas querelas, já que atada ao seu próprio tempo, mítico, vigoroso.

Feitas essas considerações iniciais, abordaremos mais profundamente a visão que cada narradora tem do tempo ou do espaço, pois entender como estão configuradas nos romances as séries espacial e temporal (conforme a terminologia de Bakhtin 1997a; 2010) é relevante para nossa análise, assim como a forma da abordagem, ou seja, a frequência, a atenção, o nível de detalhamento de cada série.

No romance de Lídia Jorge, a parcimônia e mesmo a ambiguidade das informações dificultam, a princípio, a identificação do espaço macro com um referencial externo. A referência que permite afirmar que a narrativa se desenvolve em Portugal é tardia – localiza-se na página 65 – e indireta, pois se refere aos **portugueses** ao reproduzir dizeres de cartazes espalhados pela cidade à época da Segunda Guerra Mundial: “*Portugueses, Trabalhai e Poupai, para que Deus Vos Livre da Guerra!*” (JORGE, 2003, p. 65; itálicos no original). Já a caracterização da fictícia localidade de São Sebastião de Valmares, onde vivem os Dias, é sutil no que tange à sua descrição física e à sua localização em relação ao país, no entanto, é premente de aspectos que desvendam a relação desse espaço com as pessoas e vice-versa:

[...] era tudo fruto da luta contra um clima de deserto, produto de seu suor. Em dois anos, Francisco Dias comprou dez **terrenos de pedras** e deu trabalho a doze cavadores que desfizeram as pedras à marretada por falta de pólvora. João e Inácio, ainda em Lagos, deveriam vir rapidamente fazer face à terra e à falta de adubo, ajudar a arrancar pedras e a contribuir para encher a estrumeira, ajudar a espalhar o estrume pelas terras para produzirem mais [...] apesar dos **climas áridos**. (JORGE, 2003, p. 63; grifos nossos).

O perfil da cidade é delineado em função da descrição que a narradora oferece da propriedade do avô, estendida sobre um relevo rochoso castigado por um clima árido. Em relação à sua localização, pelo fragmento é possível inferir, a partir da menção a Lagos, uma proximidade entre as duas localidades, o que colocaria Valmares no sul da península, mais precisamente no Algarve. Somente à página 121 a narradora fornecerá indicações que permitem precisar a localização de Valmares, quando **comenta** a passagem por Faro e por Quarteira durante os passeios de carro com Walter, e à página 128, com o desenrolar de uma cena no Promontório de Sagres, lugares também situados na região sulina do Algarve. Todavia, a falta de precisões topográficas não redundam em desinformação sobre o espaço, pois que a crônica de costumes que a narrativa (também) oferece nos dá ideia bastante exata da configuração de Valmares, que se delineia dentro dos padrões da “cidadezinha provinciana” – cronotopo sobre o qual adiante discorreremos mais detalhadamente. Para essa narradora, o espaço perde sua especificidade quando desatrelado da ação modificadora das pessoas e, no contexto de suas memórias, esse é o caso de Valmares, espaço que ela renega, assim como Walter já renegara; embora tenha permanecido, a narradora não compartilhava os ideais e princípios da cidade. O fato de ser uma localidade fictícia merece especial atenção, uma vez que tal *status* só pode ser afirmado no plano exterior à diegese. Se, por um lado, sua ficcionalidade contribui com a vagueza da narradora, reforçando a hipótese que acabamos de assumir, por outro, possibilita que se explore mais livremente a relação metonímica entre essa localidade e Portugal. É possível, ainda, que se estabeleça relação semelhante com outros espaços, na medida em que, não remetendo a um espaço referencial específico, São Sebastião de Valmares se universaliza.

Ainda em relação ao mesmo excerto, destacamos a prodigalidade de referências que permitem uma apreensão psicológica do espaço, segundo a qual a fazenda de Valmares surge em oposição ao *locus amoenus*, como em geral são vistas as áreas rurais, e revela-se um espaço hostil – aspecto que se irá desenhando no decorrer de toda a narrativa e se ampliando até envolver o próprio país. Ao clima e ao relevo adversos somam-se as faltas – de pólvora, de adubo – que tornam ainda mais árduo o trabalho que já se adivinha penoso pelas palavras empregadas em sua caracterização: luta, suor, marretada. Tal hostilidade indicia a deserção dos irmãos Dias e a inevitável derrocada de um espaço em que pedras e estrume parecem sintetizar não somente a lide, mas a sua própria natureza.

À medida que se vão caracterizando os espaços que pontuam a narrativa, vai-se desvelando o modo de olhar da narradora, para quem espaço e homem modificam-se mutuamente e um pode ser reconhecido no outro. Essa forma de interpretar os espaços,

projetando neles características das pessoas, é muito próxima da noção de “lugar antropológico”, descrito por Marc Augé (1994) como espaço que inclui “a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza.” (AUGÉ, 1994, p. 75). O lugar antropológico, “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”, é identitário, na medida em que, para cada pessoa, corresponde “a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social.” (AUGÉ, 1994, p. 51).

Para a narradora, que o habita, mas também se coloca como observadora, o espaço se torna inteligível à medida que o enxerga em relação de reciprocidade com o homem. Desse modo, onde não consegue reconhecer marcas identitárias, ela enxerga um não-lugar que se opõe ao lugar antropológico. Os não-lugares são descritos por Augé como espaços de passagem, marcados pela transitoriedade, “palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”. O lugar e o não-lugar são “polaridades fugidias” na medida em que o primeiro “nunca é completamente apagado” e o segundo “nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994, p. 73). É, portanto, bastante coerente que os países visitados por Walter Dias em seu frenesi ambulatório – “Walter não vinha só da Austrália, vinha de África, vinha da África do Sul, da Tanzânia, de Angola, vinha das costas da América do Sul e do Caribe, das Antilhas, vinha do Norte, da América do Norte, das terras frias do Canadá” (JORGE, 2003, p. 103) – sejam metaforizados pelos pássaros desenhados por ele, o que salienta o sentimento ambíguo da narradora, pois, ao relacionar os espaços a pássaros (não-lugares), animais que migram, que mudam de lugar rapidamente devido à capacidade de voar, ela tanto lhes atribui a mesma transitoriedade que caracteriza o pai, quanto os conecta irremediavelmente, já que os pássaros, desenhados e enviados por Walter Dias, fazem parte da herança material que ele lhe lega sem saber:

Donde mandava as águias? Da Índia, quando lá tinha estado. Não, da Índia tinha mandado, sobretudo, pavões e corvos. As águias tinha-as mandado de Angola. De Angola, não, do Brasil. Já ninguém sabia. [...] Ele mandava araras do Brasil, rabijuncos do Panamá, cegonhas de Casablanca, beija-flores de Caracas [...]. (JORGE, 2003, p. 89).

Por outro lado, ao voltar o olhar para a casa situada na propriedade da família em Valmares, espaço promovido a “lugar de memória” (AUGÉ, 1994, p. 72), a narradora investe de movimento os limites desse espaço que se relacionam, de algum modo, a Walter, como sua charrete e o armazém dos trastes, destino da charrete após sua partida; esse nexos, todavia, não

carrega a marca da efemeridade, porque esses espaços, ao contrário dos países onde Walter entra e sai, fazem-na reviver um tempo anterior a ela, cuja narrativa herdou da transmissão oral e que a enchem de admiração pela **imagem** do pai:

Walter Dias engatava a égua branca na charrete e partia. Trotava através da estrada paralela ao mar [...] Por vezes tomava a direção do arneiro, subia aos matos, mas a estrada íngreme e esburacada, entre penedias e alfarrobeiras de sombra sinistra, impediam-no de continuar. Retomava a outra, a mais lisa, aquela onde a égua podia trotar de crina levantada sem tropeçar em pedras. Era como se viesse a casa apenas para correr. (JORGE, 2003, p. 67).

[...] Era conhecido por armazém dos trastes e era aí também que já se encontrava a charrete preta [...] Mesmo coberta de poeira, aquela tinha sido a charrete de Walter. [...] no Outono desse ano já ela saltava sobre os varais da charrete e conduzia-a sem medo [...] Sem altura, sem cintura, sem formas, instigava uma égua que não existia, corria ao longo de estradas de macadame por onde nunca passara [...] (JORGE, 2003, p. 79).

Esses espaços são cronotópicos na medida em que carregam as marcas de Walter. O cronotopo da charrete abriga o seu tempo de aventuras e remete aos deslocamentos que o iriam caracterizar para sempre, como se nota no primeiro fragmento: o espaço que percorre constitui-se de vários outros – estrada, arneiro, matos, penedias – que se oferecem apenas de passagem ao olhar, configurando, desse modo, a imagem de uma série espacial em eterno movimento. O armazém dos trastes se apresenta como um cronotopo ao olhar da menina porque é ele que abriga a charrete do pai, a qual se liga ao tempo de sua infância e adolescência. No segundo excerto, a narradora fala desse cronotopo, onde “ [se] empilhavam as mesas **quebradas**, as floreiras **sem pés**, os melins das mulas **mortas**” (JORGE, 2003, p. 79, grifos nossos), espaço que, pela natureza de sua ocupação, caracteriza-se pela ausência de movimento (como denuncia o uso da gradação: quebradas – sem pés – mortas). O armazém é resgatado da imobilidade pela charrete, espaço imbuído do arrojo e da disposição de Walter ao enfrentamento e à subversão da ordem – ressaltam-no as tumultuosas trilhas que não o impediam, contudo, de prosseguir – graças à imaginação da criança que, imbuída da coragem paterna, procura refazer-lhe os caminhos, imitando, sem ainda o saber, a afronta de Walter aos Glória Dias:

Em altos gritos, [Maria Ema] disse que ela era a cara tinta e escarrada de Walter Dias, viciosa e depravada como ele, falsa e mentirosa como ele, traidora e inclinada ao mal como ele. Agora compreendia por que razão ela tanto gostava de montar a Charrete do Diabo, quando era criança. (JORGE, 2003, p. 151).

O mesmo espaço da herdade, quando relacionado a Francisco Dias, passa a refletir a visão de mundo dele. Compare-se este excerto, em que se fala de como o patriarca enxergava os filhos – “Aliás eles não existiam diante de Francisco Dias. Só à medida que anunciavam que iam partir começavam a ter singularidade na casa, a ter identidade própria diante do pai, saíam do molho, do bando produtivo [...]” (JORGE, 2003, p. 84) - a este, em que a mesma ausência de individualidade transparece no projeto de concepção da casa: “Numa casa concebida de raiz para uma família numerosa, não havia camas individuais. Passava-se do berço ornamentado com uma nuvem de organzina para camas que se assemelhavam a plataformas de navios.” (JORGE, 2003, p. 42).

Considerando os fundamentos fornecidos por Bakhtin para o estudo do cronotopo, podemos considerar que a casa, na visão de Francisco Dias, constituía um cronotopo de produção, pois tanto o espaço quanto o tempo deviam ser empregados para o trabalho, de modo que as séries espacial e temporal desse cronotopo projetam uma unidade produtiva:

O dono de Valmares achava que a sua casa era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado, dirigindo-a como um governador poupado gere um estado [...] A unidade de produção dirigida por Francisco Dias acordava duas horas antes do amanhecer. (JORGE, 2003, p. 44).

Ao olhar para trás, a narradora enxerga a **forma** desse tempo de azáfama projetada sobre o espaço: “[...] durante as madrugadas desses anos vivia-se um tumulto feito de distribuição de tarefas, mantimentos, rações e fenos, a que se seguiam movimentos humanos, enredados nos movimentos das bestas [...]” (JORGE, 2003, p. 44). Essa visão da casa como uma “empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança dum **severo estado**”¹⁸ (JORGE, 2003, p. 25; grifos nossos), tendo Francisco Dias à frente como “governador poupado”, remetem o espaço habitado pelos Dias ao Portugal das décadas cobertas pela narrativa, também sob o comando de um governo autoritário. Essa relação se consolida com a localização isolada da casa de Valmares “entre o mar e a serra” (JORGE, 2003, p. 175) e com a transformação de Francisco Dias, a partir de meados dos anos 1970, em “perplexo perdedor de terrenos aráveis” (JORGE, 2003, p. 165), o que remete à perda das rentáveis colônias africanas.

A configuração dos espaços hostis adquire amplitude no interior do romance, passando a abarcar também a cidade e o próprio país. Várias cenas que sintetizam a hostilidade do

¹⁸ Saliente-se a recorrência da noção de que a casa, sob o comando de Francisco Dias, assemelha-se a um Estado: a comparação feita à página 25 é retomada à página 44 da narrativa, conforme os excertos transcritos neste parágrafo.

espaço são captadas em espaços amplos relacionados a um dos braços do poder instituído, como a Escola ou a Igreja. Adiante teremos oportunidade de flagrar o ambiente hostil de uma igreja de Valmares, por ocasião de uma ida dos Dias à missa, na qual se sentirão em uma “luta sem trégua, de defesa de si” (JORGE, 2003, p. 125), de modo que, agora, dirigiremos nossa atenção para a escola.

A própria escola de São Sebastião tinha quatro janelas que davam para a rua. A cada uma delas era raro não haver uma criança com uma máscara de asno, com orelhas de ourelo e uma fila de dentes exposta. Mas através do focinho amplamente rasgado da máscara, identificava-se o rosto de cada criança. São Sebastião inteira ficava a saber quais as crianças punidas. As máscaras deixavam de ser máscaras, passavam a ser elas mesmas. A vergonha das crianças. E a vergonha, na criação da obediência, era um sentimento imprescindível em todos os tempos, principalmente nos diligentes anos trinta [...]. (JORGE, 2003, p. 59-60).

O fragmento acima revela uma fala de Francisco Dias – reportada pela narradora – sobre a forma de educação que ele considerava correta. A voz da narradora se faz ouvir mais forte na ironia com que se refere aos “diligentes anos trinta”, o que evidencia a forte ligação entre espaço e tempo. Essa educação assustadora é apenas uma das garras da repressão que então recobria o país. A narradora consegue fazer enxergar isso quando resgata um episódio diretamente relacionado à escola e, habilmente, ampliando seus limites para além dela, fazendo ressaltar sua conotação política. Começa com a fala de Francisco Dias – também se trata de uma hábil estratégia trazer para a superfície as falas do ditador – a respeito das mudanças da educação que supostamente tinham posto a perder seu filho Walter:

Todos os outros seus filhos tinham sido ensinados por homens enérgicos, pessoas duras, resistentes, irrepreensíveis, pessoas que mantinham os rapazes quietos, distribuía pancada com determinação, não sorriam, impunham a ordem, procurando fazer de cada criança um obediente, para que se obtivesse um bom trabalhador. [...] ao contrário dos outros, o mais novo estava destinado a ser instruído por um incompetente recém-chegado [...] que volta e meia levava as crianças até aos montes cinzentos de São Sebastião, mandava observar a natureza, mandava espionar os animais. Mandava-as medir o desvio do Sol com metros de pedreiro, obrigava-as a irem de noite à escola para explicar os eclipses [...] Não lhes ensinava nada. (JORGE, 2003, p. 60).

O novo professor desloca o centro do aprendizado da escola para outros ambientes, concretizando, também espacialmente, a ampliação dos horizontes dos alunos, que não apenas têm sua atenção dirigida para outros aspectos da formação escolar, como também passam a usufruir de um espaço da educação transmutado em outro mais amplo e agradável. Os novos tempos anunciados pelo professor recém-chegado são, entretanto, sufocados pela ordem

vigente. Na sequência, a narradora expõe o que aconteceu ao professor fazendo estender a imagem da escola de quatro janelas a todo o país:

Ela ficou a saber que esse homem acabara por ser empurrado de São Sebastião mediante um abaixo assinado, em que muitos haviam escrito em vez do nome uma dedada de polegar. Que numa noite de Dezembro de trinca e cinco, tinham vindo buscar o professor [...]. Que esse professor haveria de desaparecer do ensino, haveria de morrer cedo, sem nada para fazer, cercado por olhos de todos os lados [...] Que Francisco Dias, ele mesmo, havia escrito ao delegado falando da sua suspeita, e tinha movido o abaixo-assinado das dedadas, e por sua iniciativa o professor desaparecera. (JORGE, 2003, p. 59-61).

Nessa imagem, em que Francisco Dias aparece senhor do destino alheio, pois com apenas uma carta, na qual comunicava a suspeita de que o professor ensinava os alunos a desenharem os órgãos da reprodução de pássaros e outros animais, consegue extirpá-lo do ensino, da cidade, da vida, é inevitável que se o relacione a outro ditador, ainda mais porque a narradora, como é seu hábito, demarca o episódio no tempo: era Dezembro de 1935 e então vigia em Portugal o sombrio Estado Novo, configurando-se, o próprio país, como espaço hostil, de onde milhares de portugueses partiriam para destinos distintos, muitos em busca de condições de trabalho que lhes garantisse uma situação financeira mais confortável e, muitos, ainda, fugindo do autoritarismo, pois “as vias de exposição das críticas e insatisfações não eram muitas, ao menos dentro da ordem. Um regime fascista nunca possui muitas válvulas de escape para seus insatisfeitos”, diz Lincoln Secco (2004, p. 94) em seu livro *A revolução dos cravos*. Desse modo, não apenas em *A manta do soldado*, mas também em *A árvore das palavras*, as trajetórias dos personagens relacionam-se à situação política e social de Portugal.

Nos anos de 1935 e de 1946, respectivamente, Laureano e Amélia vão para Moçambique, época em que o sistema colonial ainda não entrara em xeque e as colônias povoavam o imaginário português como lugar de oportunidades de enriquecimento ou refúgio para os que viviam desilusões amorosas, como bem pontua Francisco Noa (2002) em seu livro *Império, Mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Nos anos 1950, em *A manta do soldado*, Walter, a serviço do Exército, parte para a Índia, onde se localizava a possessão portuguesa de Goa. A partir dos anos 1960, quando o sistema colonial começa a entrar em crise com o início da longa guerra, a África deixa de ser um bom destino e é a América que passa a atrair os portugueses, para onde escapam, sorratamente, ao domínio de Francisco Dias, os seis irmãos de Walter. É nesse mesmo período, com o agravamento da crise econômica em Portugal, advindo, em grande parte, dos gastos dispendiosos com as guerras no Ultramar, que a situação financeira das populações rurais – caso da família Dias –

começa a entrar em colapso, registrando-se grandes fluxos de êxodo dessas áreas para as cidades que, no entanto, não têm estrutura para receber os numerosos recém-chegados. Todo esse contexto impulsiona as emigrações em direção a outros países da Europa e para as Américas, como fizeram os irmãos Dias¹⁹.

Passando, agora, a um olhar mais demorado sobre como a narradora percebe o tempo e como configura a série temporal, notamos que há, de sua parte, uma preocupação com o registro formal da época dos acontecimentos narrados, principalmente aqueles que iniciam fases marcantes para si ou para a família Dias; como exemplo dessa delimitação cronológica, evocamos os eventos relacionados à primeira visita de Walter depois do nascimento da filha (a narradora), reunidos por ela sob a epígrafe “o filme de cinquenta e um”:

Todos os irmãos estavam perfilados em volta da mesa, severos como numa ceia de Cristo, em que o Cristo não existe, só existe o traidor. E Adelina Dias não se conteve e chamou – “Paizinho, venha cá! Walter está a meter-se, diante de todos, com a própria cunhada!” **Constava do filme de cinquenta e um.** (JORGE, 2003, p. 26; grifo nosso).

Além da preocupação em “identificar” a época dos acontecimentos, datando-as, a narradora se ocupa em definir a forma das séries temporais que envolvem os espaços do romance. Em *A manta do soldado* há duas séries temporais predominantes, a do tempo de aventuras²⁰ de Walter, leve e fluido, no qual os dias passam rapidamente – “No meio do **único dia**, o **esplendoroso dia** que constituiu a visita de Walter, tecido, como se sabe, por **noites e dias.**” (JORGE, 2003, p. 127, grifos nossos), – que contrasta com a série do tempo dos acontecimentos em São Sebastião de Valmares, tempo secundário, denso e pouco produtivo:

Em quarenta e sete as comunicações eram **demoradas**, os meses, **longos**, as tardes **não tinham fim**, as viagens, **lentas**, davam para pensar e voltar a pensar, criar figuras entre ir e vir, entre o que se pronunciava e o que se sabia. Cinco factos chegavam para povoar uma vida. Convinha que os factos fossem separados por água, por amor, por cartas. A ansiedade era ainda uma segunda natureza que se amarrava entre os muros. (JORGE, 2003, p. 77, grifos nossos).

Os dois fragmentos acima transmitem “imagens” das séries temporais, permitindo-nos enxergá-las no espaço da narrativa. Enquanto o tempo de aventuras de Walter se assemelha ao tempo do mito, que “abole a sucessão temporal” e “sempre conta o que se produziu num

¹⁹ Conforme Lincoln Secco, entre 1960 e 1967, o êxodo rural em todo o país atingiu a soma de trezentas mil pessoas “que buscavam, por meios legais e ilegais, fugir de Portugal” (SECCO, 2004, p. 223).

²⁰ Tomamos o termo emprestado ao próprio Bakhtin (2010), que descreve o “tempo de aventuras” no romance grego.

tempo único que ele mesmo instaura” (NUNES, 1988, p. 66), o tempo denso de Valmares identifica-se inequivocamente com o tempo da “cidadezinha provinciana” – cronotopo apontado por Bakhtin como “muito utilizado para a realização das peripécias romanescas do século XIX”:

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas “o ordinário” que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Um dia nunca é um dia, um ano nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras, etc. Durante este tempo, as pessoas comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romanescas), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas suas lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. É o tempo cíclico, comum, ordinário, quotidiano. (BAKHTIN, 2010, p. 353).

Bakhtin complementa que os indícios do tempo nessa cidadezinha são simples e materiais, relacionados “às particularidades locais” como a arquitetura ou “as ruas sonolentas, a poeira e as moscas”. Nesse cronotopo, “o tempo **não tem** peripécias e parece quase parado. Não ocorrem encontros nem partidas”. Por ser um tempo “denso, viscoso, que rasteja no espaço”, “**não pode** ser o tempo principal do romance”. Esse tempo, diz Bakhtin, “é utilizado pelos romancistas como um **tempo secundário**, mistura-se com as outras séries temporais, não cíclicas, ou é recortado por elas; frequentemente serve de **fundo contrastante** para as séries temporais, energéticas e fatuais” (BAKHTIN, 2010, p. 353-4, grifos nossos). Em *A manta do soldado* temos o tempo dos acontecimentos em Valmares contrastando com o tempo vigoroso das aventuras de Walter, série temporal que é eleita pela narradora como principal em sua narrativa.

Voltaremos a abordar as séries temporais no romance de Lídia Jorge; por ora, entretanto, passemos ao romance de Teolinda Gersão, cuja narradora focaliza atentamente o espaço:

Uma vez por mês vamos à barbearia. Ou antes, és tu que vais, e eu que vou contigo. É sempre o mesmo barbeiro, na **Travessa da Catembe**, a receber-nos efusivamente, como se nos esperasse, ou fôssemos visitas. E ainda antes de estares sentado na cadeira, com um pano branco em volta do pescoço, já ele comenta as últimas – a luta livre e o pugilismo da véspera, ou da semana anterior, no **estádio do Malhangalene**, a trovoada que houve nos **Libombos**, quem vai à frente na Volta ao **Sul do Save** em bicicleta. Ou o tubarão que pescaram uma vez perto do **Clube Naval**, e que foi uma coisa por assim dizer nunca vista. (GERSÃO, 2004, p. 33, grifos nossos).

Repare-se que, enquanto as referências espaciais são exatas, as temporais são inexistentes ou vagas: o pugilismo “**da véspera ou da semana anterior**”, “o tubarão que pescaram **uma vez**”. Essa tendência à vaguidão em torno da determinação do tempo é muito semelhante à imprecisão da narradora de *A manta do soldado* em relação à especificação do espaço; entretanto, assim como ela, a narradora de *A árvore das palavras* também fornece pistas no decorrer do romance para que o leitor tenha uma ideia aproximada do período histórico em que a narrativa transcorre. A mais clara dessas pistas é a capital de Moçambique chamar-se ainda Lourenço Marques, o que situa a narrativa no período colonial, pois, em 1976 (quando o país já era independente de Portugal) o local passou a chamar-se Maputo; é possível, ainda, inferir-se a sua contemporaneidade a partir das descrições do espaço urbano. Entretanto, e novamente lembramos a estratégia da narradora do romance de Lídia Jorge, é somente à página 163, portanto tardiamente, que esta fala de Gita – “Então, de repente, rebentou a guerra.” (GERSÃO, 2004, p. 163) – permite identificar o ano de 1964 (início oficial da Guerra Colonial em Moçambique) e, a partir daí, fazer uso de outras pistas – o aniversário da narradora, a idade de seus pais ao se casarem e o tempo que permaneceram juntos – para determinar a localização histórica do tempo²¹ da narrativa entre as décadas de 1940 (infância de Gita) e de 1960 (momentos finais da narrativa). Por meio de analepses externas²², são abordados alguns eventos referentes à vida de Laureano e de Amélia em Portugal e à chegada de Laureano em Moçambique em meados dos anos 1930.

À escassez de informações que permitem localizar historicamente o tempo narrado contrapõe-se a abundância de referências à forma desse tempo. Predomina em *A árvore das palavras* uma série temporal relacionada ao tempo da infância e da juventude, a que chamaremos tempo das descobertas. Sua configuração, muito enérgica e fluida, em muitos pontos aproxima-se do “tempo do crescimento produtivo” descrito por Bakhtin (2010, p. 317) como um tempo relacionado à natureza, à vida vegetativa, à multiplicação dos frutos e medido pelos acontecimentos da vida coletiva – daí os espaços serem configurados, na perspectiva da narradora, tendo em vista o seu uso comum, coletivo: as descrições de espaços gerais e amplos predominam sobre as de espaços particulares e restritos. Essa aproximação entre o tempo das descobertas e o tempo do crescimento produtivo tem íntima relação com a visão de mundo da narradora, personagem em que se manifesta o sentido de unidade entre o

²¹ O termo é de Bakhtin (2010, p. 217).

²² Cf. Genette [19--], a analepse externa é a retomada de um evento ocorrido em período anterior ao intervalo de tempo da narrativa primeira, esta definida como o “nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal.” (GENETTE, [19--], p. 47).

ser e o cosmos. Além disso, como já visto no capítulo II, o tempo do crescimento produtivo é profundamente espacial e concreto, em razão de sua ligação com a terra, característica que também distingue Gita. Transcrevemos a seguir um fragmento que nos dá uma ideia bastante clara desse sentido manifesto em sua visão de mundo enquanto delinea a forma desse tempo de descobertas, profundamente arraigada ao espaço e que, assim como o tempo de aventuras de Walter Dias, se aproxima do mito por abolir a sucessão temporal, produzir-se e instaurar-se a si próprio:

O dia não quebrava os sonhos, podia-se dormir de olhos abertos, e a vida era gozosa e fácil como o jogo e o sonho. Podiam-se abrir os braços e gritar: Eu vivo – mas não era necessário esse gesto exultante e excessivo, as coisas eram tão próximas e simples que quase não se reparava nelas. Saía-se por exemplo a porta da cozinha sem se dar conta de transpor um limiar. Não havia separação entre os espaços, nem intervalos a separar os dias. Porque o corpo ligava a terra ao céu. (GERSÃO, 2004, p. 15).

Resultante dessa visão de mundo que conforma a relação de Gita com Lourenço Marques, o romance é marcado por reiteradas e minuciosas descrições do espaço. Para a narradora, como está dito no excerto acima, parecia não haver separação entre os espaços; ela, no entanto, fornece deles descrições em que as marcas das relações sociais são muito visíveis e por meio das quais é possível distinguir várias séries espaciais opostas: o espaço urbanizado e o espaço natural, o espaço organizado e o caótico, o rico e o pobre. Ainda neste capítulo detalharemos como a visão (aparentemente) “neutra” da narradora é adequada à estratégia discursiva do romance; por hora nos limitamos a apontar a existência das diversas configurações espaciais abrangidas no romance e mostrar como concorrem para configurar o espaço macro da narrativa. Vejamos os três excertos que se seguem:

Em baixo [...] o quintal crescia como uma coisa selvagem. Brotava um grão de mapira atirado ao acaso ou deitado aos pássaros, brotava um pé clandestino de feijão-manteiga ao lado dos malmequeres, brotavam silvas e urtigas e ervas sem nome no meio da chuva-de-ouro e da bauínea – qualquer semente levada pelo vento se multiplicava em folhas verdes, lambidas pelas chuvas do Verão. (GERSÃO, 2004, p. 10).

Ali, as coisas eram defendidas. As casas tinham grandes portões e vedações de ferro pintado, e dissimulavam-se atrás de árvores, na sombra, camufladas com heras, buganvílias e canteiros de flores. Escondiam que tinham dois salões, cinco quartos, sala de jantar, três casas de banho, varandas, escritório, atelier, arrumos, dependências de criados, churrasco, duas garagens, um enorme jardim. (GERSÃO, 2004, p. 83).

Lóia estava ligada ao mundo quotidiano dos negros, aos bairros pobres que por toda parte nos cercavam – casas baixas, pintadas, feitas de pedaços de materiais avulsos, que pareciam desenhos de crianças da escola ou cenários

abandonados, desbotando ao sol: uma porta e duas janelas, uma de cada lado, mais abaixo uma faixa pintada de azul forte, amarelo ou rosa. Em cima, sem forro, um telhado mal assente, às vezes também debruado a tinta. E na entrada em geral um degrau ou dois, para encher o espaço que faltava até a rua. (GERSÃO, 2004, p. 153).

Dispostos assim, continuamente, os fragmentos podem passar a falsa impressão de que o discurso da narrativa se constrói sobre dicotomias óbvias e argumentação frouxa. A abordagem dos espaços no romance é feita de forma a lhes ressaltar as diferenças, entretanto, isso não ocorre de maneira óbvia ou direta – a própria distância, em páginas, entre as descrições pode confirmá-lo – mas de modo a que se vá tecendo um discurso feito desses recortes da cidade que, ao final, assume a própria forma da cidade: bipartido, múltiplo e abrigo das tensões entre seus dois lados.

As passagens transcritas acima nos dão ideia da configuração dos espaços amplos que constituem a Lourenço Marques do romance. O primeiro destaca-se como espaço natural em interação com um espaço modificado pelo homem – é o quintal de uma casa – e representa, metonimicamente, outros espaços naturais da cidade, fornecendo deles uma noção não só estética, mas da variedade de sua flora e da espontaneidade com que se reproduz. Dos dois últimos excertos é possível apreender a diferença que instaura a divisão do espaço urbanizado em pobre e rico, confortável e desconfortável, privado e devassado, essencial e supérfluo, branco e negro. Nesse ponto, chamamos a atenção para a posição ambígua da narradora em relação à ocupação desses espaços, pois, embora transite entre ambos, ocupa efetivamente uma terceira margem, um meio caminho entre o luxo dos brancos ricos e as condições miseráveis das palhotas²³ do caniço. Comparemos o interior da casa de Gita ao de uma dessas palhotas:

Foi assim que forrou de linóleo verde o chão da casa de banho, substituiu o arame em volta da banheira por um varão cromado, onde pendurou uma cortina de plástico às bolas azuis e encarnadas.

A cozinha foi beneficiada com uma mesa redonda, de fórmica, e duas cadeiras, e com uma pintura na parede [...]. Escolheu o branco para alegrar a cozinha, que era escura, porque só tinha uma janela pequena, a luz entrava sobretudo pela porta do quintal. Mas já para o quarto foi beije o tom escolhido, e para a sala um verde claro que dava bem com as almofadas do sofá. (GERSÃO, 2004, p. 102).

²³ Habitação típica dos nativos moçambicanos, em geral uma cabana coberta por colmo ou palha.

Esta parte é o quarto de dormir, penso, sentada no chão [...]. A um canto há uma máquina de costura – incrível como até uma máquina de costura cabe neste espaço do tamanho de um lenço, dividido em dois por um pano suspenso de uma corda, que faz as vezes de cortina. Do outro lado, sei mesmo sem ver, fica a cozinha: terá mesa, fogão, baldes, bacias de plástico e, penduradas nas paredes, caçarolas e frigideiras penduradas pelo cabo.

Mas é lá fora que se faz a comida, no fogo aceso debaixo de panelas de ferro de três pés, com uma asa no testro. Lá fora, sei ainda, há de onde em onde uma mancha verde de batata doce plantada. E de um lado e do outro das portas crescem, por vezes, inesperadamente, canteiros tortos, traçados com paciência, pedra atrás de pedra. (GERSÃO, 2004, p. 140).

Embora as palhotas sejam habitações típicas dos nativos moçambicanos, como se pode confirmar em Newitt (1997) e em Zamparoni (2007), o que fica claro na descrição de suas moradas, mais do que a promiscuidade que o espaço exíguo impõe e a indigência de seus habitantes que se evidenciam quando comparadas às habitações dos brancos, construídas conforme padrões europeus, é a não inclusão dos nativos no projeto da cidade, na sua urbanização. “Sim, é uma cidade ordenada, de linhas regulares. E no entanto não doméstica, nem domesticável – não se podem domesticar as casuarinas, nem os coqueiros, nem os jacarandás. Nem o capim, nem o mato. É verdade que **o mato foi recuando** —” (GERSÃO, 2004, p. 44; grifo nosso), diz a narradora, ainda sem se dar conta de que a cidade, para existir, empurrou, junto com o mato, os nativos para cada vez mais longe, para locais em que a urbanização chegava na forma de dejetos trazidos pelas chuvas ou de doenças, porque eram acintosamente ignorados pelas autoridades: “O governo (algo de grave e negativo se segue, sempre que ele começa uma frase deste modo) não só permite a construção nesta zona como ele próprio mandou construir habitações aqui. É tudo que tem para oferecer aos negros.” (GERSÃO, 2004, p. 155). A fala de Laureano denuncia a parte visível da distância que separa negros e brancos e que é entendida pelo olhar racista como “teimosia” dos indígenas: “O outro lado, por **teimar** em embrenhar-se no novelo confuso do ‘Caniço’, perdia sempre, em dada altura, a geometria.” (GERSÃO, 2004, p. 83; grifo nosso). A visão de Amélia, para quem a cidade, “verdadeiramente”, eram “as avenidas, longas e largas, espraiadas ao longo de quilómetros” e “o ponto alto do aterro, a vista que se tinha do *Hotel Cardoso* ou do *Girassol*” acaba por resumir a relação entre a cidade dos negros, que “se perdia bruscamente no Caniço”, e a dos brancos, onde “a geometria não corria o perigo de ser desfeita [pois] estava defendida pelo mar”: “O outro lado existia para servir este, levantado em frente ao mar” (GERSÃO, 2004, p. 82). Como categoria privilegiada da narrativa de *A árvore das palavras*, o espaço é configurado de forma a participar da construção de sentidos, delinear ou explicitar

relações no interior da diegese. Pode-se dizer que o discurso dele se apropria e o converte numa voz que também tem o que dizer ou mostrar.

Marcadas as diferenças – ou complementaridades – entre as duas narrativas – no tocante à abordagem das séries temporais e espaciais – convém pontuar que a maior atenção dedicada pelas narradoras a uma das séries dos cronotopos não redundava em apagamento ou desimportância da outra. Em *A manta do soldado*, o espaço se reveste de importância para a narradora desde que nele se imprimam as marcas da passagem do homem através dos tempos, as quais desnudam o próprio espaço. O mesmo se aplica ao romance de Teolinda Gersão, em que a localização histórica do tempo da narrativa não é uma preocupação central, dando-se relevância à forma do tempo. Entretanto, a minuciosa delimitação do espaço acaba por descobrir a época em que a narrativa transcorre, bem como as marcas dessa época. Se as estratégias narrativas dos dois romances diferem, ambas conduzem ao diálogo com os discursos sociais que perpassam um determinado espaço em um determinado tempo histórico, diálogo cuja abordagem faremos a seguir.

Sob a manta do soldado: o desmascaramento das convenções

O romance *A manta do soldado* reconstitui a trajetória da filha de Walter Dias; entretanto, pode ser facilmente percebido – e não equivocadamente – como a história de Walter. Isso acontece porque a narradora, vivendo em um universo sufocante, em que a vida das pessoas é constantemente ditada e controlada por convenções sociais e morais, apropria-se do tempo de aventuras do pai – mais fluido – para pautar os acontecimentos de sua própria vida, a qual percorre em sentido inverso. Vivendo, como já mostramos, em uma localidade em que o tempo é quase estático, onde “não há acontecimentos, há apenas o ‘ordinário’ que se repete” (BAKHTIN, 2010, p. 353), a filha enleva-se pelos eventos que envolvem o pai, sempre invulgares e emocionantes, que proporcionam o esbatimento do tempo estático de Valmares. Assim, a sua própria biografia subordina-se a eventos protagonizados por Walter, especialmente as duas visitas a Valmares, confirmando, com a escolha, algo que se explicita no decorrer da narrativa, que fora de Walter não havia vida: “Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria.” (JORGE, 2003, p. 52). Com essa atitude a narradora altera o ritmo de suas memórias, imbuindo-as das características do tempo de aventuras do pai.

Embora a narradora, ao se apropriar desse tempo de aventuras, recuse o tempo falto de peripécias de Valmares, esse último impõe sua natureza cíclica, de modo que as peripécias

de Walter acabam por se repetir infinitamente, por intermédio da rememoração da narradora: “Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a por o filme de Walter a rodar [...]” (JORGE, 2003, p. 23). O caráter cíclico, conforme Bakhtin (2010, p. 320), limita a força e a produtividade ideológica do tempo que carrega essa marca, como o tempo folclórico ou o tempo da cidadezinha provinciana. Como a repetição cíclica está em todos os acontecimentos desse tempo, o impulso para o futuro resta limitado pelo ciclo: não há crescimento, não há “evolução verdadeira”.

Podemos ver os efeitos desse tempo na diegese ao observarmos que não há, verdadeiramente, acontecimentos na vida das personagens, exceto aqueles trazidos por Walter – daí a própria narradora dizer que ele “lhes havia alimentado a vida” (JORGE, 2003, p. 211). No plano narrativo também se encenam os reflexos da opção pelo tempo de aventuras de Walter, bem como a corrupção desse tempo pela marca do caráter cíclico típica de São Sebastião de Valmares, isto é, o próprio tempo narrativo resulta ambíguo. Seu eterno retorno obriga a narrativa a fazer-se repetitiva²⁴, além de romper a linearidade temporal para retomar constantemente as peripécias de Walter. Por outro lado, o tempo de aventuras não corrompido imprime ao plano narrativo uma velocidade²⁵ que redundava em ritmo equilibrado, com poucas sumarizações²⁶ e sem muitas suspensões da ação, sendo as pausas descritivas e as contemplações da narradora sempre integradas à temporalidade da história. No fragmento a seguir é possível perceber que as digressões da narradora não retardam a narrativa, pois, além de serem de tipo iterativo²⁷, narram um capítulo fundamental da história que se rememora: os passeios da família Dias no carro de Walter. O anúncio de um momento por vir imprime um tom de tensa expectativa à história - embora se anuncie uma “estação de alegria”, a ameaça de um embate provocado pelas ambiguidades vividas por Walter, Custódio, Maria Ema e sua filha paira durante toda a visita do filho mais novo de Francisco Dias. Além disso, o excerto encerra a oposição entre movimento e paralisia, cara à narradora:

²⁴ Em uma narrativa repetitiva conta-se várias vezes o que se passou apenas uma vez. (GENETTE, [19--], p. 115).

²⁵ Para fins analíticos, Genette ([19--], p. 87) define velocidade da narrativa como a relação entre a duração da história em horas, dias, meses, anos e a extensão do texto medida em linhas ou em páginas. No caso do romance em apreço, essa velocidade é variada, mas bastante equilibrada, tendo em vista a quase ausência de narrativa sumária e a supressão do tempo denso de Valmares.

²⁶ Genette ([19--], p. 95) assim define a narrativa sumária: “a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras”.

²⁷ Na narrativa iterativa narra-se apenas uma vez um fato que aconteceu mais de uma vez. Difere da narrativa singulativa, na qual um fato é narrado tantas vezes quantas aconteceu. (GENETTE, [19--], p. 116).

Nós apenas nos entregávamos de corpo e alma à deslocação, como a uma natação em que não fosse necessário fazer movimento algum. Ali [...] íamos no espaço coberto do grande carro, amontoados através de caminhos e estradas, percorrendo a noventa à hora a 125, rasgando, a essa velocidade brutal, a paralisia dos campos. – Esses primeiros dias fazem parte do momento que se prepara, um momento para o qual tudo converge, uma estação de alegria que se aproxima, e ainda lá não se chegou, ainda não fizemos a curva nem nos inclinamos para ela. A gargalhada maior não começou, estamos cheios de riso e ainda não gritamos. (JORGE, 2003, p. 119).

Além deste efeito na dinâmica da narrativa, a opção pelo tempo de aventuras instaura a crítica da narradora a Valmares – espaço que ela renega ideologicamente – e aos seus costumes arcaicos, suas convenções. No plano do conteúdo, o rompimento com o tempo cotidiano faz a história girar em torno de acontecimentos inéditos e invulgares, pois todos, mesmo indiretamente, envolvem Walter. Seleccionamos dois fragmentos que nos servem ao duplo propósito de melhor explicitar a forma do tempo dos acontecimentos em São Sebastião de Valmares, já delineada em momento anterior deste trabalho, e de mostrar como os eventos em que Walter esteja implicado revestem-se de algo extraordinário que, para o bem ou para o mal, abala a rotina de todos à sua volta. O primeiro refere-se à visita de 1951 e à tentativa de Walter de levar a filha para tirar uma foto:

Mas antes, também **se disse** que certa tarde Maria Ema vestiu a filha com um bibe de bordado inglês. **Disse-se** que Walter queria levar na charrete a filha de Maria Ema, no que fora impedido pela família Dias. **Disse-se** que um cavador de enxada é que dera o alarme de que Walter ia levá-la consigo, apertada no seu joelho. **Disse-se** que a criança fora retirada de cima dos varais pela mão do próprio Francisco Dias, com o carro já em andamento. (JORGE, 2003, p. 28; grifos nossos).

Embora a história da verdadeira paternidade da narradora seja conhecida por todos, inclusive pelos empregados na propriedade dos Dias, o cavador de enxada não hesitou em dar o alarme ao perceber a intenção de Walter, quando o natural seria que tivesse permanecido calado já que se tratava de um pai com sua filha ou – não menos natural – um tio e sua sobrinha, como então a família se esforçava em apregoar. Além disso, ressalta do excerto a falta de interesses outros que não a vida alheia e sua conseqüente tendência ao mexerico, de tal modo que o evento se reveste de polêmica, de escândalo, de violência (a criança arrancada ao carro em movimento) e acaba por se constituir em (mais) uma lenda em torno do caçula dos Dias, transmitida de boca em boca, num resgate da tradição oral – marcado pela reiterada indeterminação do sujeito do verbo dizer – que redundando na “mitificação” do próprio Walter, isto é, a transformação de suas histórias e feitos em lenda. Passemos à análise do segundo

excerto, que comenta a reação dos habitantes de Valmares quando os Dias iam à igreja, em 1963, acompanhados de Walter:

O conteúdo humano da igreja ficava perturbado, as imagens também. Ninguém ousava lidar com aquele cometimento, que todos sabiam ser crime, ainda que não soubessem explicar onde começava o proibido e o permitido. A igreja fervia de perturbação, de risos abafados, olhares em redondo como o das moscas, o dos camaleões. [...] Era como se à Igreja de S. Sebastião tivesse chegado o **pecado material**, a falta corpórea, o espírito do mal disfarçado na figura dos Dias, liderados por aquele homem, por Walter [...] Os Dias eram intérpretes dum processo de combate, dum luta sem trégua, de defesa de si e de condescendência de si, levado ao limite do limite. A prova de que **o mundo tinha sido concebido errado**. [...] Todos sabiam que um **pecado original** cobria a família, que nos encontrávamos obscurecidos pelo ferrado dum polvo gigante, tresmalhado. (JORGE, 2003, p. 125-6; grifos nossos).

No excerto, além da caracterização da igreja como espaço hostil, também se evidencia o tempo pouco produtivo da pequena localidade, onde as mudanças custam a chegar e onde o assunto da vida alheia é ainda suficiente para povoar as vidas e o imaginário de seus habitantes, o que se depreende do modo como se perturbam diante dos irmãos Custódio e Walter juntos na mesma igreja (na mesma casa!), ao lado de Maria Ema e da filha-sobrinha – comportamento que nos remete às séries temporais características da visão medieval, sobre que falamos no capítulo II, cuja visão se pauta nas noções de pecado e de castigo. Outra vez, é a presença de Walter que catalisa as reações. Os risos abafados, os olhares, tudo remete ao “disse-se” que flagramos na cena de 1951 e confirma a “mitificação” de Walter.

A imagem de Walter é, portanto, construída por olhares e discursos alheios e atualizada constantemente pelo “falatório” em torno dele. Alerta-nos a narradora que “a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a **imaginavam** e **relatavam o que imaginavam**” (JORGE, 2003, p. 54; grifos nossos), de modo que uma tentativa de resgate de sua imagem implica em desautorizar, pela crítica, o ponto de vista responsável por todas as narrativas das quais Walter “passava ao lado”, porque “só de passagem tinha a ver com esse lastro de imagens” (JORGE, 2003, p. 72). Essa crítica, promovida no plano do discurso²⁸, se faz pela inserção da voz da filha de Walter, constituída narradora de suas memórias, nas vozes alheias que evoca, apontando suas contradições ou a fragilidade de sua lógica. Instaura-se, no romance, um jogo discursivo por meio do qual, na pretensão de se deslegitimar o que se dizia de Walter, deslegitima-se o discurso social²⁹ que

²⁸ Na acepção genettiana do termo, de “texto narrativo em si” ou narrativa (GENETTE, [19--], p. 25).

²⁹ Neste caso, no sentido de enunciado que expressa a opinião de seu autor, cf. Bakhtin (1997b, p. 184).

norteia as relações humanas no interior da diegese e que, de certo modo, espelham o período histórico a que o romance remete. É por essa estratégia que a obra se constitui como veículo de crítica aos valores de várias gerações.

A história da gravidez de Maria Ema e de seu casamento com Custódio Dias, tio da criança que ela espera, fornece uma ideia clara do ponto de vista que a narradora procura desestabilizar. Diz-nos ela que “ouviria duzentas vezes essa narrativa, com ligeiras diferenças [...]” (JORGE, 2003, p. 71), uma repetição exaustiva que está na base da manutenção da autoridade de Francisco Dias sobre seus filhos, noras e genros, a qual, por sua vez, subordinava-se a uma autoridade maior, social. A “disponibilidade para a repetição”, diz Márcia Gobbi (2011), é uma característica do mito que permite sua reatualização constante. A transmissão oral do “erro” de Maria Ema e Walter não é senão a forma com que se intenta evitar que o deslize volte a ser cometido, pois, ouvida duzentas vezes, a narrativa terminava sempre com a mesma imagem aterradora de Maria Ema “correndo atrás dos Baptistas [...] pedindo socorro atrás do carro, quando tinha dezoito anos” (JORGE, 2003, p. 71), epílogo que surte o mesmo efeito da “moral da história” que se encerra nas antigas fábulas. Desse modo, tem-se uma transmissão da história dos pais da narradora vincada de mitos ideológicos, por meio da qual se atualizam constantemente os discursos das convenções sociais. Passemos, pois, à análise de um fragmento dessa história:

A filha tinha ficado a saber – Naquele domingo de Junho o calor era intenso, os cães comiam sob a mesa de castanho [...] e nas pessoas apressadas que subiam o pátio, Francisco Dias reconheceu Manuel Baptista 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 franzina, com as mãos à altura do colo. [...] o Baptista apontou exactamente nessa direcção [da rapariga]. – “Venho aqui para dizer que o seu filho mais novo a abalroou.” E conforme **todos referiam, a qualquer hora, e quando se lembravam**, o Baptista tinha acrescentado que não vinha ali para exigir fosse o que fosse, apenas para que Francisco Dias soubesse que o rapaz tinha deixado a semente dentro da sua filha. Estava a reproduzir dentro dela. Ela era Maria Ema Baptista. (JORGE, 2003, p. 69; grifo nosso).

Ao iniciar a sua própria reprodução da história, a narradora faz questão de marcar que se trata de uma narrativa herdada à transmissão oral – “a filha tinha ficado a saber”; logo, exime-se da exatidão na escolha das palavras e, também, de qualquer responsabilidade autoral sobre o que é dito, cedendo mesmo, em dado momento, a voz a outro personagem, ou servindo-se do discurso indireto livre, de tal modo que seu recontar parece livre de intromissões de ordem subjetiva. Entretanto, sua voz, que se quer percebida, faz-se notar (justamente) na escolha de determinados vocábulos, os quais, ainda que atribuídos aos atores

da cena, investem-na de um peso outro que supera o simples recontar; sua carga semântica (da cena) desvela o grau de preconceito dos envolvidos e a dose de maldade com que se julga o envolvimento entre Maria Ema e Walter. Exemplo disso é o uso do verbo abalroar significando o ato sexual, que faz pressupor um desrespeito, ou uma violência, como que uma invasão, no gesto do rapaz de deitar-se com Maria Ema. Assim também se dá com a forma como o Baptista se expressa para anunciar a gravidez da filha. Embora afetem delicadeza, as palavras do pai de Maria Ema expõem-na e vulnerabilizam-na diante dos que estão ouvindo, pois sugerem a imagem do próprio ato sexual: “o rapaz tinha deixado a semente **dentro** de sua filha.” Assim, a (suposta) fidelidade com que a narradora retransmite a cena converte-se em portadora de sua fala crítica, como se dissesse: “vejam como então se tratava uma mulher solteira que se deitasse com um homem” ou, “esse era o modo grosseiro que usavam para se referir ao sexo fora do casamento.” Em outras palavras, estamos diante de um discurso bivocal – entendido no sentido, proposto por Bakhtin (1997b, p. 195), de que “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação” – no qual o encobrimento aparente da voz da narradora obriga a uma devassa a que as vozes alheias não podem resistir sem desvelar suas fragilidades: o discurso da narradora polemiza de forma velada com os discursos de outrem.

É importante ressaltar que esse episódio da história de Maria Ema constitui-se como mito fundador do núcleo familiar da narradora e assenta-se, ele próprio, no enfrentamento e na subversão dos mitos ideológicos relacionados ao discurso dominante que se impõe como fonte de autoridade, por meio da afronta à castidade, da antecipação do sexo ao casamento, da quebra da unidade familiar com a instalação da ambiguidade em seu interior: “[...] Sabia que os seus irmãos também eram seus primos, que **o mesmo sangue que os unia os separava**” (JORGE, 2003, p. 18; grifo nosso); e da deslegitimação do matrimônio como base dessa unidade, já que o casamento de Maria Ema com Custódio não somente é o gerador da ambiguidade como se realiza com a finalidade primeira de servir às convenções sociais, fugindo aos pressupostos da união familiar. Vejamos no fragmento abaixo:

Mas Francisco Dias envelheceu pelo desgosto que teve de suportar quando o filho partiu para a Índia, numa altura em que deveria ter voltado para casa, a fim de **reparar a ofensa** feita aos Baptistas. Porque Maria Ema tinha começado a ser torturada pela mãe e pelo pai. Fechados em casa, vergados sob o peso da **desonra**, obrigavam a filha a sair às compras, a carregar pesos impróprios nos seus braços, a fazer recado onde houvesse gente [...]. (JORGE, 2003, p. 72; grifos nossos).

Francisco Dias ia cauteloso, mas sentia-se bem com a sua inteligência e a sua honra. Era verdade que não trazia Walter, ali sentado a seu lado como deveria ser, como era justo ser, mas para reparar a falta desse filho mais novo, Francisco Dias trazia consigo o filho mais velho [...] (JORGE, 2003, p. 76).

Aqui, a narradora, mais uma vez subvertendo o uso do discurso indireto livre³⁰, “intromete-se” nos supostos pensamentos do avô e levanta suspeita sobre a justeza de sua decisão e sobre a firmeza de uma honra que, afinal, se pôde salvar com um engodo. A crítica recai, naturalmente, sobre a fragilidade dos discursos amparados na noção moral de honra, ofensa e castigo que sustinham a autoridade patriarcal. Repare-se como as palavras “ofensa” e “desonra” soam exageradas perto da informação de que Maria Ema estava sendo “torturada”; a passagem induz à comparação entre a gravidade dos atos – o sexo e a tortura –, salientando a desproporcionalidade e a crueldade do castigo infligido.

Resolvido o problema da honra de Maria Ema e dos próprios Dias com o conveniente casamento, a família passa a interpor entre a criança e Walter um afastamento tanto físico quanto psicológico. Impõe-se um acordo para que ela seja tratada como sobrinha do pai e nas duas únicas ocasiões em que ambos se encontram é impossível que se aproximem, ao menos diante de todos, dada a vigilância ferrenha da família: “Eu sempre afastada dele. Separados por várias cabeças, não parecíamos pai e filha [...]” (JORGE, 2003, p. 133). Há, naturalmente, uma dúplice conotação na expressão que a narradora utiliza – “várias cabeças” – para falar daqueles que a separavam do pai: ela se refere tanto à quantidade de pessoas fisicamente interpostas entre eles, quanto às convicções alheias que lhes impunham o interdito, isso porque sobre ambos pesava o pacto de silêncio firmado tacitamente entre os Dias e com o qual a criança compactuava: “**Ele mesmo** disse – ‘Abraça o teu tio Walter!’ Ele mesmo disse. **Todos** disseram. Estavam combinados. Disseram – Chegou o teu tio Walter! **Ela** disse.” (JORGE, 2003, p. 105; grifos nossos).

Esse pacto é tornado explícito pela mãe por ocasião da segunda visita de Walter, ocorrida em 1963: “Aliás, a palavra fora dela, Maria Ema. Ela mesma me pedira silêncio, antes da chegada de Walter, [pedira] que nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter Dias por tio” (JORGE, 2003, p. 135). Já mencionamos antes que “todos referiam, a qualquer hora, e quando se lembravam” (JORGE, 2003, p. 69), a história da gravidez de Maria Ema, do abandono de Walter e da solução representada pelo casamento com Custódio. À página 71 do romance a narradora reitera a informação de que o caso se transmitia livremente, de boca em

³⁰ Entendemos assim porque, em geral, no discurso indireto livre, é a voz de um personagem que “invade” a do narrador e não o contrário.

boca e que ela mesma “ouviria duzentas vezes essa narrativa, com ligeiras diferenças [...]” (JORGE, 2003, p. 71); recorda, ainda, que “Francisco Dias lembrava-se, em algumas noites de Inverno – em voz alta e diante dos próprios implicados” (JORGE, 2003, p. 75) do momento em que tivera a ideia de pedir a Custódio que assumisse o lugar do irmão. Tanto o fato de que a história era contada e recontada, quanto o fato de que havia um pacto de silêncio que envolvia toda a família em relação à paternidade da filha de Maria Ema são constantemente retomados pela narradora. Essa insistência, que faz com que os dois fatos estejam sempre em oposição, redundando em estratégia para criticar a hipocrisia. Hipocrisia que se desmascara ainda mais quando o pacto de silêncio é violado pela “nudez” de Maria Ema, metáfora com que a narradora se refere ao interesse, que não consegue disfarçar nem mesmo diante do marido, de sua mãe pelo cunhado: “Ele mesmo, Custódio Dias, tinha trazido o bônus. Maria Ema ainda retocava a boca. A diferença entre estar pintada e não estar era tão radical como estar vestida e estar nua. Obviamente que estava nua.” (JORGE, 2003, p. 103). Tanto Maria Ema quanto Custódio Dias são vítimas da situação que os impede de falar às claras, que os obriga à afetação em nome de uma fachada que precisa manter-se de pé. Maria Ema, transparente, por mais que se recolha, mostra-se como uma chaga aberta aos olhos de todos: “Indefesa, como uma coisa colocada no meio da sala para que todos olham. A sua nudez era tão material, tão genuína, que apetecia raptar a toalha da mesa e cobrir-lhe não só o corpo mas o ser, dispensá-la, furtá-la ao nosso próprio olhar.” (JORGE, 2003, p. 142). A Custódio resta a condescendência dolorosa, levar o pacto até o fim, entregar o bônus: “Como é que um camponês coxo atravessaria o quarto e entregaria à mulher o bônus, no dia em que ela espera o seu irmão, se não estivesse nua?” (JORGE, 2003, p. 103).

Outra vez o texto estabelece um diálogo com seu exterior, remetendo ao Portugal conservador das públicas virtudes e dos vícios privados que iria deixar espantados até mesmo entes fictícios, como a personagem Joana, do romance *A árvore das palavras*, que “foi passar férias a Portugal com a família, e trouxe muito que contar quando voltou”: “Lá, viver era uma aflição, disse ela, era tudo proibido. Mesmo namorar. Não se ia ao cinema com rapazes, porque podia parecer mal, de resto vivia-se no terror de parecer mal. Nem se respirava, para não parecer mal.” (GERSÃO, 2004, p. 157). Comparando-se os dois romances nesse aspecto específico, Teolinda opta por uma crítica mais escancarada, já estampada no relato de Joana e arrematada com algo de deboche: “Estás a gozar connosco, ríamos, mas a Joana continuava [...] Estás a gozar connosco, repetíamos, rindo às gargalhadas. Porque nada daquilo era possível, ela inventava para se rir de nós [...]” (GERSÃO, 2004, p. 157). A reação de Gita, seu riso antecipado ao do leitor, investe a fala de Joana de um caráter paródico (aparentemente a

personagem apenas reporta o que viu de modo simples e direto), expondo o caráter risível, porque ridículo e anacrônico, do mito ideológico veiculado pelas convenções sociais.

Todo o romance é constituído pelo entrecruzar da voz da narradora com as demais vozes que participam dessa constante transmissão de valores e de rígidos princípios que, como bem aponta a narradora de *A árvore das palavras* com relação ao povo português, era um modo eficiente de “apertar o cerco e de exercer controle” (GERSÃO, 2004, p. 158). A forma velada desse diálogo reproduz no plano do discurso a atitude da narradora na infância, quando **parecia ausente** do que se dizia à sua volta: “E a sobrinha, a distraída, não tinha que ouvir. Ou se quisesse saber, que soubesse, sentada nas cadeiras, de costas voltadas, como era seu hábito. Mas sabia.” (JORGE, 2003, p. 76). Assim, essa narradora “distraída” vai-se imiscuindo na fala alheia, moldando-lhe furtivamente o sentido. Bakhtin afirma ser bastante comum, no discurso bivocal, esse emprego da palavra alheia, sobretudo quando um interlocutor repete “literalmente” a afirmação do outro, porém revestindo-a “de novo acento” ou “revestindo terceiras das [suas] próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.” (BAKHTIN, 1997b, p. 195). De acordo com Genette [19--] a confusão entre a voz do personagem e a do narrador é inerente ao discurso indireto livre. Dessa ambiguidade, afirma o teórico francês, pode-se tirar “extraordinário partido”, pois ela permite a quem enuncia “fazer falar ao seu próprio discurso, sem o comprometer inteiramente nem inteiramente o inocentar, esse idioma ao mesmo tempo repugnante e fascinante que é a linguagem do outro” (GENETTE, [19--], p. 170).

Cegueira e paródia como formas de desvelamento da realidade em *A árvore das palavras*

A partir do final da década de 1940 até meados da década de 1960, importantes acontecimentos, como a Segunda Guerra Mundial, foram provocando mudanças gradativas nas formas das relações sociais em todo o mundo. Na década de 1960, a crescente adesão ao discurso mundial de condenação ao colonialismo e os movimentos independentistas que começam se organizar na África fazem sobressair, em Portugal, duas discussões. Uma, de caráter ultranacionalista e ultraimperialista, empreende um movimento contrário ao de atenuação do colonialismo que então se verificava – visível, por exemplo, na substituição do termo “colônias” por “províncias ultramarinas”. De acordo com Francisco Noa (2002, p. 69), empreendeu-se um esforço no sentido de revalorizar os termos preteridos, sob a alegação de que a colonização se realizava como cumprimento do dever moral que tinham os países civilizados de auxiliar a evolução dos povos mais atrasados. Por outro lado, começava a

ganhar força a teoria da miscigenação de Gilberto Freyre. Advogando causas como a da mestiçagem, da interpenetração de culturas e da vocação universalista dos portugueses, o “lusotropicalismo”, como ficou conhecida a teoria freyriana, seria rapidamente adaptado pelo poder político, pois surgia em momento oportuno como tábua de salvação de um regime que sofria a pressão internacional contra a manutenção de seu império de além-mar. Em meio a posições que consideravam a miscigenação como “o princípio da degeneração” da raça portuguesa, e outras que a viam como prática natural dos portugueses, criou-se um “discurso oficial para consumo externo” (NOA, 2002, p. 70) em que Portugal figurava como comunidade multirracial e suas colônias como partes distantes de seu território que compartilhavam a mesma cultura. Esse discurso serviu para fortalecer no imaginário português a crença numa colonização diferente e em si mesmo como um povo com vocação e qualidades especiais. Em *A árvore das palavras*, a narradora Gita, sem adotar uma postura ostensivamente questionadora, evoca um cenário em que as contradições da sociedade colonial denunciavam-se a si mesmas, erigindo um discurso em franca oposição não só à aclamada teoria do lusotropicalismo, tomada como bandeira pelo governo português, mas a outros discursos que imputavam às colônias um contexto bem diverso da realidade.

No período em que está ambientado o romance, enquanto se disseminava na metrópole um discurso sobre a harmonia entre colonos e colonizados, nas colônias se tecia uma realidade outra que, se por um lado em muito condizia com a ideia da convivência pacífica entre brancos e negros (em se comparando à colonização holandesa ou à britânica em outros pontos do continente, como a África do Sul), por outro era vincadamente marcada pela exploração do trabalho do negro pelo branco, pela aculturação do nativo, pela má distribuição de renda que pauperizava os indígenas e forçava-os ao êxodo rural com a consequente favelização das áreas urbanas que habitavam. Uma realidade a que o negro se submetia sem grandes confrontos, costurada com o fio invisível do racismo do qual, no entanto, podia dar-se conta quem vivesse nos territórios dominados e se dispusesse a uma observação minimamente crítica de sua situação social.

O romance em estudo procura traduzir essa conjuntura por meio de um trabalho com a linguagem que põe em evidência a coexistência dos dois discursos – o oficial e o silenciado –, reproduzindo estruturalmente a tensão resultante da relação entre ambos: uma leitura desinteressada pode entender que a narrativa trata somente da vida de uma família portuguesa vivendo em Moçambique e enxergar, na Lourenço Marques nela inventariada, um contexto isento de tensões entre colonos e colonizados. Há, no romance, um aparente silêncio em

relação à realidade ocultada pela propaganda do regime salazarista, isto é, em linhas gerais a obra não trata da questão da relação entre a metrópole e a colônia. É, entretanto, justamente esse silêncio que pressiona o discurso não oficial a vir à tona. O desequilíbrio social aflora no romance na forma de dois discursos sobrepostos em que sobressai aquele que transmite uma impressão de harmonia, enquanto o outro, denunciador das contradições e fragilidades do primeiro, subjaz toda a narrativa e irrompe, faz-se visível, em momentos isolados (à maneira do magma reprimido que, gradualmente, provoca rachaduras na superfície, por onde se vai insinuando até irromper completamente). Esta fala de Gita é uma das que melhor sintetiza a estratégia narrativa a que nos referimos: “Então, **de repente**, rebentou a guerra. Como um terreno minado explodindo. **Não foi** para ninguém **uma surpresa**, sabia-se que iria acontecer, já tinha acontecido noutros lugares, mais tarde ou mais cedo ia chegar aqui” (GERSÃO, 2004, p. 163; grifos nossos). A imagem do terreno minado explodindo procura resgatar, no plano discursivo, a tensão entre brancos e negros que é constantemente dissimulada por um discurso que preconiza uma situação social harmoniosa. A oposição entre as expressões “de repente” e “não foi para ninguém uma surpresa” ratifica essa imagem: há uma tensão, sentida por todos, mas não abordada diretamente; quando essa tensão chega ao limite, há consequências que parecem ter surgido “de repente”. Por isso, é simbólico que a divisão da capital em uma “cidade dos negros” e uma “cidade dos brancos” se faça mais visível – tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo – quando irrompe uma calamidade natural:

Chegou entretanto a época das chuvas e como sempre a cidade ficou partida ao meio, foi bênção de um lado e maldição do outro: a chuva lavava os prédios e as ruas, regava os jardins e fazia nascer flores na cidade dos brancos, e abria feridas profundas na cidade dos negros, convertida em pântano. As areias tinham-se tornado em lama, as fossas transbordavam de dejectos, água suja invadia as casas, água putrefacta, juncada de detritos. (GERSÃO, 2004, p. 154).

A forma como a narradora constata a cisão – “a cidade ficou partida ao meio” – é indicativa da aparente normalidade que já não se sustenta, pois, na verdade, a cidade não “ficou”, mas sempre esteve “partida ao meio”, sempre houve uma separação materializada na forma de bairros onde só viviam negros e de outros habitados somente por brancos, como mostramos no capítulo III em “Formas do cronotopo em *A manta do soldado* e em *A árvore das palavras*”.

A oposição entre um mundo dos brancos e outro dos negros começa a se delinear quando a narradora, ao descrever o espaço da infância, onde vive com os pais e a empregada Lóia, expõe sua percepção de uma divisão tácita: “E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa

Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal” (GERSÃO, 2004, p. 10). Chamamos a atenção neste excerto para a estratégia com que se busca traduzir, no nível discursivo, a conjuntura por nós apontada, de uma harmonia apenas aparente. Como a divisão a que a narradora alude não existia de fato, tudo parece normal, não há discriminação, já que a divisão “Casa Branca-Casa Preta” não passava de uma percepção da criança em relação à cozinha – lugar onde Lóia permanecia mais tempo – e ao resto da casa, demarcado como espaço da patroa, onde a criada só entrava para limpar e arrumar. É, entretanto, um segregacionismo muito mal dissimulado que não escapa nem mesmo à criança e que se presentifica no nível discursivo na forma de um “não dito” que, no entanto, é latente – assim como a situação dos negros silenciados, passivos, que, um dia, rebentará.

É, portanto, assentado em oposições que o romance de Teolinda Gersão faz vir à tona, como que despreziosamente, um discurso que se obscurecia diante das aparentes boas relações entre brancos e negros, principalmente quando se comparavam as colônias portuguesas a outras, como a África do Sul, onde vigia o regime do *apartheid*; o discurso que sempre despontou, portanto, foi aquele segundo o qual os processos de colonização figuravam como realizações utópicas da integração entre os povos.

Ai meninos, contaram o Jamal e a Bibila voltando de Joanesburgo, a gente julga que já sabe, mas na verdade nem se imagina, aquilo só visto. Porque lá não era só assim: uma parte da cidade para brancos, outra para negros, hotéis e restaurantes para brancos, hotéis e restaurantes para negros, machimbombos [ônibus] para brancos e machimbombos para negros – não era só isso, nas mais pequenas coisas se apartavam. [...]

Viviam no terror de se tocarem, ou mesmo de se aproximarem, como se os negros tivessem lepra, ou a cor da pele fosse uma doença. Havia bebedouros de água para brancos e outros para negros, máquinas de comprar coca-cola para brancos e outras para negros e assim por diante [...] E se por exemplo brancos e negros fossem a andar no mesmo passeio, os negros tinham de sair dele, para dar lugar aos brancos. (GERSÃO, 2004, p. 67).

A cena acima, em que os amigos de Laureano, Jamal e Bibila, retornando de um passeio a Johannesburgo, relatam fatos do *apartheid*, expõe como o radicalismo da política de segregação do país vizinho faz ratificar, entre os próprios moçambicanos, a propaganda do Estado Novo com “provas vivas e palpáveis [da] afirmação feita com tanta frequência, de que o regime não fazia distinções na cor como a África do Sul, a Rodésia e o Quênia” (NEWITT, 1997, p. 405). A reação da narradora ao que ouve confirma essa impressão generalizada: “Desato a rir porque uma tal imbecilidade, **de tão absurda**, me parece risível” (GERSÃO, 2004, p. 68, grifo nosso). Esse racismo silencioso, no entanto, vai sendo posto a descoberto

pelo discurso do romance que se serve, justamente, da relativa “cegueira” da narradora e personagem principal para fazer saltar aos olhos que a questão da segregação racial, ainda que atenuada em comparação às colônias inglesas ou holandesas, é bastante óbvia em Lourenço Marques, como o denuncia o próprio cenário espacial que a narradora contempla com olhos aparentemente complacentes, o que nos remete à análise que Barthes (2001, p. 32) faz da cegueira social do personagem Carlitos no filme *Tempos modernos*: “[Carlitos] ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê”.

Outro procedimento discursivo que também traz à tona a natureza silenciosa do racismo consiste em interpor as ideias racistas de Amélia aos pensamentos da narradora ou de Laureano – que não são racistas –, evidenciando como uma ideologia pode se imiscuir no pensamento coletivo e este o reproduzir, muitas vezes sem perceber. Seleccionamos a cena abaixo, em que essa estratégia se faz bastante visível:

Lóia também era alegre – ria muito e os seus olhos brilhavam. A sua alegria era contagiosa, junto dela eu ficava diferente.

Embora tristeza também fosse uma palavra que ouvi da sua boca. Podia dizer por exemplo de um negro que morria: Deu-lhe uma tristeza.

Às vezes ela ficava imóvel, pensando. E então ela também parecia mergulhada em tristeza.

Os negros e suas mentiras, diz Amélia. Dizem que se chamam José, João ou Joaquim da Silva, mas um dia, por qualquer razão, sabe-se que se chamam Bulande, Panquene, Maimige, Comenhane ou Chinguizo. Não sabemos nada deles. Nada, nada.

E essa aí, vai-se a ver e nem sequer se chama Lóia, possivelmente chamavam-lhe saloia e ela apanhou o fim da palavra e atira-nos com ela mentindo.

Ela chama-se Lourdes, diz-me Laureano. Mas Lóia tem mais a ver – lembra ku lóia, não é? Inventámos à toa, é um nome de carinho. Ela também acha bonito. (GERSÃO, 2004, p. 36-37).

No início do fragmento, a narradora, que está falando sobre Lóia, a empregada negra, interrompe-se, sem motivo aparente, para interpor a fala da mãe, denunciando, involuntariamente, como a opinião de Amélia, ainda que conscientemente refutada, de algum modo se encontra imiscuída na sua própria – aqui o uso do discurso indireto livre é denunciador, pois se sabe que, nesse estilo³¹, a voz de quem narra e a do outro vêm sempre entremeadas. A aderência alienada ao comportamento discriminatório aparece mais

³¹ Genette ([19--], p. 170) chama “estilo indireto livre” ao discurso indireto livre.

claramente nesta fala de Gita, sobre como os negros vivem, que remete, pela semelhança, à opinião de Amélia sobre o assunto:

Quando Lóia não vinha eu ia em pensamento até o lugar onde ela morava, que não sabia exactamente onde era, seguia até ao fim da cidade de cimento e entrava no ‘Caniço’, andava pelos caminhos de areia, nas sombras ralas de árvores dispersas, atravessava o **emaranhado** das construções muito pequenas, barracas, casas cobertas de zinco, palhotas maticadas. (GERSÃO, 2004, p. 37; grifo nosso).

No contexto da história, sabemos que na ocasião da cena acima Gita ainda não havia estado na casa de Lóia, nem mesmo no caniço, logo, a imagem que tem daquele espaço é a que lhe vem pelo olhar da mãe: “Dos negros não sabemos nada, diz Amélia. Nem podemos procurá-los porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhotas iguais umas às outras, no meio de corredores de caniço. É **agulha em palheiro**, se se quiser achar alguém.” (GERSÃO, 2004, p. 26; grifo nosso). Mais tarde a menina constatará a realidade dessa imagem; entretanto, na infância, ela simplesmente reflete a fala da mãe.

Sem alarde – não se trata de uma obra panfletária – o romance, apropriando-se desse discurso vincadamente preconceituoso, faz vir à tona os problemas da administração colonial. Os “defeitos” que Amélia aponta nos negros com desprezo são, na verdade, um reflexo muito claro da dominação. A troca dos nomes de origem por outros – “[...] Dizem que se chamam José, João ou Joaquim da Silva, mas um dia, por qualquer razão, sabe-se que se chamam Bulande, Panquene, Maimige, Comenhane ou Chinguizo.” (GERSÃO, 2004, p. 37) – evidencia o mesmo grau de aculturação pernicioso já levado a cabo com os índios brasileiros, que adotavam nomes cristãos após o batismo realizado pelos jesuítas. Da mesma forma, as condições precárias em que vivem, o “não ter endereço”, denunciam um embate com o colonizador do qual o nativo saiu em desvantagem³². A insistência de Amélia sobre não se saber nada sobre os negros encontra uma possível explicação em outra insistência, a de Laureano, sobre Portugal não dialogar com os africanos.

³² Embora estejamos analisando um texto ficcional, transcrevemos um excerto extraído do livro do historiador Valdemir Zamparoni, no qual se descreve como era, na realidade, a prática de expropriação, pelos colonos brancos, de terras cultivadas por indígenas. O método “seguia o seguinte roteiro: o mulungo (branco) procurava a área que melhor lhe agradasse e, independentemente da presença de ‘indígenas’ que a ocupassem, dirigia-se à Repartição de Agricultura onde a requeria, declarando-a como terra vazia; e como tinha meios para pagar a demarcação, recebia o título de propriedade ou aforamento; cercava-a com arame, encurralando os moradores, suas lavouras e gados”. Caso se apresentasse alguma dificuldade em expulsar o “indígena”, prossegue Zamparoni, o colono destruía suas plantações ou aplicava-lhe surras. Em outros casos, se os ocupantes originais não eram expulsos, eram obrigados a cultivar “como assalariados ou rendeiros” as terras que, muitas vezes, pertenciam à sua família há várias gerações, ou, ainda, eram obrigados ao pagamento de taxas para continuarem a viver no local. (ZAMPARONI, 2007, p. 85-86)

Esse embate entre discursos, que é a forma como se tece a narrativa, leva-nos a pensar na paródia e na polêmica velada como estratégias de efetivação desse dialogismo discursivo flagrado no romance. O discurso superficial, que sustenta a aparente tranquilidade do tempo-espaço da diegese, parece ter um papel outro que aquele que já apontamos, de simular no nível discursivo uma situação da realidade histórica. Parece-nos que esse discurso do “tudo-vai-bem” está, também, a serviço da parodização de um determinado momento literário, cujo período de grande circulação estendeu-se entre os anos 1930 e 1975, de acordo com Francisco Noa (2002), que também descreveu as características amplas desse momento, reunindo suas obras sob a epígrafe “literatura colonial”. Em linhas gerais, trata-se de uma escrita na qual sobressai a visão do homem branco diante da do homem negro e de seu ambiente, caracterizando-se o primeiro como superior, tendo em vista o (suposto) primitivismo dos povos colonizados. Tal literatura, no contexto das colônias portuguesas³³, tinha certas particularidades, como o fato de ser produzida por autores portugueses com vivência africana; apresentar uma visão lusocêntrica por meio, entre outros artifícios, da superioridade numérica e melhor tratamento estético das personagens brancas, além de essas personagens serem, em geral, as protagonistas; o narrador apresentar uma “intencionalidade patriótica” e, finalmente, ser uma literatura destinada ao leitor português vivendo em Portugal – um leitor ávido por notícias das exóticas paragens africanas (NOA, 2002, p. 45).

Francisco Noa identifica três fases no percurso dessa produção, não rigorosamente delimitadas, já que as características de uma invadem a outra, mas, grosso modo, num primeiro momento seria uma escrita voltada para os atributos espaciais do continente africano, uma “fase exótica”, seguida de uma “fase doutrinária”, assim chamada por Noa por ser uma fase ainda com fortes traços do exotismo da fase anterior, mas muito marcada pela apologia da ação individual e coletiva do português enquanto povo destinado a civilizar outros povos e, finalmente, uma “fase cosmopolita” que, embora comece a dar sinais de uma revitalização estética e temática, mostrando algum experimentalismo e refletindo as ambiguidades sociais por meio de contradições, indefinições, consciência crítica, dilaceramento interior das personagens e do alargamento do campo referencial (NOA, 2002, p. 67), ainda é fortemente assentada em um discurso de apologia do lusotropicalismo, tendo, por isso, em muito contribuído para a realização de “um ideário utópico de uma nação livre, onde brancos e pretos viveriam harmoniosamente” (NOA, 2002, p. 75).

³³ O estudo de Francisco Noa focaliza especificamente a literatura colonial produzida em Moçambique, mas o esboço de caracterização geral apresentado em sua tese se aplicaria a toda literatura produzida em situação de colonização na qual predomina a voz e a visão do colonizador. (NOA, 2002, p. 42).

Retomando o que dizíamos sobre a relação parodística entre *A árvore das palavras* e a literatura colonial, Bakhtin (1997b, p. 194) afirma que a paródia pode ser bastante variada. Pode-se parodiar o estilo enquanto estilo, a “maneira típico-social de o outro ver, pensar e falar”, ou “os princípios profundos do discurso do outro”, desde que o resultado final seja uma segunda voz “instalada no discurso [desse] outro” em franca hostilidade com ele. “Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa.” Essa é a razão mais evidente que nos leva a pensar que o romance de Teolinda Gersão parodia algumas características essenciais da literatura colonial apontadas por Noa. A semelhança, que nos parece deliberada, com a fase cosmopolita dessa literatura, faz-se notar pela própria construção narrativa, que vimos explorando até aqui, na qual se tem o discurso do romance configurado como um “palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 1997b, p. 194), ainda que uma dessas vozes – como procuramos demonstrar com insistência – seja subjacente à outra e pareça silenciada ao leitor desatento.

Há vários momentos em que a paródia se faz muito mais franca, principalmente no que diz respeito à apreensão do espaço moçambicano, elemento praticamente protagonista do romance em pauta (sua focalização recobre quase a totalidade do romance), bem como à postura opositiva dessa focalização em relação àquela identificada por Noa na fase exótica da produção colonial, quando se tem a “emoção do escritor perante terras e gentes estranhas e diferentes” traduzida “na atitude deslumbrada e contemplativa do narrador que projeta representações paisagísticas ou humanas dominadas pelo culto do **desconhecido**, do **surpreendente**” (NOA, 2002, p. 56; grifos nossos). Esse é um primeiro ponto em que se pode reconhecer a paródia, porque ao deslumbramento de Gita perante o entorno associa-se o conhecimento da realidade narrada, o que a afasta do narrador habitual da literatura colonial.

Outra característica recorrente, apontada por Noa, é a ambientação das histórias no “mato”, cuja relação metonímica com a África “será explorada até a exaustão na literatura colonial”. As largas descrições das paisagens, do clima, do indivíduo humano e suas formas de vida levam Noa a afirmar que o exotismo dessa fase se configura como paradoxo de um “elogio no desconhecimento”, pelo fato de o exotismo não se coadunar com o conhecimento e o desconhecimento não se conciliar com o elogio (NOA, 2002, p. 57-59). Abaixo transcrevemos um excerto do romance *Sinfonia bárbara*, de Eduardo Correia de Matos, utilizado por Noa como amostra do exotismo da literatura colonial. Nossa intenção é que se compare o fragmento ao que vem a seguir, que selecionamos no romance de Teolinda, de modo a que se “visualize” a paródia.

Nem a mais leve brisa acaricia as vergôntes, imóveis como se houvessem sido petrificadas, nem as borboletas, abundantes por êstes sítios, tão vistosas em sua garridice de côres, procuram com a tromba espiralada o pólen adocicado de escassas leguminosas. O activo colibri africano não adeja agora em torno às corolas procurando os insectos da sua alimentação.

Não se ouve o gemer enamorado das rôlas nem o grito metálico do galo do mato.

Afundou-se a vida na **tumba** do silêncio. A Natureza adormeceu, **amodorrada** pelo soalheiro, **exausta** de calor e de sede.

Paira no ambiente uma expectativa **tenebrosa**. Recolhidos em seus quartéis, os habitantes dêste logar, que vivem em contacto com o mundo da matéria **bruta** e conhecem os seus **ardis**, dispõem-se resignados a suportar os rigores da **calamidade**. (MATOS apud NOA, 2002, p. 57; grifos nossos).³⁴

O mato. Mergulhava-se nele como no mar. E ele envolvia-nos com a sua presença obsessiva – havia de tudo no mato, répteis, pássaros, antílopes, insectos, manchas de vegetação e longos troços desolados. Mas mesmo esses espaços aparentemente vazios eram densos, a vida cercava-nos, no arrulhar da rola, no grito rouco do sapo-boi, no canto enlouquecido da cigarra. Estava lá, na polpa ácida dos frutos, no coração azedo da maçala, no recorte silencioso de bocas, patas, garras invisíveis, estava lá e tocava-nos, doendo, com os dedos aguçados da micaia.

Fechávamos os olhos, sabendo que éramos nós a presa, e que uma força pesava sobre nós, como um encanto. O vento varria o pensamento, ficava apenas um instante único, parado, sob o ardor do sol. Não existia passado nem futuro, nem mesmo presente, o tempo saía do seu trilho e media-se por medidas loucas, tinha a dimensão gigantesca do canhoeiro ou da mangueira e o ínfimo tamanho das abelhas. O tempo não existia, nem nós. Só havia aqui e ali manchas de flores, no meio do vazio, e o perfume do cajueiro no vento. (GERSÃO, 2004, p. 50-51).

No romance colonial tem-se, em primeiro plano tem-se o contato do narrador com a imobilidade da paisagem e o calor que a envolve; o uso do presente do indicativo e do advérbio **agora** denuncia a observação pontual, localizada, e surpreendida pelo que vê: “O activo colibri africano não adeja agora em torno às corolas [...]”, sequer as borboletas arriscam voar em busca de alimento. O narrador, no entanto, não se restringe à simples contemplação e à medida que constata emite juízos que revestem de negatividade os elementos do ambiente: o silêncio é comparado a uma tumba no qual a vida se afunda; o uso do verbo adormecer para se referir à natureza, que poderia investir a oração de certa ternura poética, é imediatamente neutralizado pelas imagens de modorra, de exaustão e de sede que vêm em seguida; do mesmo modo, a imobilidade do ambiente desperta nesse narrador uma expectativa aflitiva, medonha, ideias que se desprendem da palavra “tenebrosa”. A imagem de

³⁴ Optamos por manter a ortografia original, assim como fez Noa ao utilizar o excerto.

um ambiente hostil se confirma na referência a uma suposta escassez de alimentos (“escassas leguminosas”) para os insetos, que se estende ao homem, exposto aos **ardis** de um mundo feito de matéria bruta, ou seja, pronto a derrotá-lo e ao qual ele se resigna como diante de uma calamidade, uma fatalidade.

No fragmento extraído de *A árvore das palavras* tem-se um, entre vários momentos, em que a narradora utiliza o termo “mato” para se referir à geografia e ao clima africanos. Ao apropriar-se da metonímia largamente utilizada na fase exótica da literatura colonial, o romance recupera um dos princípios do discurso das obras ali inseridas, o de minimizar o espaço africano, para corrompê-lo totalmente. A negação do exotismo, entretanto, aparece em posturas sutis do discurso que denotam o conhecimento da realidade narrada – a narradora sabe da acidez da polpa dos frutos, do azedo da maçala. Envolve-a um ambiente conhecido com o qual estabelece uma relação de compartilhamento da qual sobressai o prazer de se sentir cercada pela vida, relação que fica patente na adoção da primeira pessoa do discurso, em contraposição ao narrador de *Sinfonia bárbara*, que se coloca como observador afastado.

A percepção do poder subjugador da natureza é compartilhada por ambos os narradores, como se nota neste fragmento de *Sinfonia bárbara*: “os habitantes dêste lugar, que vivem em contacto com o mundo da matéria bruta e conhecem os seus **ardis**, dispõem-se resignados a **suportar** os rigores da **calamidade**” e neste, de *A árvore das palavras*: “Fechávamos os olhos, sabendo que éramos nós a **presa**, e que uma força pesava sobre nós, como um encanto”. O uso das palavras “ardis” e “presa” patenteia o sentimento de ambos de haver, no ambiente, uma força que os transcende sobre a qual, no entanto, não podem conceber uma ideia precisa. Contudo, eles se distanciam na atitude assumida diante dessa percepção: enquanto para o narrador de *Sinfonia bárbara* tal poder afigura-se como **calamidade** que o homem precisa **suportar**, a narradora de *A árvore das palavras* assimila-o como um **encanto**, que se confirma em mais uma demonstração da forma mítica e vigorosa da série temporal que a envolve: “o tempo saía do seu trilho e media-se por medidas loucas, tinha a dimensão **gigantesca** do canhoeiro ou da mangueira e o **ínfimo** tamanho das abelhas.”

Comparemos, agora, o mesmo fragmento de *Sinfonia Bárbara* a outro excerto do romance de Teolinda Gersão, onde aparece o ponto de vista de Amélia sobre o mesmo tema – os atributos do espaço geográfico africano:

Havia pessoas a quem aquela terra amolecia e fazia perder o norte, dizia Amélia. Como se lhes lançasse um feitiço. Podia-se cair em África como num poço. África sugava as forças, sugava a gente, como areia movediça. Nunca mais se voltava, nunca mais se era igual ao que se fora antes. Uma

força nos levava para o fundo, como uma doença. Mortal. Se não se lutasse o suficiente. Se não se teimasse o suficiente (GERSÃO, 2004, p.51).

É flagrante a semelhança entre esse ponto de vista e o do narrador de *Sinfonia bárbara*: a mesma imagem de afundamento e de modorra para expressar a ação do clima e da paisagem. A mesma sensação de que o espaço era ardiloso. Tal visão, entretanto, no romance de Teolinda Gersão, é atribuída a uma personagem cuja construção salienta-lhe o caráter preconceituoso e racista, ao passo que, no romance do período colonial, a imagem é veiculada como opinião do narrador, portanto sob o peso de sua autoridade. No romance de Teolinda, o processo de deslegitimação do discurso preconceituoso se completa quando a narradora, poucas linhas abaixo, desqualifica a personagem que o emite: “Amélia que nos repetia a todas as horas que o importante era ganhar dinheiro, entrar na sociedade, subir na vida” (GERSÃO, 2004, p. 51). Assim colocado, o comentário da narradora adjudica a Amélia uma imagem de pessoa fútil e interesseira que acaba por abarcar – e invalidar – seu ponto de vista sobre o lugar. Além disso, Amélia aproxima-se da personagem de costumes descrita por Antonio Candido (2005, p. 59), marcada “de uma vez para sempre” por fortes traços distintivos, como seu preconceito e mau humor, o que acaba por desvalorizar sua voz no romance.

Em outras ocasiões o romance afasta-se da paródia para entrar em polêmica velada com o discurso da literatura colonial. Essa postura é bem flagrante em relação à construção ideológica daquela literatura, manifestada na valoração das personagens dos colonos como centros de um novo mundo que em tudo é dependente deles, dos seus valores morais e sociais, do seu poder civilizatório. O exotismo estético e antropológico da fase anterior, cuja atitude se pretendia científica, é substituído por um “exótico ideológico, marcadamente racista” (NOA, 2002, p. 65). Essa fase, que se harmoniza com as políticas do Estado Novo de valorização e manutenção dos territórios ultramarinos, também se caracteriza pelo realismo na representação da vida dos colonos, focalizando seus conflitos e mazelas, sendo notável a influência da estética neorrealista, a despeito de essa ter tido sempre motivações humanistas. O realismo colonial, embora denunciante vigoroso de injustiças e desigualdades sociais, assim como a estética em que se espelhava, detinha-se na defesa do colono e mantinha-se alheio às condições precárias de vida dos negros (NOA, 2002, p. 66).

Em relação aos personagens que protagonizam o enredo de *A árvore das palavras*, há uma coincidência com a produção literária do período colonial, já que a família de Gita é formada por portugueses pobres. Entretanto, o discurso daquela produção, que salientava as mazelas dos colonos e ignorava as condições precárias dos nativos, não é aludido diretamente – daí a polêmica ser velada –, mas a ele o romance responde tornando claro que a situação de

um branco em Moçambique, ainda que pobre, era economicamente mais favorecida que a dos negros que viviam de seu trabalho. Essa dicotomia, que se vai delineando por meio da focalização do espaço, também se vai deixando entrever pelos comentários da narradora que, aparentemente desinteressados, colocam lado a lado as duas realidades, a do branco e a do negro pobres e trabalhadores assalariados. A família de Gita, para mencionar uma dessas contraposições, vive em lugar de fácil acesso ao centro da cidade, ao comércio, cinemas, como se depreende dos passeios que faz com o pai aos domingos. Além disso, Laureano mora perto do trabalho – “O gato Simba [...] dorme a seu lado no tapete, à hora da sesta, nos dias em que ele vem almoçar a casa, e que são aliás **quase todos**” (GERSÃO, 2004, p. 12; grifo nosso) – em oposição à situação de Lóia, que despence grande parte da noite no trajeto para casa:

Nesta altura Lóia já não dorme em nossa casa, vai-se embora ao fim da tarde e volta de manhã. Trazendo às vezes a Ló e a Orquídea.

Não tem tempo de dormir, penso, em sobressalto. Vai passar a noite a chegar a casa, e quando chegar são horas de voltar de novo. Porque de manhã estará de novo aqui, abre a porta do meu quarto, cedo, tropeça em Simba, que sai a correr pela escada, corre a cortina da janela. (GERSÃO, 2004, p. 26).

A caracterização dos personagens também é utilizada como estratégia para abordar a realidade do negro denunciando-lhe as mazelas. Mesmo quando a personagem é racista como Amélia, suas falas acabam evidenciando os efeitos da colonização sobre o país e seu povo local, conforme já tivemos oportunidade de observar. Se o personagem, ao contrário, é como Laureano, o destaque para as condições de vida do indígena ocorre de modo mais evidente, sem, contudo, resvalar para o pieguismo açucarado. Se o acompanharmos preparando a casa para a chegada de Amélia, teremos oportunidade de flagrá-lo em um momento de contemplação solitária que sintetiza a polêmica velada entre o discurso do romance (que se tece por meio de todas as estratégias discursivas sobre as quais vimos discorrendo) e o discurso que ensombrecia a realidade do nativo nas colônias, veiculado, entre outros meios, pela literatura colonial. Entre consertos, pintura de paredes e compra de móveis, Laureano providencia também algumas peças de arte, entre elas um quadro em que uma mulher com uma lata d’água à cabeça e uma criança pela mão, ambos de costas, “[s]eguiam num carreiro estreito, que subia e se perdia no mato, mais adiante” (GERSÃO, 2004, p. 102). O fato de Laureano ter adquirido as peças “a um negrinho de uns dez anos que as vendia na rua” (GERSÃO, 2004, p. 102) indicia já o desnível social entre brancos e negros. Em sua contemplação, a cena adquire contornos reais:

No quadro, a mulher negra afastava-se, de costas, com a lata de água à cabeça, levando a criança pela mão. Duas figuras magras, isoladas, trepando com esforço o caminho a subir, que se perdia no mato mais adiante. Tinham andado muitos quilômetros, por uma lata de água, pensou. Conhecia, na vida real, aquelas silhuetas esgaldadas que transportavam água à cabeça, percorriam distâncias imensas com os pés descalços – que o quadro apenas esboçava, como se os confundisse com a terra.

Uma lata de água. Poupada, depois, quase gota a gota. Para beber e misturar com farinha cozida. O suor que custava uma lata de água. Ele sabia.

Conhecia uma mulher que pusera a um filho o nome de Sofrimento. Um menino negro que se chamava Sofrimento Nassiaaca. (GERSÃO, 2004, p. 109-110).

Dessa cena sobressai o discurso de Laureano, caracterizado como um tipo de colonizador muito diferente daquele representado no romance colonial. Não um desbravador da terra, mas um trabalhador comum que assim se vê e, como tal, não concebe o negro ou seu território como objetos de conquista, mas como integrantes da sua realidade. Esse colono diferente reconhece, por outro lado, que o sofrimento, até mesmo o imposto por condições naturais, como a falta de água, atinge de diferentes modos negros e brancos. A insistência no (re)conhecimento de detalhes desse sofrimento – o terem percorrido quilômetros pela lata de água e a forma poupada como seria consumida – inscrevem na cena “a palavra não pronunciada do outro” (BAKHTIN, 1997b, p. 198): o outro, no caso, é o discurso da literatura colonial. Do fragmento destaca-se também o discurso do nativo da terra. Representado pela imagem no quadro, é um discurso paralisado, emudecido, em que as pessoas nele retratadas – que resgatam, metonimicamente, todo um povo – caminham de costas para o mundo – representado pelo exterior do quadro –, não em direção a ele, em atitude de enfrentamento, mas como se fugissem dele, galgando com dificuldade um caminho penoso. Unindo ambos os discursos há um terceiro, aparentemente atribuído a Laureano por meio do discurso indireto livre, mas, na verdade, indefinível quanto a sua origem. Trata-se do discurso da própria escritura – e aqui se recupera a noção barthesiana de morte do autor que autoriza nossa própria concepção de um discurso da obra, do romance: “Quem fala assim?” pergunta Barthes a respeito de um excerto da novela *Sarrasine*. “É o herói da novela [...]? É o indivíduo Balzac [...]? É o autor Balzac [...]? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” (BARTHES, 1988, p. 65). Ao se traduzir a imagem do quadro em palavras, expõe-se a realidade confundida com a arte – os pés descalços das figuras são apenas esboçados, confundidos com a terra, denunciando a diluição da fronteira entre arte e realidade – as figuras humanas sendo absorvidas pelo quadro, se diluindo nele, se eternizando nele. E a realidade, transmutada em obra de arte, desdobra-se em objeto de apreciação, talvez banalizada, talvez alvo de reflexão.

Neste capítulo procuramos mostrar como a relação entre os romances estudados e a realidade exterior a eles se processa por meio do diálogo entre os discursos que permeiam as obras e aqueles pertencentes à esfera do espaço e do tempo reais a que essas obras remetem. Servindo-se de um discurso bivocal, isto é, um discurso centrado no discurso do outro, os dois romances elaboram, no nível narrativo, estratégias para despir o discurso alheio e expor-lhe as fragilidades e contradições. Em *A manta do soldado*, esse “outro” é um coletivo – toda Valmares – e encontra eco nas vozes dos membros da família Dias. A voz da narradora instala-se nesse discurso e, afetando simplesmente reproduzi-lo, questiona-o a partir de dentro. O mesmo tipo de relação dialógica que se estabelece entre a voz da narradora e as vozes dos Dias ou do coletivo em Valmares se estende ao exterior da diegese, entre a obra e o real histórico. Em *A árvore das palavras* o processo é ainda mais imbricado, pois não há como identificar a voz que **questiona** o discurso apologético da colonização. Esse último, também coletivo, pode ser atribuído ao Estado português, à sociedade portuguesa e aos veículos de difusão de seus discursos, como a propaganda oficial da metrópole ou a chamada literatura colonial. Se, no romance de Lídia Jorge, o questionamento do discurso social vigente cabe à sua narradora, em *A árvore das palavras* há que se considerar a ambiguidade da postura de Gita que, comportando-se, muitas vezes, como Forrest Gump³⁵ – cuja ingenuidade transfere para o espectador do filme a responsabilidade de estar atento ao que importa –, conclama a desconfiança do leitor a interpor-se entre ele e aquilo que lê. Algumas falas, como as já mencionadas “a cidade ficou partida ao meio” ou “de repente rebentou a guerra”, são da narradora, mas quem emite o contradiscurso que suscitam? Ou estamos diante de uma narradora extremamente dissimulada, capaz da mais sutil ironia, ou devemos reconhecer, com Barthes (1988, p. 71), que há “alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, a própria surdez das personagens que falam diante dele”, e que esse alguém é o leitor. Se voltarmos à pergunta feita há pouco, “quem emite o contradiscurso que suscitam?”, responderemos, ainda com Barthes, que ninguém, nenhuma “pessoa” o emite, pois sua fonte é o leitor, lugar onde se reúne a multiplicidade de escrituras, “onde se inscrevem [...] todas as citações de que é feita uma escritura.” (BARTHES, 1988, p. 70)

De todo modo, deparamos, nos dois romances, com a estratégia, já apontada por Márcia Gobbi em seu *A ficcionalização da História* (2011, p. 111), de se usar o mito para desconstruir o próprio mito, denunciando-lhe “as máscaras superpostas por trás das quais se esconde o discurso oficial” – o das convenções sociais, rígidas e autoritárias, que emanam do

³⁵ Personagem do filme homônimo, do diretor Robert Zemeckis, lançado em 1994.

patriarcalismo, em *A manta do soldado*, e o da apologia à colonização, donde derivam outros mitos, como o da igualdade racial e da harmonia entre pretos e brancos nas colônias da África, ou o da necessidade de se civilizar pela domesticação a cultura e o espaço africanos.

Capítulo IV A escrita como percurso identitário

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito. (BARROS, 2010, p. 337)

[...] o que se inventa não deixa do mesmo modo de ser autêntico, por corresponder a uma necessidade íntima de veracidade. (NAMORA, 1970, p. 240).

No capítulo I deste trabalho, procuramos demonstrar, ao traçar um breve panorama de Portugal nos 25 anos que sucederam a Revolução dos Cravos, como a questão da identidade, individual e coletiva, tem perpassado a ficção portuguesa contemporânea e apontar alguns fatores que impulsionaram a indagação em torno do ser (ou não ser). Os anos em que Lúcia Jorge e Teolinda Gersão publicaram os romances aqui analisados são marcados pela vizinhança, passada ou futura, de, pelo menos, três eventos, dois deles diretamente relacionados a Portugal, que suscitam questões em torno da identidade. Em 1997 e 1998, respectivamente anos de publicação de *A árvore das palavras* e de *A manta do soldado*, Portugal recém completara uma década de sua entrada (ocorrida em 1986) na então Comunidade Econômica Europeia e se preparava para as comemorações dos 25 anos da Revolução dos Cravos, que se completariam em 1999. Além disso, o milênio prestes a se encerrar havia gestado um homem intimamente fragmentado que, quanto mais lutava por afirmar sua subjetividade, mais se enredava no labirinto dos novos tempos, marcados pelo colapso das “paisagens sociais” antes estabilizadoras das relações entre os sujeitos e seus “mundos culturais” (HALL, 2005, p. 12). Afonso Romano de Sant’Anna (1999), em seu poema “Epitáfio para o séc. XX”, faz um esboço do século que findava, apontado-lhe as contradições e os tortuosos rumos: “[um século] semiótico e despótico/ que se pensou dialético/ e foi patético e aidético”/ Um século que decretou/ a morte de Deus/ a morte da história/ a morte do homem”. O fim das grandes narrativas foi, talvez, o reflexo mais eloquente de um processo amplo de mudança que durante o século XX deslocou e abalou “os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2005, p. 7). Na tentativa de traduzir a fragmentação e a provisoriedade da identidade, resultante de profundas mudanças estruturais, o poeta cria uma imagem também ela feita de estilhaços:

Aqui jaz um século
que se deitou no divã.
Século narciso & esquizo,
que não pôde computar
seus neologismos.
Século vanguardista,

marxista, guerrilheiro,
terrorista, freudiano,
proustiano, joyciano,
Borges-kafkiano.
Século de utopias e hippies
que caberiam num chip. (SANT'ANNA, 1999, p. 39).

Esse o panorama do mundo finissecular. Em relação à conjuntura portuguesa, afetada diretamente pelos eventos específicos dos 25 anos da abertura democrática e do decênio completado como país europeu, destacam-se os questionamentos ligados às transformações sociais, políticas e econômicas decorrentes da Revolução dos Capitães e que se foram adensando no correr daquele quarto de século, como o reposicionamento da mulher na sociedade, os novos padrões de consumo, as alterações nas relações de trabalho e a própria perda das colônias, pois o fim do Império, além de impor aos portugueses a exiguidade de seu território³⁶, desestabilizava o “mito fundacional”³⁷ do país, assentado em sua vocação marítima - situações em si mesmas ambíguas por marcarem a transição entre um antes e um depois que esboroava antigas certezas. Em *A manta do soldado*, Francisco Dias constata confuso e desconfortável as mudanças que vão abalar o cerne mesmo de suas convicções, fortemente arraigadas, que sustentavam a situação na qual se reconhecia como sujeito:

Aliás, em meados dos anos setenta, Francisco Dias não admite que tenha havido alterações tão opostas à sua concepção de vida, atingindo-o na razão do seu passado e no fundo da sua própria esperança [...] Ele não compreende que os filhos daqueles a quem antes dava trabalho, aqueles que vinham falar com ele de olhos no chão, os que diziam dez vezes obrigado, obrigado, quando acaso lhes adiantava dez escudos, ou lhes pagava a jorna por inteiro, se porventura eram assaltados por uma dor no trabalho [...] estejam agora sentados às portas, sem fazer nada, e seus filhos comprem terrenos, negócios e casas como se fossem abastados. (JORGE, 2003, p. 168)³⁸.

Em relação à polêmica da admissão de Portugal pela Europa, dez anos depois a questão de uma identidade europeia ainda se colocava entre os portugueses; em 1996 o

³⁶ A esse respeito diz Lincoln Secco (2004, p. 63): “Ora, Portugal continental não ultrapassava muito modestos 91 mil quilômetros quadrados. Mas Angola ultrapassava os 1.246.700 quilômetros quadrados. Moçambique tinha (e tem) um tamanho que é ligeiramente superior à metade do território angolano [...] Não se podia pensar no Império (e nas ideias que sobre ele se faziam) ouvindo, lendo, observando, só aquela extremidade ocidental da Península Ibérica.”

³⁷ A expressão é de Stuart Hall, 2005, p. 54.

³⁸ Nesse excerto também se constata a presença do que estamos chamando “ecos” do discurso histórico. As alterações opostas à concepção de vida de Francisco Dias só podem ser advindas da Revolução dos Cravos, já que a narradora as situa “em meados dos anos setenta”. Entre essas mudanças está a grande reforma agrária, que em 1975 desapropriara mais de 1 milhão de hectares e alocara 70 mil trabalhadores em cooperativas (SECCO, 2004, p. 221). Entretanto, a Revolução, episódio que libertou o país de uma longa ditadura, assim como a própria ditadura, não são mencionados diretamente em momento algum do romance.

escritor açoriano João de Melo publicava o seu *O homem suspenso*, “romance que tem como lastro histórico” a “entrada de Portugal para a Comunidade Europeia”, aponta Márcia Gobbi (2011, p. 228), e em que um narrador-protagonista inominado (assim como em *A manta do soldado*) procura reunir os pedaços de sua unidade despedaçada pela perda de vínculos que o mantinham na ilusão de constituir um “eu” centrado; nesse processo, entrelaça questões relativas à individualidade com outras concernentes à coletividade, mais especialmente, a uma suposta lusitanidade. A esse respeito, Márcia Gobbi (2011, p. 233) defende que “o romance contemporâneo tem explorado a perspectiva da memória individual como um ponto de vista sobre a memória coletiva”; entretanto, se em *O homem suspenso* a questão político-histórica está visivelmente demarcada, já que atrelada a um referente identificável, nos romances aqui investigados tais dimensões da realidade empírica estão implícitas. Assim, podemos dizer que os romances em pauta **sugerem** questões em torno de uma identidade europeia quando observados a partir da perspectiva de suas narradoras-protagonistas que são, de algum modo, estrangeiras no local onde vivem (no sentido apresentado por Simmel [1983, p. 183] de que o estrangeiro é alguém que pertence ao grupo, é imanente e tem posição de membro, mas, por outro lado, está fora dele e o confronta).

A narradora sem nome de *A manta do soldado* não encontra acolhimento entre a família da qual faz parte por mero acaso, por imposição das convenções sociais, e cujos membros ignoram-na acintosamente, assim como é mero acaso Portugal localizar-se no continente europeu, uma vez que, cultural e economicamente, distancia-se dessa Comunidade em cujo território foi “ao longo dos séculos sistematicamente excluído ou ostensivamente ignorado”. (GOBBI, 2011, p. 237).

Por seu turno, Gita, de *A árvore das palavras*, embora, por ter nascido em Moçambique, usufrísse de um sentimento de pertencimento à terra, vai-se dando conta, gradativamente, de como as ambiguidades do espaço social ressaltam sua posição intermediária, o que se torna patente quando decide estudar em Lisboa e percebe que, sendo filha de portugueses, seria, todavia, estrangeira em Portugal: “A prima de África, que viveu outras coisas e vem de lugares onde se fala uma língua mestiçada, em que a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre de acontecer, que sabem eles disso [...]” (GERSÃO, 2004, p. 188) - percepção que se estende para o fato de, tampouco, ser moçambicana. A própria decisão de partir, tomada em vista de não encontrar alternativa, é indicativa de que a personagem já não encontra seu lugar no mundo: “A vida estreita e pasmada, a falta de ar e de espaço no país-casa-das-primas. Seja como for, não tenho alternativa. Não tenho alternativa.” (GERSÃO, 2004, p. 186). Novamente, lembramo-nos do

pequeno retângulo ibérico que sabe perfeitamente que nascer em um determinado espaço não é garantia de a ele pertencer.

A história de um silêncio

A manta do soldado é um romance feito de ambiguidades. A primeira delas reside no fato de que a narrativa se constrói em torno de um não dito e de que se erige como a história de um silêncio, pois que sua narradora retorna mais de vinte anos no tempo para reviver a visita clandestina que recebeu de seu pai em uma noite de chuva e durante a qual permaneceu calada. O romance, portanto, recupera o que **deveria** ter sido dito e sua narração tem início na manhã em que a narradora recebe um embrulho enviado pelo pai com sua antiga manta de soldado e um bilhete com as palavras: “*Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*” (JORGE, 2003, p. 16). No momento em que recebe o pacote Walter já havia falecido (o embrulho se extraviara por dez meses), e a narradora percebe que não há mais tempo para redenção:

Então a manta foi desdobrada e estendida no soalho, e ela quis que ele voltasse a visitá-la para lhe dizer que havia herdado a noite da chuva com tudo o que continha lavrado no seu magma, e por isso, era injusto que **um homem** tivesse escrito num cartão uma sentença tão irônica sobre si mesmo – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado* [...] (JORGE, 2003, p. 51; grifo nosso; itálicos no original).

Com Walter morto, o único diálogo possível é através da escrita, de forma que o romance se caracteriza por um sutilíssimo uso da metalinguagem que reflete o próprio voltar-se da narradora em crise para si mesma. No trecho acima, o uso da palavra “sentença” denuncia a ambiguidade no nível superficial do discurso, já que o termo tanto pode ser entendido como “frase”, “oração”, quanto como “condenação”. Nesse caso, Walter se condenava à eterna posição de tio, a jamais ocupar o lugar que lhe pertencia. O uso, também ambíguo, de “um homem” vem confirmar o segundo sentido, o de “sentença”: se quem escrevia se condenava a não ser seu pai, tornava-se um homem qualquer, de forma que a sentença recai também sobre ela, condenada a eterna sobrinha, quando passara a vida esperando ser filha. É preciso, portanto, reverter o veredicto final, cancelar a condenação. É preciso dizer o que não foi dito e, mais ainda, desdizer o que de Walter se dizia para achincalhá-lo, desmentir as histórias em torno de sua manta de caserna – a mesma enviada à filha antes de morrer –, tantas e tão ricas de detalhes que a peça passaria a representá-lo metonimicamente da forma mais pejorativa. O único espaço em que essa dupla redenção – de

Walter e de si mesma – ainda é possível é o espaço da linguagem. Assim, para dar início à caracterização do romance, recorreremos à imagem de uma Penélope – sugerida por extensão do fato de a narradora ser leitora de *A Ilíada* e por se declarar à espera de Walter – que recolhe os discursos à sua volta, desmancha-os para novamente os entretecer, construindo com eles uma nova manta do soldado que vá resgatar a imagem do pai e redimi-la, à filha, de seu silêncio:

Francisco Dias, os irmãos Dias, sua irmã Adelina, seu cunhado, suas cunhadas, namoradas dos seus irmãos, o manajeiro Blé e a sua mulher Alexandrina que moravam na casa de trás, os trabalhadores de enxada que vinham, que partiam ou que ficavam depois do sol-posto, nos anos cinquenta, todos tinham alguma coisa para contar sobre essa vida de Walter. A filha, porém, fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, **modificando-as e reconstruindo-as**, a filha não tinha as palavras todas, mas sabia. (JORGE, 2003, p. 53; grifo nosso).

Em termos estruturais, temos nessa imagem homérica a segunda grande ambiguidade sobre que se assenta o romance: a presença de dois discursos rivais sobre Walter, um que vai sendo desmanchado e outro que vai sendo tecido com os mesmos fios daquele que se desmancha; pelo recurso ao discurso bivocal, sobre o qual já discorreremos, a narradora vai rememorando as versões que os Dias contavam sobre Walter, entretanto, sua voz as vai minando e fazendo surgir um outro Walter, desprendido delas e da insígnia de “fístula permanente por onde purgava o desequilíbrio, a vergonha do desequilíbrio” (JORGE, 2003, p. 58) . Essa propensão à ambiguidade se anuncia logo às primeiras linhas do romance, nas quais se mobilizam alguns procedimentos para que as duplicidades do plano do conteúdo reflitas-se no próprio texto. Vejamos no excerto abaixo os efeitos criados por dois desses procedimentos, a sobreposição do tempo da história ao tempo da narração e a fratura do narrador (que oscila entre a primeira e a terceira pessoas):

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, e **eu não posso** dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que **desejo** que atinja rapidamente o último degrau, abra a porta sem bater e entre pelo limiar apertado, sem dizer uma palavra. E foi assim que aconteceu. Ainda o tempo de reconstituir esses gestos não tinha decorrido, e já ele se encontrava a meio do soalho segurando os sapatos com uma das mãos. (JORGE, 2003, p. 7; grifos nossos).

Por meio da sobreposição de tempos ocorre a fusão momentânea de duas cenas, forjando-se uma falsa unidade: sublinhamos algumas passagens do excerto no intuito de procurar tornar visível a sobreposição temporal que queremos demonstrar. A noite em que

Walter Dias visitou a filha ocorreu em 1963 e o momento da narração do episódio é posterior: ocorre no final dos anos 1980. O início do trecho recupera a visita feita em 1963 e, em seguida, sugere que uma segunda visita esteja em processo no momento da enunciação: “de novo seus passos se detêm no patamar”; “desejo que atinja o último degrau, abra a porta [...] e entre”. O limiar entre passado e presente é marcado pela frase “E foi assim que aconteceu”, pois, embora simule referir-se ao presente, reporta-se ao passado e marca o momento exato em se fundem os dois tempos: a declaração de que Walter Dias se encontrava já no meio do aposento, segurando os sapatos (adiante o próprio romance esclarece que essa imagem é recuperada da visita de 1963, mas, nesse momento, ela parece a continuação da sequência “desejo que abra a porta e entre – e foi assim que aconteceu”). O que se narra em seguida alerta o leitor para uma possível duplicidade: “Chovia **nessa** noite distante de Inverno [...] e o ruído da água nas telhas protegia-nos dos outros [...] De outro modo, Walter não teria subido nem teria entrado no interior do quarto.” (JORGE, 2003, p. 7; grifo nosso). O uso do dêitico “essa”, que parece insistir no presente da cena, vem desmentido ou, pelo menos, posto em dúvida, pelo emprego do advérbio “distante”. Somente mais à frente se saberá que o episódio de 1963 jamais se repetiu, exceto na imaginação da narradora, porém, antes disso já se desmascara a ambiguidade inicial com esta fala da narradora: “Mas **esta** noite ele não precisa proteger nenhuma luz nem sustentar a respiração [...] Agora Walter Dias pode deixar a porta aberta, fazer passadas de sola, ou mesmo passadas de ferro [...] que poucos se importarão com o nosso laço ou com a nossa vida.” (JORGE, 2003, p. 11). Ou seja, mesmo que houvesse a visita no presente da narração, Walter teria entrado no quarto sem tirar os sapatos, pois a precaução, àquela altura, não se fazia mais necessária. A fusão entre as duas imagens, a do passado e a do presente, a “real” e a imaginada pela narradora, indiciam a feição da narrativa, em que outros recursos, como a quebra da linearidade temporal e a fragmentação do enredo, produzem uma nebulosidade e uma duplicidade sobre o que se narra, refletindo no discurso a subjetividade da protagonista.

Em relação à alternância entre a primeira e a terceira pessoa (destacada em negrito no fragmento extraído da página 7 do romance), o recurso reflete no “sistema organizacional da narrativa” (PITERI, 2004, p. 49) a condição existencial da narradora: sem nome, cindida entre um “ela” que se alterna entre “a filha de Walter” e “a sobrinha de Walter” e um “eu” que resulta indefinido, misto dessas entidades (in)distintas que não se permitem ocupar o mesmo espaço sem conflito. Se a recorrência à primeira pessoa, por um lado, permite saber que a narradora é a filha de Walter, por outro a distingue dessa filha, instaurando a oposição entre uma entidade que narra (eu) e outra narrada (ela, “a filha” que é também “a sobrinha”). Ao se

manifestar em primeira pessoa, portanto, a narradora foge ao uso convencional do recurso, que seria o de instituir-se como indivíduo (indiviso) na narrativa, para, ao contrário, mostrar-se como entidade dúbia. Essa duplicidade fica ainda mais evidente algumas páginas à frente quando abandona o afastamento da filha para fundir-se a ela, evidenciando-o na escolha do pronome “nós” (eu e Walter); se antes a visitada era “a filha” e ela mesma, a narradora, um “eu” que a ela se referia, a primeira pessoa do plural, ao solapar a distinção, acaba por assumir, também, o valor de “eu e a filha”: “Só **dispúnhamos** de uma única, aquela noite de chuva, e **termos** a certeza de que **estávamos** a correr dentro dela, sem a **podermos** repetir, impedia-**nos** de a viver.” (JORGE, 2003, p. 15; grifos nossos).

Esse descentramento que caracteriza a personagem-narradora é-lhe imposto de fora para dentro, isto é, as ambiguidades do exterior é que determinam a sua fragmentação, já que a afirmação do sujeito se faz a partir do outro (TODOROV, [19--]; HALL, 2005). Criada em um contexto no qual os parâmetros que norteiam a construção da identidade são repletos de duplicidades, como sua mãe haver “sido mulher de dois homens”, ou “Francisco Dias [ser] seu avô duas vezes [e] seus irmãos também [serem] seus primos” (JORGE, 2003, p. 18), além de inversões, pois quem a criava como pai era seu tio e quem a tratava como tio era seu pai, não causa estranheza que essa narradora nem nome tenha – o que reforça, como afirma Márcia Gobbi (2011, p. 230), o “sentido de perda das referências e das certezas consolidadas e apaziguadoras.” Assim sendo, um processo de revisão dessa identidade deslocada deve passar, obrigatoriamente, pela delimitação do outro, tarefa que a narradora buscará alcançar pelo universo da linguagem. **Colocar-se em palavras** seria, nesse caso, coerente com a acepção usada por Regina Dalcastagnè (2012, p. 23), embora em contexto diverso: “uma forma de ser alguém, de participar de uma coletividade marcada pela escrita [...] e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único”.

Um olhar inundado de luz

No romance de Teolinda Gersão o processo de construção da identidade da narradora é menos marcado que em *A manta do soldado*, porque, afirmando constantemente sua sensação de pertencimento ao espaço circundante, a narradora acaba por diluir o percurso identitário nos percursos espaciais: “A cidade cerca-nos, com os seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais nos exclui. Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido. Somos parte de um todo, uma cidade viva.” (GERSÃO, 2004, p. 43). A cisão que se impõe sobre essa personagem é mais visível no plano do discurso que no

da diegese, pois, assim como no romance de Lídia Jorge, ela se reflete no sistema organizacional da narrativa também na forma de oscilações abruptas entre as pessoas do discurso, porém, para aludir ao pai e não a si mesma:

[...] Mas agora **ele** tem de ir trabalhar e barbeia-se à pressa, os dedos seguram com destreza a navalha aberta em duas partes, a lâmina desce em movimentos regulares e a pele vai ficando limpa, passa-a por fim com água e enxuga-a na toalha, tão rapidamente que suspeito que ficaram ainda na pele restos de espuma.

Mas não há tempo de remediar esse facto, tudo o que posso fazer é deitar na mão e espalhar-te na face o líquido de um frasco verde, que tem um perfume muito forte [...] E então **tu dizes**: Até logo, e **sais**, quase a correr, enfiando o casaco já na escada. (GERSÃO, 2004, p. 20-21; grifos nossos).

O uso alternado de “tu” e de “ele”, já nas primeiras páginas do romance – endereçando a narrativa a Laureano durante a maior parte do tempo e, sem aviso, afastando-se, falando não mais **com** ele, mas **sobre** ele –, funciona como pista da fragilidade de uma relação aparentemente inquebrantável, pois reflete no texto o perigo de ruptura que avizinha essa relação, perigo representado pela partida de Amélia (na terceira parte do romance, quando a partida de Amélia já afastara pai e filha, Gita não mais lhe endereça a narrativa, assumindo definitivamente a terceira pessoa). No plano da diegese, entretanto, essa fratura iminente dilui-se em meio às imagens de uma infância fértil em experiências tornadas intensas pelo pai, figura que lhe incute um sentido de segurança e de felicidade fortemente relacionado à casa, espaço de intimidade e de convivência:

Viver é muito fácil, porque meço a partir de ti o norte e o sul. Basta que existas para que os meridianos se arrumem e os oceanos não transbordem. Estás sentado na cadeira-à-aviador e eu ando em volta [...] posso mesmo voltar-te as costas e partir noutra direção, sei que não vou perder-me, porque tu estarás sempre sentado, a ler o jornal, ao fim da tarde. [...]

Um homem bom é uma luz na janela. As coisas ganham limite e solidez, brilho e cor; e eu caminho dançando entre elas. É porque estou segura que ganho a liberdade de dançar, é porque não tenho medo que improviso, é porque ignoro a rotina que me entrego ao fulgor. [...]. (GERSÃO, 2004, p. 24).

A imagem de Laureano como eixo em torno do qual a narradora gravita em segurança na infância estende-se para Lóia, sua antiga ama de leite, que, para a menina, ocupava o lugar de Amélia como mãe: “Lóia estava no quintal e as coisas andavam em volta. É assim que a vejo: ela imóvel, fixa num ponto, e as coisas girando em volta.” (GERSÃO, 2004, p. 15). Em contrapartida, a mãe ausente - “Amélia vive no quarto da costura, curvada sobre a máquina que tem escrito no dorso: P f a f f, em grandes letras separadas [...]” (GERSÃO, 2004, p. 19) –

e mal humorada destoa da harmonia reinante entre ela, o pai, Lóia e suas filhas, configurando-se, aos seus olhos, ao mesmo tempo como estranha e como ameaça, pois sempre se interpõe, com suas imprecações, à alegria dos momentos descontraídos:

Amélia ralha sempre, depois, porque caiu um pingo de gelado no vestido, ou porque o enrodilhei ao sentar-me. Odeio os vestidos de tobralco, de seda, os boleros e as blusas de renda, as saias de percal, que não deixam os movimentos livres e me fazem sentir um manequim com fitas e folhos pendurados, uma boneca de celuloide, de cabelo aos caracóis e olhos de vidro, parada na vitrine e morta como ela está morta. Olho-a com os meus olhos vivos e juro: Não venho de ti, venho de Lóia. Amanhã vou vestir capulana, como Orquídea.

Mas não quero pensar em Amélia. (Ao cinema? Esta tarde? Não, não vou. Tenho o vestido de Elejana para acabar. E além disso dói-me imenso a cabeça.) (GERSÃO, 2004, p. 58).

Nesse excerto há como que uma síntese da relação entre mãe e filha, uma relação cuja artificialidade sobressai nas imagens da boneca de celuloide com olhos de vidro, na qual Amélia procura espelhar suas ambições sociais – o que se confirma com a imagem da boneca exposta na vitrine³⁹ –, fazendo afirmações racistas, obrigando-a a frequentar aulas de balé, ou vestindo-a de um modo que não condiz com a personalidade que já começa a se delinear na criança. Entre elas o rompimento não tem volta – “não venho de ti, venho de Lóia” – e não há esforço, por parte da mãe, em superá-lo: a desculpa que inventa para não ir ao cinema é tão repetida que Gita nem mesmo a parafraseia, cede totalmente a voz à Amélia, demonstrando, por esse recurso, o enfado de quem conhece de cor o que o outro dirá. Nesse contexto, Amélia não é somente uma estranha ou uma estraga prazeres; é também pressentida pela menina como uma ameaça à proteção que deveria haurir do mundo familiar: “Mas eu não consigo adormecer. Uma ameaça anda pela casa, próxima, quase palpável. Quase com nome e rosto. Mas não consigo nomeá-la, e talvez seja isso o mais assustador.” (GERSÃO, 2004, p. 30).

O não conseguir nomear a ameaça relaciona-se muito mais à falta de coragem de admitir o sentimento negativo que nutre pela mãe que à incapacidade de reconhecer sua origem. É Amélia, com suas falas constantes contra o país, contra os negros, contra o seu envolvimento com Lóia e contra os divertimentos a que se entregam, ela e o pai, quem se instala entre Gita e sua paz como espécie de **ruído** desestabilizador do mundo em que vive: “[...] talvez datasse daí o medo de adormecer, as saídas da cama à hora da sesta, as descidas

³⁹ Para acentuar essa faceta da personalidade de Amélia, que valoriza tudo o que é estrangeiro como símbolo de status social, a narradora faz uso do termo “vitrine” em lugar de “montra”, vocábulo mais comum no português europeu e do qual a própria narradora faz uso regular. Embora as duas palavras sejam de origem francesa, o galicismo é mais evidente na primeira e muito atenuado em montra, devido ao uso corrente.

das escadas, em bicos de pés, para vir escutar à porta da cozinha o ruído familiar das caçarolas e no meio do corredor o zumbidouro da máquina – pfaff, pfaff, pfaff [...]” (GERSÃO, 2004, p. 30). O ruído perene da máquina, que a criança associa à sua marca, numa apropriação muito simbólica do significante pelo significado (afinal, a ameaça tem um nome), está sempre a alertá-la dessa presença que pode, a qualquer momento, provocar-lhe algum mal. Como vive em mundo “perfeito”, o que a amedronta é que essa perfeição possa ruir; esse medo que se instala também é um ruído perturbador da ordem, pois a obriga a abandonar seu sentimento de entrega e de segurança, para cuidar de algo que desconhece:

Mantenho-me vigilante, à espera de qualquer indício. Alguma coisa pode acontecer, vinda de algum lado, o menos previsível. [...] Terei de estar atenta, sinto, para não deixar que algo aconteça, algo que não vejo claro, mas **irá partir o mundo**. [...]

Mas tudo parece em paz na casa sonolenta, Laureano não veio almoçar, Simba dorme enrodilhado no tapete, Lóia está sentada na esteira da cozinha e dormita, com a cabeça caída sobre o peito, através da outra porta ouve-se o ruído da máquina de Amélia. (GERSÃO, 2004, p. 30; grifo nosso).

Note-se novamente a referência ao zumbido da máquina, que se imiscui nos demais sons da casa e denota sua tranquilidade. Assim entendido pela narradora, ora como ameaça, ora como evidência de normalidade, o som da máquina recupera metonimicamente a própria Amélia, presença que se faz pressentir mais que se ver, que não interage com os demais, entretanto lhes habita as horas, se lhes instala no pensamento (no capítulo III chamamos a atenção para as falas e pensamentos de Gita a que se misturavam as opiniões de Amélia). Sua presença (o som quase ininterrupto da máquina) é associada à imagem de normalidade de todas as famílias em que há uma mãe, entretanto, essa ilusão se quebra quando Lóia se ausenta e a casa, a cargo da mãe, se transforma em caos, pois Amélia é incapaz de cuidar, não executando nenhuma tarefa além da costura, que é remunerada: “Sem Lóia não temos comida, nem louça lavada, nem roupa passada a ferro, nem limpeza. E a casa rapidamente enlouquece.” (GERSÃO, 2004, p. 23). Sem entrarmos na questão do machismo por trás da atribuição do papel da mulher no lar – lembremos somente que, neste ponto da narrativa, estamos em finais dos anos 1950 –, o fato de a casa “enlouquecer” sem Lóia coloca Amélia novamente como alvo do terror da menina, que espera que a **mãe** possa proporcionar o mesmo equilíbrio doméstico que a empregada proporciona; constatando o oposto, a ausência de Lóia passa a ser temida, não somente por ser ela uma figura querida, mas principalmente porque Amélia não a pode substituir.

Um balanço das informações recolhidas até aqui sobre a infância e parte da adolescência de Gita não aponta para um problema conectado à questão da identidade⁴⁰ – ao contrário da narradora de *A manta do soldado* que “sempre tinha sabido da existência duma ambiguidade, uma duplicação [...] unida lá atrás, na pré-história das suas vidas [...]” (JORGE, 2003, p. 18). Há, certamente, um deslocamento da narradora de *A árvore das palavras* que, todavia, não a incomoda, e que se traduz na sua identificação com o mundo dos negros mais que com o dos brancos, e que não deixa de fazer sentido, já que ela vive num país de negros. Seus pais são brancos, mas só Amélia é racista e, dada a relação entre ambas, sua opinião não é acatada, pelo contrário, a falta de proximidade afetiva entre elas incita-a ao repúdio de tudo o que parte da mãe, principalmente de suas opiniões. Desse modo, sentir-se negra ou querer ser negra não é percebido como um problema ou uma crise, por mais que a mãe aponte os defeitos dos negros ou tente fazê-la diferente, branca, arrumada:

Amélia que nos repetia a todas as horas que o importante era ganhar dinheiro, entrar na sociedade, subir na vida. Mas havia pessoas, dizia ela olhando-nos com raiva, que se tornavam iguais aos negros, como se fossem também daqui. Filhos do mato como eles. Só lhes faltava estenderem a esteira e dormirem na palhota.

Na vida era assim: Havia os que subiam e se refinavam, e os que andavam sempre para trás. Nós éramos destes últimos, Laureano e eu. Segundo Amélia. (GERSÃO, 2004, p. 51).

O fato que realmente vem cindir intimamente a narradora é a partida de Amélia, que envolve Laureano em torpor, atirando-o a um recolhimento que o afasta quase totalmente da convivência com a filha - rompimento que já se anunciava no plano discursivo, por meio dos afastamentos bruscos em relação a Laureano, e no plano da diegese, por meio dos anúncios representados pelo temor da narradora a uma ameaça desconhecida, “vinda de algum lado, **o menos previsível**” (GERSÃO, 2004, p. 30; grifo nosso). A ameaça pressentida era, contrariando as expectativas, não a presença de Amélia, mas sua ausência, que instaura um antes feliz e harmonioso e um depois fragmentado e caótico. A passagem que melhor retrata como o abandono de Amélia afetaria Laureano é a que fornece a imagem de seu casaco desmanchado no ateliê de Amélia. O casaco é um ícone do sonho perdido, pois fora comprado por conta de uma esperada promoção no trabalho que, no entanto, não se efetivou e foi a “gota d’água” a impulsionar a partida de Amélia. Desfeito e abandonado no quarto de costura, o objeto recupera metonimicamente a imagem do próprio Laureano: “O casaco desfeito, sobre a

⁴⁰ Stuart Hall (2005, p. 9), citando o crítico cultural Kobena Mercer, concorda que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”

mesa: a gola tirada para fora, como uma gravata de fantoche, as mangas larguíssimas, espalmadas, sem costura, o forro saindo pelos bolsos como as entranhas de um animal abatido.” (GERSÃO, 2004, p. 75). A figurativização do descentramento do universo de Gita, devido ao esboroamento de Laureano, manifesta-se no diálogo abaixo, que ela mantém com Rodrigo, seu namorado:

Laureano – prefiro falar-te dele como era na infância. Consertando coisas, meio distraído, contente, assobiando baixinho. A casa entrava de novo nos trilhos. Por muito que se desfizesse ele estava lá – podiam cair as paredes, rebentar as janelas, ele voltava a pôr tudo no lugar. [...] Mandando sobre as coisas: a torneira do tanque, o esgoto da banheira, o cano do gás, o bico do fogão, a tomada da parede, os objectos que nos transcendiam, a Amélia e a mim, e mesmo a Lóia, e nos deixariam assustadas e sozinhas. Mas ele não tinha medo, media-se com as coisas e ganhava [...]

Mas agora ele está sentado na cadeira-à-aviador e olha em volta, sem ver nada. A cabeça grisalha caída sobre o peito, o jornal esquecido que acaba por tombar. A mão procurando o copo de cerveja num movimento cego. Nunca mais foi o mesmo, desde que Amélia partiu. Ela levou a alegria dele.

Um pássaro que caiu no chão, ocorre-me, um pássaro que não abriu as asas a tempo e nunca mais pode voar. (GERSÃO, 2004, p. 150; 152).

A morte de Lóia, que vem somar-se à conjuntura instalada pela evasão da mãe, termina por romper o frágil equilíbrio que Gita ainda poderia encontrar no espaço restrito da casa, levando-a de volta para a casa “enlouquecida” de quando Lóia se ausentava por alguns dias – “Quanto ao mais, a roupa nunca está lavada, nem a casa limpa, nem o jantar feito. E quando se passam os dedos sobre a mesa, fica um risco marcado, no lugar do pó.” (JORGE, 2003, p. 143). O que antes se apresentava como ameaça, ao se tornar regular afeta sua percepção do próprio entorno, ao qual passa a dirigir um olhar menos ingênuo. Nesse sentido, a voz de Amélia continua ecoando, sua máquina de costura permanece zumbindo em algum cômodo de sua memória, porém, diante da ilusão desfeita, esses zumbidos se tornam mais audíveis e, talvez, até respeitáveis, como se depreende da comparação entre os dois excertos que seguem, o primeiro extraído da infância da narradora e o segundo, de sua adolescência: “É preciso cuidado, dizia Amélia. Estar atento. Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está podre e cheia de contágios. Ela foi construída sobre pântanos. [...] Na Casa Preta não havia medo dos mosquitos, nem se receava, a bem dizer, coisa nenhuma [...]” (GERSÃO, 2004, p. 10).

A fala final, da narradora, marca a fragilidade atribuída ao universo de Amélia, que Gita repudiava: Amélia temia porque pertencia à Casa Branca, enquanto na Casa Preta,

espaço acolhedor de Gita, nada se receava. Na adolescência, ao estender da casa para a cidade um olhar, agora desencantado, ocorrem-lhe as antigas palavras da mãe:

Entre a cidade de cimento e o aeroporto o pântano invadia tudo e era tudo – sujidade, moscas, montes de lixo, esgotos, cheiros pútridos, parasitas, mosquitos que se espalhariam mais e mais quando o vento estivesse de feição.

Causam doenças que matam, diz Laureano. Ou duram toda a vida. Porque se fica marcado para sempre. (Amélia e o seu medo do pântano, ocorre-me. Teria portanto razão?) (GERSÃO, 2004, p. 154).

A possibilidade de Amélia ter estado certa abala as certezas há muito constituídas, pois quebra as ilusões do universo infantil, no qual “não se precisava de olhos para ver, a tal ponto se conhecia e possuía tudo” e onde “não era necessário esperar nem desejar [pois] as coisas aconteciam por si mesmas, vinham ao encontro das pessoas.” Nesse universo harmonioso, “o sol, sobre o quintal e a casa, era o único olhar não cego.” (GERSÃO, 2004, p. 10). Da mesma forma que o olhar encantado – e cego – da infância se estendia ao exterior, mal enxergando os conflitos de Lourenço Marques, o novo olhar que se constitui a partir dos fragmentos de seu microcosmo também recai sobre a cidade e o próprio país, embora não de forma incisiva; trata-se de uma mudança incipiente, mal ensaiada e sem objetivo definido: é nessa época que ela e o amigo Roberto tentam apregoar a independência de Moçambique por meio de ações isoladas e infrutíferas ou se dedicam a longas conversas sobre a cultura dos negros, as desigualdades sociais, as lutas étnicas entre os próprios africanos.

Nesse contexto, em que o eixo de seu mundo – Laureano, Lóia – está deslocado, também ela se descobre descentrada de seu lugar “no mundo social e cultural” (HALL, 2005, p. 9) e, por extensão, de si mesma. Mais que se afirmar como um sujeito, ela precisa encontrar o lugar desse sujeito no novo mundo em que de repente se viu lançada. Assim como a narradora de *A manta do soldado*, ela também procurará, pela via da linguagem, partilhar sua experiência no intuito de dizer a si mesma (e aos outros) onde está.

Descerrando véus, quebrando silêncios: a linguagem como via de constituição de um novo sujeito

Se fizermos um rápido inventário das coincidências que aproximam as narradoras dos dois romances em apreço veremos que ambas edificam uma relação especial com o pai, elegendo-o como centro de suas vidas e que, em contrapartida, mantêm-se afetivamente apartadas da mãe. Também perceberemos que ambas precisam reorganizar seus mundos para que possam encontrar-se neles e que essa necessidade se instaura com a ausência do pai: em *A*

manta do soldado é uma ausência da vida toda; em *A árvore das palavras* é uma ausência tardia que vem abalar os alicerces que até então sustinham o estar no mundo da personagem narradora. A narradora de *A manta do soldado*, por seu turno, nunca teve bem definidos esses alicerces, dadas as ambiguidades que caracterizam seu núcleo familiar e as hipocrisias que tornam falacioso, a seus olhos, o sentido tradicional de família como esteio de seus membros. Como já constatamos, o questionamento em torno da identidade é imposto a essas narradoras de fora para dentro, confirmando o que dizem diversos teóricos a respeito de a identidade se constituir em face da alteridade, das relações com outrem. Daí suas memórias, aqui entendidas como a escrita de si mesmas, se debruçarem sobre a figura de um outro, pois, delimitando-lhe o lugar, conseguem visualizar seu próprio lugar na relação com ele⁴¹.

A narradora de *A manta do soldado*, que, enquanto espera pelo pai dedica-se à leitura dos clássicos gregos, “tendo mesmo começado a condensar passagens d’*A Ilíada*, a decorar frases inteiras” (JORGE, 2003, p. 19), entrega-se também ao “trabalho” de construção de um novo discurso sobre Walter, um que anule todas as histórias nas quais ele figura como “um estroina com a alcunha de soldado [dono] duma manta que usava para desenhar pássaros [...] um traulha, um trotamundos, um atravessa-mares.” (JORGE, 2003, p. 17). Assim, a filha de Walter que “sempre havia transformado o que escutava” (JORGE, 2003, p. 17) vai criando para o pai uma imagem que o aproxima dos heróis homéricos – primeiramente de Odisseu, a quem ela permanece esperando, a despeito da vida que segue, pacientemente descosendo a manta poluta que sobre ele se tece, enquanto ele atravessa os oceanos:

Havia faltado a Maria Ema a capacidade de espera, a coerência, a dureza e a fixidez necessárias para esperar por Walter, como sucedera com a sobrinha. [...] Por silencioso que fosse Custódio Dias, por mais que a tomasse ao colo e a levasse sentada nos seus joelhos no carro de capoeira, ela esperava pelo outro, ao contrário de Maria Ema que não tinha esperado. (JORGE, 2003, p. 86).

Noutras vezes, destacando-se dos irmãos que, em geral, eram “confundidos uns com os outros” (JORGE, 2003, p. 84), Walter é Aquiles, o mais valoroso dos soldados de Tróia, quase invencível, não fora seu ponto fraco: “Ah! O grande problema do seu tio não eram os pássaros, não, eram as mulheres.” (JORGE, 2003, p. 68). A passagem de *A Ilíada* favorita da narradora reforça o nexos que promove entre os dois personagens, pois remete à contenda entre Aquiles e Agamémnon pela posse da bela Briseida: “*Parte, vai, Sonho pernicioso, até as finas naus dos Aqueus. Quando estiveres na tenda do atriada Agamémnon, fala exactamente como*

⁴¹ A respeito das relações com outrem, Todorov [19--] afirma: “Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim” (TODOROV, [19--], p. 3).

eu te ensino sem omitir um único pormenor, parte.” (JORGE, 2003, p. 19; itálicos no original), mostrando também como a narradora vai deslocando os “papeis” em sua “tragédia familiar”: ela mesma assume o lugar da mãe na espera de Walter que, de um traído Menelau passa ao aguardado Odisseu e, depois, ao ultrajado Aquiles, a quem Agamémnon arrebatou Briseida.⁴²

Comparada à “sonsidão” dos irmãos Dias (JORGE, 2003, p. 82), que se tinham evadido de Valmares “sem rumor, sem avisar” (JORGE, 2003, p. 85), destaca-se a valentia de Walter no enfrentamento ao pai, na subversão da ordem imposta e jamais questionada. Por isso, “na base do filme de regresso da Índia que ela construía desde cinquenta e um” (JORGE, 2003, p. 53), estava “o episódio que ela tinha herdado intacto” e que “**não necessitava de ser alterado ou desenvolvido**” (JORGE, 2003, p. 53; grifo nosso): Walter, aos doze anos, confrontando o pai, impondo-se para não trabalhar na estrumeira:

Numa corrente de obediência a alguma coisa que era mais forte e mais imperativa que a voz de Francisco Dias, todos obedeciam [...] Erguiam o esterco curtido, fumoso, aduboso, podrido, sujos dele, como se fossem parte dele e não se importassem de o ser. Mas Walter, o mais novo, o que tinha descido à cova empurrado, não pegava na alfaia, e ao contrário dos irmãos não se movia.” (JORGE, 2003, p. 54).

O fato de os irmãos Dias obedecerem “a alguma coisa mais forte e mais imperativa” que a voz do pai, evidencia o sentido de submissão inculcado neles, que faria com que trabalhassem ainda que Francisco Dias não estivesse lá a dar ordens. Nesse sentido, a cena é carregada de um simbolismo que remete à situação do país em fins dos anos 1930, sendo também simbólica, nessa associação, a imagem dos irmãos com o corpo coberto de estrume a ponto de se confundirem com ele. Walter destaca-se do bando obediente por recusar-se a trabalhar, mas, principalmente, por enfrentar a autoridade até então inquestionável do pai: “Estava Francisco Dias com os garfos da forquilha apontados para ele, e ele a levantar a camiseta, a oferecer-lhe o peito, aos berros desatinados contra o próprio pai.” (JORGE, 2003, p. 55).

Em *A árvore das palavras*, Gita retém na memória uma história muitas vezes repetida pelo pai que chama a atenção por sua semelhança com a que acabamos de mostrar. Também Laureano é um menino, teria por volta de sete anos, e enfrenta o pai depois de ser surrado

⁴² O percurso que nos leva a fazer essas aproximações, sugerido, como dissemos, pela insistência da narradora em mencionar o poema de Homero, *A Ilíada*, baseia-se na quase “coincidência” entre a história que envolve Maria Ema, Walter e Custódio e o evento que deu origem à Guerra de Tróia, o sequestro de Helena, esposa de Menelau, por Páris, filho do rei de Tróia.

injustamente por ele, que achou que o menino não tinha recolhido as cabras: “Mas já muito antes de ele vir tu sabias guardar cabras, gritaste-lhe de cima do telhado, e nunca precisaste dele para não perder nenhuma.” É essa parte da história, diz a narradora, que não se cansa de ouvir contar, evidenciando a admiração pelo gesto do pai, o mesmo que o avô não podia suportar: “[...] comesas a arrancar as telhas e a atirá-las, umas atrás das outras e te recusas a descer do telhado [...] Até que ele vai buscar uma escada e sobe atrás de ti [...] porque a tua ousadia o desespera.” (GERSÃO, 2004, p. 48). Os pais de Laureano e de Walter aproximam-se pelo autoritarismo, e a cena protagonizada por Laureano a atirar telhas no pai injusto está carregada do mesmo simbolismo do menino Walter a oferecer o peito a Francisco Dias.

A imagem heroica que cada narradora tem de seu pai é transposta para o discurso narrativo por meio de recursos metalinguísticos e do hibridismo de linguagens – do cinema, da pintura – que criam efeitos de extrema sofisticação e beleza e transformam o texto na Babel feliz de que fala Barthes (BARTHES, 1987, p. 7).

No romance de Lídia Jorge a construção textual, à força da ausência de Walter, redundante em repetições que não só espelham a escassez de assuntos da vida da narradora, como a posição central ocupada por Walter nela, já que a narrativa circula em torno dos eventos protagonizados por ele. O texto também refrata a ação do tempo improdutivo e cíclico de Valmares sobre a narradora, obrigada a um eterno reviver dos episódios que constituíram as duas únicas visitas do pai. Nesse sentido, a metáfora criada por ela, que associa esses episódios e sua exaustiva rememoração a um filme que pode ser rodado sempre que queira, harmoniza-se com o próprio discurso que a produz, tanto pela ideia de perenidade e reversibilidade de um filme – que pode ser assistido várias vezes a partir de qualquer ponto, ser rebobinado e repetido à exaustão – quanto pelo movimento que gera essa repetição: um movimento circular, em torno de si mesmo; a narradora “estava habituada a por o filme de Walter a **rodar**” (JORGE, 2003, p. 23; grifo nosso).

Em *A árvore das palavras* a conexão entre o conteúdo e o texto, com este refletindo aquele, conforme já demonstramos ao falar das oscilações entre “tu” e “ele” para designar Laureano, é feita também por meio da apropriação da linguagem pictórica, pois a própria disposição do texto é afetada pela natureza das relações entre a narradora e os demais personagens. Desse modo, tem-se, na primeira parte do romance, voltada para o período da infância, um texto mais coeso, sem fragmentações muito abruptas das ideias e em que, embora a linearidade temporal não seja seguida à risca, há um encadeamento nesse sentido. Também nessa primeira parte do romance predomina a ocupação total do espaço da página pelo texto, disposição que se coaduna com as imagens de densidade e de plenitude

transmitidas pela narradora, como esta: “Todas as coisas, no quintal, dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol, os ramos, as árvores, as sombras. Dançavam e não tinham limite, nada tinha limite, nem mesmo o corpo, que crescia em todas as direcções e era grande como o mundo.” (GERSÃO, 2004, p. 14). Ainda nessa primeira parte, as raras sequências de texto fragmentado são aquelas em que há a presença de Amélia, seja para mostrar suas opiniões, imprecações, reclamações, ou simplesmente para contar algo sobre ela, como se transcreve abaixo, procurando reproduzir o arranjo espacial da página do livro, cujos espaçamentos, ao mesmo tempo em que fragmentam as ideias, harmonizam-se com a imagem de quebra, de ruptura, associada a Amélia:

([...] e dizem-lhe, quizumba⁴³ não vá assim, junte todos os pés ao corpo e vá por um caminho só, mas ela não ouve e os caminhos cada vez mais se afastam e ela puxa e puxa com tanta força que o corpo lhe arreventa pelo meio –)

Laureano não tinha ambição, grita Amélia chorando de raiva, sufocada. Mas ela sim, oh, ela sim. Porque a vida não era só isso – fazer amor e ficar depois de mãos dadas no cinema.

Ambição grande não é bom, diz Lóia. Ambição grande é como quizumba. Quizumba vai, quizumba vai. Por esse caminho, e por esse caminho.

Ela é formiga a morder e feijão-macaco⁴⁴. Ela é piri-piri⁴⁵ e micaia⁴⁶, diz Lóia falando ainda de Amélia. Ou suspira apenas, abanando a cabeça com indiferença, como se a lamentasse: Ela tem muito milando⁴⁷ na vida dela.

Amélia tem olhos claros, esverdeados, que mudam um pouco de cor conforme a luz do dia, e pinta o cabelo de loiro cendrado. (GERSÃO, 2004, p. 52).

⁴³ Hiena.

⁴⁴ Espécie de feijão cuja vagem, quando seca, libera minúsculos filamentos, à semelhança de poeira que, em contato com a pele, provoca terrível comichão.

⁴⁵ Pimenta malagueta.

⁴⁶ nome comum a várias espécies de arbustos espinhosos do género *Acacia*.

⁴⁷ Problema, confusão, briga, disputa.

Nessa primeira parte (antes da partida de Amélia e da morte de Lóia), as quebras do texto são ainda sutis se comparadas às que ocorrem na terceira parte. No exemplo acima, as falas dos personagens são inseridas pelo discurso indireto livre e a alternância entre elas nos mostra o “esforço” de rememoração empreendido pela narradora para juntar pedaços esparsos de conversação que lhe permitam erigir um discurso sobre a mãe – atitude que será levada ao extremo na segunda parte do romance; aqui, embora fragmentadas, as ideias contidas nessas falas encadeiam-se, encontrando sentido umas nas outras: o conteúdo do excerto é solidário com sua forma - repare-se no conto nativo narrado por Lóia em que a hiena se rompe, se divide em duas, porque também bifurcado é o seu caminho. A ambição do animal encontra seu “complemento” no lamento ambicioso de Amélia, cuja dubiedade é antecipada pelo rompimento do corpo em duas partes: seus olhos **mudam** de cor e ela muda a cor do cabelo na tentativa de ser outra pessoa, pois, para ela, “os loiros estão no ponto mais alto da hierarquia das raças”. Essa “necessidade” de ser outra irá levá-la à criação da personagem Patrícia Hart, espécie de *alter ego* de que se serve para corresponder-se com Bob Pereira, a quem ela conhece também por meio de um anúncio de jornal, com quem mais tarde iria viver na Austrália: “Patrícia – Hart. Uma mulher alta, loura. Estrangeira. Uma mulher bonita, rica, admirada. Patrícia Hart.” (GERSÃO, 2004, p. 113).

Na terceira parte do romance, três anos após a partida de Amélia (Gita está prestes a completar dezessete anos - portanto, momento em que a ruptura com o mundo da infância já se efetivara), os trechos fragmentados são mais frequentes que na primeira e já não se referem a Amélia, mas à própria apreensão da realidade pela narradora. São abundantes as sequências de ideias abruptamente interrompidas que se retomam somente dez ou vinte páginas adiante. Em sua análise do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), também de Teolinda Gersão, Sônia Piteri (2004-2005) traduz com exatidão esse recurso, então já utilizado pela autora. Segundo Piteri, encena-se a subjetividade da narradora na própria escrita,

que subverte a estrutura convencional dos parágrafos, ditada pelos padrões cultos da língua. Não há amarração de ideias em parágrafos fechados, gramaticalmente pontuados; o texto se constrói por meio de lampejos de memória, que se traduzem, em sua forma de apresentação gráfica, por uma sequência de parágrafos finalizados por vírgulas [ou travessões, no caso de *A árvore das palavras*] e iniciados com letra minúscula, entre os quais, às vezes, se instalam espaços vazios [...] (PITERI, 2004-2005, p. 49).

Entre as páginas 163 e 185 há pelo menos quatro sequências de ideias interrompidas que terminam abruptamente em um travessão. O ritmo de quebras se acentua a partir da

página 175, com espaçamentos bastante amplos entre fragmentos de ideias, o que inviabiliza, no contexto desta dissertação, sua reprodução tal como se apresenta no romance, mas, para que se possa ao menos delinear o grau de fragmentação das ideias, citamos uma dessas sequências, em que Gita e o amigo Roberto combinam fazer um cartaz em alusão à independência de Moçambique. A sequência se inicia na página 164: “Foi por essa altura que nos lembramos do cartaz. Uma folha grande de papel, que dissesse, em grossas letras, legíveis à distância: ‘Viva Moçambique Independente’ [...]”; prossegue, em fragmentos soltos, pelas páginas 171 e 177 até finalizar na página 184, isto é, 20 páginas depois do início: “Foi quando decidimos escrever a frase a carvão, na parte de fora do muro do liceu. Para que não esquecessem. Porque a guerra era longe e a vida na cidade continuava igual, como se nada fosse. Domingo à noite, combinávamos. Quando não houvesse quase ninguém na rua.”

O “assunto” do cartaz é entremeado, nas vinte páginas que se interpõem entre seu início e fim, pela narração do namoro de Gita com Rodrigo, suas conversas e a preocupação do casal em encontrar um lugar onde pudesse ter privacidade. A esse motivo central (o namoro) intercalam-se outros fragmentos, além do já citado (sobre o cartaz), que se referem ao marido de Lóia, Zedequias, muito velho e doente, mas ainda obrigado a trabalhar; aos problemas domésticos trazidos por Rosário, a empregada, e ao fato de ela esperar um filho de Laureano; ao destino do amigo Roberto que vai para a universidade, mas não quer abandonar a namorada. O relacionamento com Rodrigo, enquanto assunto central, ocupa quase a totalidade do intervalo selecionado, com textos longos quebrados de onde em onde pela **intrusão** dos assuntos mencionados, o que demonstra sua marginalidade naquele momento da vida da narradora, face à paixão e às descobertas que vive com Rodrigo: “Só existimos nós, o resto do mundo é indiferente. Por alguns dias não existe mais nada. Nem sequer a guerra” (JORGE, 2003, p. 170). Sua atitude reproduz, ainda, a da grande maioria da população, fato para o qual ela própria chama a atenção ao lembrar que a guerra, por ser longe, era ignorada em Lourenço Marques. Ainda nesse intervalo (entre as páginas 164 e 184), há o rompimento brusco entre o casal, tendo como causa um mal entendido que acaba por desvelar a postura preconceituosa de Rodrigo; a partir daí as quebras de texto são mais frequentes, chegando a haver páginas compostas somente de fragmentos sem continuidade; o recurso coloca o leitor no centro do turbilhão vivido pela personagem diante da perda do primeiro amor e da impossibilidade de esclarecer o mal entendido e sinaliza uma nova reviravolta que vem destruir a “normalidade” forjada a custo, a despeito do caos doméstico, e na qual Rodrigo “funcionava” como (novo) eixo em torno do qual ela gravitava.

Mesmo sob risco de nos estendermos demais sobre esse intervalo de páginas, achamos conveniente abrir aqui um parêntese na análise da manifestação gráfica do texto, para chamar a atenção para o fato de que nesse intervalo (e também em outros) há um espelhamento da estrutura do próprio romance – sobre a qual discorreremos no capítulo III –, em que uma situação de aparente normalidade é constantemente estremecida em pontos esparsos por conflitos que se insiste em mascarar, mas que acabam vindo à tona, fazendo ruir os (frágeis) alicerces sobre que se assentava até então. Nesse sentido, uma passagem do romance em que Gita compara a vida à música nos chama a atenção, pois também ela parece sintetizar o próprio romance que se lê, tendo em vista a forma do texto e as subversões da escrita mencionadas por Sônia Piteri e que muito nos vem a calhar como gancho para retornarmos ao tema da disposição gráfica do texto em função do conteúdo discursivo:

Porque aquela música também contava histórias: havia um fio condutor, sempre constante, frases que sobre ele se levantavam e entravam em cena, como personagens. Frases muito livres, por vezes quase obsessivas, que pareciam terminar mas voltavam, iguais a si próprias ou escondidas em variações como atrás de máscaras. Ou cindidas em fragmentos, estilhaçadas. (GERSÃO, 2004, p. 72).

A utilização do espaço da página como expediente que refrata o discurso narrativo é solidária à tendência da narradora de enfatizar a série espacial dos cronotopos. É interessante que, em *A manta do soldado*, a narrativa circular, enrodilhada sobre si mesma e aliada à metáfora fílmica seja o resultado da apropriação da série temporal, justamente aquela com que sua narradora desenvolve uma relação mais próxima. Nos dois romances a escrita imagética, conformada pelo ponto de vista das narradoras, recebe o mesmo “tratamento” dado às séries do cronotopo: em *A árvore das palavras* convoca-se a espacialidade dessas imagens e, em *A manta do soldado*, a sua temporalidade, como dimensões geradoras e ampliadoras de sentidos.

Voltando ao romance de Lídia Jorge, o encontro entre pai e filha e o momento fundamental em que ela lhe entrega umas narrativas grotescas que redigira sobre ele, esperando “assaltá-lo por dentro, [...] destruir-lhe a pessoa” (JORGE, 2003, p. 208), é narrado repetidamente, à maneira de uma tomada cinematográfica, em que a mesma parte de uma determinada sequência de ação é retomada seguidamente, de ângulos variados e em câmera lenta. Resulta dessa abordagem um realce a todos os tempos de que se constrói a cena: a sua duração, o intervalo em que Walter permaneceu em suspenso e, por paradoxal que pareça, a própria supressão do tempo, pois aquele segundo só pode se repetir interminavelmente porque desconectado do tempo convencional.

Foi esse ‘Me perturba muchíssimo’, pronunciado com um acento completamente entregue à voz ondulosa que se ouvia em redor, que a fez ganhar energia e **estender os papéis que trazia** no saco, sobre a mesa de madeira.

Mas antes pergunta-lhe pelos desenhos dos pássaros [...] (JORGE, 2003, p. 217; grifo nosso)

Não valia a pena perturbar aquele aniquilamento. Quando lhe **estendeu os maços de folhas** que continham as narrativas abomináveis que lhe vinha entregar, ele aceitou. – ‘Gracias’ – disse.

Aliás, ele teria aceite, sob o peso daquela visita no seu ninho de pássaro velho, um tiro de revólver. [...]

E então quando aquela gente lenta e altiva, de cabelo brilhante como nos anos quarenta, uma mescla de italiano e índio de pele cor de azeitona, onde havia também um parente galego e um outro francês, e aquela gente morena, com alma morena e triste, duma tristeza profunda [...] começou a abalar, a sair, a rir tristemente, longamente, elegantemente, com a voz pastosa, pronunciada com o menor número de movimentos de língua [...] e ficamos quase sós, com dois pares movimentando-se na penumbra aos supetões como nos sonhos, **estendi a Walter Dias o primeiro terço das folhas**. (JORGE, 2003, p. 219; grifos nossos).

É sofisticada a forma como se processa o reagenciamento dos fragmentos, numa dinâmica sobre a qual o trabalho de reduplicação se realiza enfatizando a imagem. Os intervalos entre uma repetição e outra inserem o sentido de câmara lenta, não apenas porque a quantidade de texto desses intervalos reduz a velocidade da narrativa, mas pelo próprio conteúdo do texto desses intervalos. Após a primeira “tomada” da entrega dos papéis a narração faz uma analepse interna⁴⁸, inserindo o efeito de *flash back*⁴⁹, que deixa em suspenso a reação de Walter até a repetição da imagem sob outro ângulo – recebendo as folhas – e uma rápida extensão da cena – Walter aceita e agradece. Nova suspensão da narrativa para contemplações da narradora, que passa a observar os casais que dançam no bar de Walter Dias. Na descrição desses casais tem-se a incorporação de duas outras técnicas cinematográficas, o *close* e o *zoom-in*⁵⁰, que, aplicados simultaneamente, vão revelando, das pessoas, seus detalhes do mais superficial aos mais profundos: os cabelos brilhantes, o tom da

⁴⁸ O termo analepse refere-se ao movimento em que a narrativa se volta para um momento anterior ao que se narra. Sua “figura inversa” é a prolepse, por meio da qual são feitas antecipações da narrativa. No caso da analepse interna, esse momento está contido no intervalo da “narrativa primeira” (“nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal”) (GENETTE, [19--], p. 47).

⁴⁹ Equivalente, em linguagem cinematográfica, à analepse.

⁵⁰ O *close-up* é um plano que enfatiza um detalhe; tomando-se a figura humana como base, esse plano faz o enquadramento dos ombros para cima, enfatizando as expressões faciais. O efeito de *zoom* promove a aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. O *zoom-in* transmite a impressão de aproximação, em oposição ao *zoom-out*, que simula o distanciamento do objeto filmado. (MACHADO, 2003-2010).

cor da pele, as etnias que concorrem para a formação “daquela gente morena” até atingir a alma dessas pessoas e a tristeza que habita nelas. Nessa passagem convergem para o discurso vocábulos que ampliam o efeito de câmera lenta: “tristemente”, “longamente”, “elegantemente”, “voz pastosa”, “menor número de movimentos”. Tudo se agencia para criar uma imagem fílmica de um ambiente noturno, em que um desfile de rostos se move diante dos olhos e em que as vozes e os sons chegam ao ouvido do observador entontecido já distorcidos, como se viessem de longe: “aos supetões, como nos sonhos”. Essas repetições de cenas com uso de recursos do cinema também estão presentes na sequência em que Walter começa a leitura dos textos sem compreender seu sentido e na cena em que pai e filha trocam suas últimas palavras à porta do bar *Los pájaros*.

Nessas sequências imagéticas que voltam sempre ao mesmo ponto recupera-se outra temporalidade, a circularidade mítica, pois que se tem, também, a repetição de uma cena primordial, a de Aquiles atingido no seu único ponto fraco por uma flecha lançada à traição por Páris⁵¹. Quando a narradora decide escrever as narrativas pejorativas⁵² sobre Walter, move-a também um sentido de traição – “iria profanar-lhe os ossos, como um micróbio” (JORGE, 2003, p. 208) – pois com seu “trabalho abominável” (JORGE, 2003, p. 209) visava “atingir o sexo de Walter”, já que “ela sabia, tal como os Dias desde sempre tinham sabido, que não se atinge verdadeiramente a reputação de alguém, enquanto não se atinge o local reservado do seu sexo” (JORGE, 2003, p. 209). Assim, após a longa contenda de toda uma vida contra os Dias, contra a maledicência dos Dias, Walter, tal qual Aquiles, acaba por “tombar na guerra por mão feminina” (OVÍDIO, *As metamorfoses*, XII, 230). O momento em que Walter finalmente compreende o teor dos textos é o momento da sua morte simbólica, por isso, a retomada insistente do instante que o antecede exprime a estupefação da narradora que já não pode recolher o gesto nem desfazê-lo, restando-lhe revivê-lo eternamente, castigada tal qual Sísifo. A ideia de castigo que se associa à repetição da cena remete a uma questão cara ao romance, a do silêncio destrutivo que novamente se interpunha entre ela e o pai (outra repetição que marca a circularidade da narrativa) no derradeiro encontro, na última oportunidade de finalmente se dizerem o que tinham a dizer:

[...] Mas então ele não queria negar nada, desmentir nada? Não tinha nada para acrescentar? [...] Não queria tomar conhecimento das cartas dos irmãos para poder desmentir tudo o que nelas se dizia? – “Espere.” Ela própria queria falar da sua vida, da vida com o Dr. Dalila, dos sucessores do Dr.

⁵¹ É o deus Apolo quem desvia a flecha lançada por Páris e a guia até o tendão de Aquiles.

⁵² Essa decisão se dá em momento anterior àquele em que inicia a redenção de Walter (e que culmina no romance que se lê). Aliás, a escrita do romance visa também redimir-se de haver escrito essas narrativas.

Dalila, daquele tempo das corridas, do que fizera da sua mesa de trabalho, dos seus projectos, porque tinha projectos, incluindo aqueles que consistiam em afastar-se dele, da afeição dele. Sim, que não tivesse dúvidas, ela tinha vindo para ofendê-lo, para apagar a imagem dele que a afundava, e ele não queria dizer nada? Não queria rebater pelo menos as vinganças malévolas que lhe viera trazer? Ela estava à espera. **Se ele falasse com ela.**

Mas ele tinha-lhe fechado a porta no rosto [...] (JORGE, 2003, p. 230; grifo nosso).

Querida dizer, mas não disse, pois toda a “fala” acima não foi proferida, ficou por dizer, à espera de que Walter falasse com ela primeiro. Reiterava, desse modo, não somente o silêncio no qual já se fechara quando, em 1963, Walter a visitara e pedira desculpas por tê-la abandonado, como também o eterno arrependimento por não ter falado: “ela deveria ter explicado a Walter” (JORGE, 2003, p. 21); “Se aquela noite se repetisse, ela poderia contar-lhe [...]” (JORGE, 2003, p. 23); “e era isso que ela queria dizer a Walter Dias, naquela noite condensada [...]” (JORGE, 2003, p. 31); “Ela deveria ter dito a Walter” (JORGE, 2003, p. 38); “Espere – Ela sabia e queria dizer-lhe” (JORGE, 2003, p. 43). Essa falta, o erro de haver reproduzido o silêncio que aprisionou e separou a todos durante a vida inteira, o silêncio que pesou sobre as mentiras, tornando-as verdade, é essa falta que ela procura corrigir, tecendo de novo a manta (o próprio romance que lemos) que destruíra quando escreveu as “narrativas abomináveis” (JORGE, 2003, p. 219).

Quando começam a chegar as cartas dos irmãos Dias com notícias detratórias de Walter, ela se dá conta, depois de haver passado a vida a reinventá-lo por meio da linguagem, que a outra manta, a do estroina, do trotamundos, enfim, superava a “que ela construía desde cinquenta e um” (JORGE, 2003, p. 53), tornando, pois, inútil a sua espera: “Na Primavera de oitenta e três, a manta do soldado sobrepunha-se a tudo como um motivo de abominação.” (JORGE, 2003, p. 209) As “cartas envenenadas” (JORGE, 2003, p. 189) sucediam-se umas às outras e, juntas, (re)construíam, com a rapidez com que se espalham as maledicências, a manta que levava a vida a desmanchar e que agora sobrepujava-lhe o trabalho dos anos de espera, quando, com paciência e amor, **distorcera** cada um dos fios que a compunham para os entrelaçar novamente e fazer surgir uma imagem outra do soldado Walter. Quando, trancada em seu quarto, inicia “um texto sobre Walter” (JORGE, 2003, p. 209), com o qual procura transformar “a doçura da sua imaterialidade evanescente numa parábola de natureza carnal para que desaparecesse” (JORGE, 2003, p. 208), ela se põe não a construir uma narrativa sobre o pai, mas a destruir aquela que pacientemente moldara desde a infância:

E caminhando sobre a camada fina das pétalas brancas e rosadas das flores das amendoeiras que se lhe colavam às solas dos sapatos e trazia para casa

como uma segunda sola, sem a limpar no tapete de arame da porta, percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter. (JORGE, 2003, p. 208).

A necessidade de aniquilamento impunha-se como única forma de ter, ela mesma, vida própria, abandonar aquela que, então, já se confundia com a do pai, da qual era a autora e a leitora, a fonte e o destino. Envolta, ela mesma, pelo manto que tece, deixa de reconhecer os limites entre aquilo que forja e aquilo que realmente é, entre narrador e narrado: “Ele era ele próprio, não era eu” (JORGE, 2003, p. 112), afirma a si mesma com veemência quando as vozes de ambos começam a entrecruzar-se até se confundirem. A forma que encontra, portanto, de estabelecer o limite entre seu próprio ser e Walter é aniquilando a sua “pessoa”, deslocando-o de sua posição central para outra, marginal; em outras palavras, é preciso que ele deixe de ser o Odisseu eternamente esperado e passe a ser combatido, como um ciclope, talvez: “É preciso ir ao encontro dessa figura, esse atraente ciclope [...]” (JORGE, 2003, p. 211) – o que só pode ser alcançado pela via da linguagem, até porque o próprio Walter não passava de uma construção discursiva:

Na noite da chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, **mas também a quem a relatava**. E a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam. Walter também existia nos outros e cada um tinha **um pedaço dele**, um pedaço de que falavam com gosto, como se **Walter inteiro** lhes pertencesse. Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria. (JORGE, 2003, p. 53; grifos nossos).

Também ela, como o restante dos Dias, se alimentava de Walter e, como se também se servisse de uma sobremesa, regozijava-se em apoderar-se de sua vida. A antítese pedaço-inteiro faz ressaltar como os discursos se pretendem plenos, apesar de sua incompletude, e a tensão entre o discurso reinante sobre Walter, reproduzido por mil bocas e o seu próprio, feito em silêncio, consumido furtivamente, desfrutando um prazer que não ousava dividir e que, entretanto, dividia-a a ela mesma.

Voltemos ao romance *A árvore das palavras* no qual, ao término da primeira parte, o leitor depara com um narrador heterodiegético, com focalização interna variável⁵³ entre os pontos de vista de Amélia e de Laureano, que o leva a conhecer o passado da primeira e a expectativa de Laureano à espera da esposa ainda desconhecida. O uso quase exclusivo do

⁵³ A focalização interna diz respeito ao ponto de vista sob o qual a narrativa é apresentada; pode ser o de um único personagem ou alternar-se entre dois ou mais; nesse caso tem-se a focalização interna variável. O termo heterodiegético refere-se ao narrador ausente da história. (GENETTE, [19--]).

discurso indireto livre produz a impressão de que se escutam as vozes de ambos, quando até então a voz mais presente era a de Gita. O aparecimento abrupto de um narrador aparentemente alheio à diegese vem interromper o percurso de leitura assentado na crença de que se está diante das reminiscências da narradora, que aquelas são as **suas** memórias, o que se reforça quando ela retorna na terceira parte da obra como a narradora autodiegética⁵⁴ da primeira parte. Tal retorno desloca ainda mais esse narrador estranho e impõe novo questionamento em torno de sua razão de ser e de estar no romance. Aceitá-lo simplesmente como imposição do autor implicitamente por trás da construção romanesca redundante em encarar a estratégia como um recurso ao *deus ex machina*, isto é, uma solução quase descabida para o problema de apresentação do passado de Amélia. Embora, neste caso, o uso do artifício seja plenamente autorizado por Aristóteles, que diz, em sua *Poética*, que a ele “se recorre para fatos fora do drama, quer **anteriores**, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio” (ARISTÓTELES, *Poética*, XV, p. 35), por que o autor o faria? Afinal, a quem interessa esse passado que, ao contrário do de Laureano, não foi mostrado durante a infância da narradora? A quem interessa resgatar a história de Amélia, tratada com desinteresse durante certo período, senão à própria Gita, depois de dar-se conta que, à sua maneira torta e mesmo sem o desejar, era ela o eixo firme em torno do qual seu universo girava? Tendo por base essas considerações, acreditamos que o narrador da segunda parte do romance é a própria Gita que, colocada à distância, como mera observadora – reafirmando a natureza do relacionamento com a mãe –, busca reconstituir a imagem de Amélia por meio de fragmentos de informações deixados por ela ao partir.

Assim como a narradora de *A manta do soldado*, também Gita empreende a localização de seu espaço por meio da delimitação do lugar do outro em relação à sua própria vida e, também a exemplo da filha de Walter, sua busca é empreendida pelo caminho da linguagem. Nesse sentido, recordando como se utiliza a disposição gráfica da obra como meio de refletir ou salientar o discurso narrativo, teremos Amélia – metonimicamente representada por sua história, narrada na segunda parte (localizada entre as páginas 81 e 129 da edição que utilizamos) – posicionada no lugar que ela parece ocupar na vida da filha, um lugar ao mesmo tempo central e divisor de águas, como é esta parte do romance que se interpõe entre a parte que narra a infância feliz e harmoniosa e a que se reporta à adolescência caótica e insegura. Com sua partida, Amélia revela-se mais que um zumbido perturbador, revela-se o esteio moral de Laureano e, conseqüentemente, o da própria Gita, sendo preciso, pois, rever-lhe o

⁵⁴ O termo também é de Gerard Genette [19--] e diz respeito à posição do narrador na história. No caso do narrador autodiegético, sua participação equivale à do protagonista.

lugar, tirá-la da margem onde estivera durante a infância, ignorada – “ouvimo-la sem ouvir, deixamo-la falar” (GERSÃO, 2004, p. 71) –, e entender, afinal, seu peso em sua existência. Para isso, é preciso compreendê-la, o que requer um conhecimento de sua história, de seu passado. É a essa tarefa que se entrega a narradora na segunda parte de suas memórias, em terceira pessoa, como se conversasse consigo mesma, como se falasse sozinha enquanto vai alocando as peças soltas do quebra-cabeça e criando outras para preencher as lacunas que vão surgindo. O primeiro indício a que nos apegamos para sustentar nossa hipótese é, naturalmente, o mais óbvio, pois se baseia na declaração textual da narradora de que havia composto uma imagem para a mãe a partir de fragmentos:

Quase não levou nada, além de alguma roupa [...]. Fui eu que esvaziei os armários e as gavetas [...] li cartas e papéis, encontrei fotografias. Penso que foi para mim que ela deixou essas coisas. Para que um dia pudesse **compor a sua imagem, como as peças de um puzzle**. [...] (GERSÃO, 2004, p. 149, grifo nosso).

Uma análise da dinâmica da segunda parte revela outros pontos que vem fortalecer nossa hipótese. Essa dinâmica consiste em narrar o passado de Amélia enfatizando, contudo, a parte dele em que seu caminho se cruza com o de Laureano. O período anterior ao encontro do anúncio no jornal, quando Amélia ainda vivia em Portugal, é narrado de modo breve e superficial e, a partir dele, a narrativa torna-se mais detalhada – justamente o período que interessa à narradora, pois é o momento em que ela mesma “começa” a existir. São fornecidos detalhes da desilusão amorosa que a motivaram a aceitar a proposta do anúncio, detalhes da viagem de navio entre Lisboa e Lourenço Marques e dos passeios solitários que fazia aos domingos pelos bairros ricos da cidade. Entremeiam-se a essa narrativa fragmentos que narram a espera de Laureano pela esposa: o lembrar do dia em que decidiu publicar o anúncio, o texto do anúncio, a preparação da casa, as peças de decoração adquiridas, a reforma dos aposentos. Essa dinâmica nos parece reveladora do ponto de vista de Gita que, ainda que se esforçasse por compreender a mãe, não conseguia se desvincular da imagem de seu pai literalmente **construindo** uma nova vida em torno da esposa – “Arranjara a casa. Uma coisa de cada vez, todos os dias, ao voltar da empresa.” (GERSÃO, 2004, p. 101) –, enquanto ela transformava tudo em uma grande farsa a: “Gostava de mentir-lhes. Nem sabia porquê. Sentia-se melhor assim, escondendo deles os seus pensamentos, como escondia os passeios solitários de domingo.” (GERSÃO, 2004, p. 113). Uma farsa que se iniciara com a resposta ao anúncio: “Nessa altura a única coisa que sabia é que queria acirrar o Quim. E só por causa dele tinha acabado por escrever, três semanas mais tarde [...]” (GERSÃO, 2004, p. 91), pois

seu conteúdo não deixava espaço para dúvidas quanto às intenções de Laureano: “Se tiveres fé que hás-de encontrar o teu ideal e se desejas fundar um lar feliz, escreve-me. Espero por ti. E assinara o seu nome completo: Laureano Capítulo.” (GERSÃO, 2004, p. 90).

É um olhar, entretanto, em que se reconhece um esforço antimaniquês, na medida em que há uma defesa do ponto de vista de Amélia – essa é uma sofisticação discursiva a ser ressaltada nessa parte do romance, em que se tem a impressão de que a mãe de Gita se explica e procura compreensão quando, na verdade, é a filha quem empreende um esforço no sentido de entendê-la, até mesmo de justificá-la. Tanto assim que dirá, mais tarde:

(Mas agora Amélia é uma imagem quase doce. Ou sou eu que a vejo de outro modo. Peguei no que restava dela – fotografias, papéis, recortes de jornais, recordações – e juntei-os todos, **reinventei-os** todos, até surgir, com nitidez, uma figura. Um rosto diante dos meus olhos, que olha para mim, por sua vez. Com grandes olhos tristes [...]) (GERSÃO, 2004, p. 173, grifo nosso).

O excerto coloca em evidência o processo de criação, de composição da imagem da mãe, já que a criação foi-se alterando, pois somente **agora** Amélia se lhe figura uma imagem quase doce; há um “outro modo” de vê-la, denunciando, portanto, a transformação sofrida pelo próprio olhar. Outros indícios, como esta fala de Gita: “[Amélia] Era um vulto em fuga, que depois **não podia voltar atrás**” (GERSÃO, 2004, p. 149; grifo nosso), asseveram a hipótese de Gita ser a narradora da história da mãe. Essa mesma fala (“não podia voltar atrás”) é atribuída a Amélia na segunda parte do romance: “Olhou outra vez os coqueiros, lá em baixo. Talvez tudo fosse um equívoco, mas **não podia voltar atrás**. Era como se do outro lado, de onde viera, o mundo tivesse acabado. De certo modo era isso: **Não podia voltar atrás**” (GERSÃO, 2004, p. 84; grifos nossos).

Sabemos que o discurso indireto livre revela também a voz do narrador, ainda que invadida pela da personagem, e a insistência com que se atribui a Amélia o pensamento de que “não podia voltar atrás” – repetido à página 88 – acaba por revelar a presença e as opiniões desse narrador que se pretende afastado. Pode-se pensar, como meio de refutar a ideia de Gita ser a narradora, que essa fosse uma fala recorrente de Amélia, repetida, na verdade, por Gita e não o contrário; não há, entretanto, evidências textuais dessa hipótese, como as há, ao contrário, de que a fala, representativa de um modo peculiar de encarar a situação de Amélia, era de Gita.

Outras pistas que parecem desmascarar o narrador da história de Amélia são fornecidas por certas falas de Gita na primeira parte do romance, que parecem referir-se tanto ao presente narrado como a momentos que podem estar sendo protagonizados por Amélia no

mesmo instante. Na primeira parte do romance o leitor ainda não sabe, mas, aos domingos, enquanto Gita e Laureano passeiam pela cidade, Amélia faz longas caminhadas solitárias pelos bairros nobres de Lourenço Marques. Assim, quando Gita diz, num desses passeios, contemplando a paisagem: “Haverá barcos de recreio mais ao longe e saindo a barra paquetes, vapores, transatlânticos. **Abarcar-se-á** tudo isso de um ponto alto, **de um mirante**, ou mesmo a partir **de uma pérgola florida**” (GERSÃO, 2004, p. 43; grifos nossos), suas conjecturas sobre o que pode estar acontecendo naquele mesmo instante passam a soar como prolépticas, como anúncio de algo a ser narrado quando, na segunda parte do livro, o leitor encontra Amélia apreciando a cidade de um miradouro (ponto alto) ou de uma pérgula de buganvílias: “Havia aquela pérgola, cheia de flores de buganvília, onde agora estava, havia, por exemplo, o Miradouro e o Caracol que às vezes gostava de descer a pé, até junto da praia.” (GERSÃO, 2004, p. 84); ou “Nunca fora, afinal, a Capetown, pensou, sentada na pérgola de buganvílias roxas” (GERSÃO, 2004, p.104).

Para finalizar, destacamos o trecho a seguir, em que a descrição da paisagem denota uma poesia inerente ao próprio olhar. A voz, instituída pelo discurso indireto livre, poderia ser de Amélia, já que o narrador vê com ela. Entretanto, a poesia da descrição não condiz com o olhar que reserva para a cidade; logo, a voz que ouvimos mais alta (poética, sensível) é a do narrador. Mais uma vez, pensamos na intersecção de vozes, no dialogismo bakhtiniano; aqui, a voz do narrador não se deixa invadir pela de Amélia, pelo contrário, faz-se notar de modo contundente, pois, nessa poesia se flagra a contemplação lúdica demonstrada por Gita nos momentos em que ela, assumidamente, narra o romance:

Despenteados, os coqueiros, sempre abanando no vento, alguns com uma faixa larga pintada de branco, e mostrando, de onde em onde, folhas amarelas queimadas. Assentes na terra por uma parte mais larga do tronco, uma parte grossa, rugosa e mais escura, como uma pata de elefante. Ah, mas depois, até lá em cima, tão esguios, cada vez mais da grossura de linhas, parecendo também diminuir de tamanho em altura. Correndo, até o horizonte. E o mar, ao lado, também fugia, ia-se embora em ondas, até à Xefina, à Inhaca, ao Bazaruto, a outras terras, outros portos, outras ilhas. (GERSÃO, 2004, p. 113).

Creemos ter tornado aceitável a hipótese de que Gita narra a história da mãe na parte central do romance, assim como também creemos ter arrazoado os motivos que nos levaram a estabelecê-la. Retomemos, pois, do ponto em que afirmamos que Gita, ao voltar-se para a história da mãe, procura delimitar o espaço que ela ocupa em sua vida, a fim de que possa encontrar o seu próprio lugar no mundo. Ao estabelecer uma história para a mãe, Gita confere-lhe uma narrativa cujo início antecede a vida da própria Amélia – corriam boatos

entre os vizinhos de que Amélia seria filha ilegítima do padrinho, o que justificaria os maus tratos infligidos pela madrinha – entendendo-a, portanto, como fruto dessa narrativa sobre a qual nem sempre teve controle, pois que não a escreveu, ela mesma, com sua própria pena. Ao fazê-lo, a filha aceita um princípio mítico, preconizado por Mircea Eliade (1972, p. 68), segundo o qual “o essencial precede a existência. O homem é como é hoje porque uma série de eventos teve lugar *ab origine*.”: “[...] Mas ninguém foi culpado, nem Laureano nem eu. Nem ela mesma. Era uma tristeza maior do que nós e mais antiga. Trouxe-a quando chegou, levou-a quando partiu. Ninguém a quebrou. Ninguém foi culpado.” (GERSÃO, 2004, p. 173).

Inserindo-a em uma narrativa, Gita também passa a enxergar a própria realidade como narrativa, como discurso, aceitando sua natureza dialógica, ambígua e, portanto, aceitando-lhe a relatividade, de forma que consegue redimir a mãe não somente do abandono, mas também de seu mau-humor, de sua ausência durante a infância, de seu racismo. Ao enxergar os fatos pelo ponto de vista de Amélia, o enganado não era Laureano, mas ela própria, a quem um discurso carregado de simbologia – o discurso do acaso, da fortuna – convenceu a tomar a decisão de responder ao anúncio do futuro marido:

Era o destino que lhe batia à porta, disseram, no meio de risos [...]. Mas só brincavam com a ideia, o próprio fato de acharem o jornal não tinha sido mais que um acidente. Até porque em casa da madrinha ninguém lia jornais. O anúncio tinha aparecido por acaso, numa folha que vinha a embrulhar uns sapatos do tio Alfredo, chegado dias antes, de visita. (GERSÃO, 2004, p. 91).

A partir do encontro totalmente casual do anúncio, outros discursos vieram estimular a ideia de predestinação: o desentendimento com o namorado Quim, que já se envolvia com outra mulher, e a descoberta de uma cidade chamada Porto Amélia⁵⁵ quando procurava Moçambique no mapa. Tudo corria “como se os dados estivessem lançados e já nada pudesse ser de outro modo” (GERSÃO, 2004, p. 97), rememora Amélia sobre o período da troca de cartas com Laureano. Assim, acirrada por tão eloquentes coincidências e pelas “frases que andavam também em roda dela: Olha que ele parece tão bom rapaz e a gente aqui não passa da cepa torta. Vê lá se te saiu a sorte grande e se ainda a deitas fora, rapariga.” (GERSÃO, 2004, p. 95), Amélia parte para um conto de fadas às avessas, pois o marido que encontrara não estava à altura de seus sonhos: “Aquela dor de ser excluída. Havia portanto lugares proibidos, portas que só se abriam para alguns. Assim era, pois. Esse noivo distante que a

⁵⁵ Atualmente Pemba.

mandava ir não lhe abria essas portas.” (GERSÃO, 2004, p. 100). Redimida Amélia, Gita consegue atribuir-lhe um lugar determinado, central, que divide sua vida em passado e presente, de modo que possa fixar-se no presente e entender os fatos do passado, inclusive a imagem heroica do pai, como pertencentes ao passado, à infância, a um período irrepetível:

O primeiro amante era o pai, ocorre-me de repente. Sempre o pai. Mas isso num tempo irreal, impossível, nos desejos e sonhos da infância. Que um dia ficou perdida para trás. Algures, no fundo de um armário, um gato-caixa-de-música tem a corda quebrada. Jamais dançará outra vez. (GERSÃO, 2004, p. 166).

Tanto em *A árvore das palavras*, quanto em *A manta do soldado*, o processo para que as narradoras possam se distinguir como seres individuais passa pelo reconhecimento da alteridade, da delimitação do outro – seja por aniquilamento, como fez a filha de Walter, ou pela remissão, como fez Gita. Esse reconhecimento, contudo, não pode garantir a construção de uma identidade estável. No romance de Lídia Jorge, embora a narradora afirme ter-se pacificado após o último encontro com Walter – “Sim, a filha voltara em paz” (JORGE, 2003, p. 231) –, não é sem um travo de dúvida que se desincumbe da amarga tarefa: “E no entanto, apesar de ser capaz de lhe dar a beber aquele cálice, a filha amava-o. Amava-o, não ao outro que poderia ter sido ele, mas a ele mesmo que ali estava a ler as páginas abomináveis [...]” (JORGE, 2003, p. 220). Tudo o que se diz no excerto vem carregado de duplicidade, seja a antítese entre amar e matar ou a admissão da existência de um Walter idealizado, em nome do qual aquele que estava à sua frente tinha de beber do cálice da vingança; além disso, ela mesma se aparta de si, projetando-se na filha, como se não tivesse participação no gesto de aniquilar o pai. A chegada da manta com o bilhete sentencioso vem lhe mostrar que, na verdade, nunca houve paz, que em lugar de desaparecer, como esperava que acontecesse, Walter ressurgue ainda mais eterno, porque morto, a apontar-lhe a injustiça cometida:

No interior do embrulho, como já se disse, entalada no meio da manta, encontrava-se a tarjeta escrita com a letra elegante de Walter, um pouco tremida, tombada para diante, contendo ainda o rabisco dum pássaro – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*. Era como se de dentro da vida dum homem aparecesse uma parte renitente a fazer uma prova de criança [...] quando a criança estende as palmas das mãos para mostrar a inocência. A manta um pouco surrada mas limpa, como ele a teria retirado duma caserna de Évora, em quarenta e cinco, era a palma da sua mão estendida. (JORGE, 2003, p. 236).

A mão estendida de Walter chega como desmentido demasiado tardio das acusações que nunca rebateu, porque sobre ele também pesava o “corpo informe do não falado”

(JORGE, 2003, p. 142): “Imagino como a manta não estará” (JORGE, 2003, p. 192). A voz de Adelina, e tantas outras que falavam numa “podre manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 190), parece tornar-se ainda mais acusadora, mas é uma acusação que a filha toma para si: “Como pode a filha parar de dizer – Espere?” (JORGE, 2003, p. 236). O gesto de enterrar a manta e, simbolicamente, o próprio Walter, não significa o termo de um ciclo, mas a sua própria retomada, a partir de sua cena mais arcaica: “Com aqueles **gestos antigos**, ela abre um buraco na terra – Coloca lá dentro a manta dobrada [...]”⁵⁶ (JORGE, 2003, p. 238, grifo nosso). Ao fim, tendo aniquilado o “verdadeiro” Walter, o outro, o que ele poderia ter sido, ressurgue ainda mais poderoso. A narradora sabe que não atingiu seu objetivo de “apagar a imagem dele que a afundava” (JORGE, 2003, p. 230), sabe que entre eles existirá eternamente o silêncio da noite de 1963 e, por isso, ela se resigna ao eterno retorno de Walter, pois não é ele quem precisa ser perdoado: “Agora ela sabe que ele descalçará os sapatos e subirá a escada sempre que lho pedir. Não tem que pedir desculpa de nada, nem de se arrepender de nada, nem de pedir perdão a ninguém. Walter pode deambular por este espaço, em paz, até ao fim da vida.” (JORGE, 2003, p. 236).

Em *A árvore das palavras*, também há uma espécie de repetição que impede, ou ao menos retarda, o encontro de Gita consigo mesma, pois a decisão de viver em Lisboa constitui um novo elemento desestabilizador, já que irá descentrá-la do eixo até então inabalável: o pertencimento à terra, a ligação com uma cultura. Embora a “cultura nacional” seja vista como um discurso por meio do qual se constroem sentidos que afetam e organizam as ações e a concepção que as pessoas têm de si mesmas (HALL, 2005, p. 50), o rompimento com esse discurso redundava em perda de referências básicas para o entendimento do sujeito como um “eu”. Segundo Hall, as culturas nacionais são responsáveis pela construção de identidades ao produzirem, sobre a “nação”, sentidos com os quais as pessoas podem se identificar.

Após as perdas sequentes da mãe, do pai, de Lóia, do namorado e do amigo de infância que parte para a universidade, a perda de vínculo com o país natal afigura-se como o maior dos motivos de descentramento. Em certa medida refazendo a trajetória da própria mãe – que morava de favor na casa da madrinha, sendo responsável pelos serviços da casa e, em virtude de um rompimento amoroso sai de Lisboa para viver em Moçambique –, Gita não encontrará na casa do tio – onde também ficará encarregada dos serviços domésticos – um ambiente que a reconforte do desterro: “Vai faltar-me o ar em Lisboa” (GERSÃO, 2004, p. 188). Deixando para trás todo um mundo, espera-a, do outro lado, a incompreensão de sua

⁵⁶ “[...] e do tão grande Aquiles resta um não-sei-quê, que mal encheria uma pequena urna” (OVÍDIO, *As metamorfoses*, XII, 231)

alma estilhaçada: “(Um mundo que fica para trás. Rios, machambas, savanas, palmares, os grandes espaços, os largos horizontes, e uma árvore que crescia nos sonhos e chegava ao céu – que sabem eles disso, que podem eles compreender? [...])” (GERSÃO, 2004, p. 188).

Voltando ao princípio dos eventos, os dois romances marcam tanto no plano da diegese quanto no plano discursivo, a natureza cíclica dos fatos da vida, bem como deixam em aberto as possibilidades de percurso das narradoras e, conseqüentemente, do próprio discurso, aproximando-se identidade e ficção e salientando-se o caráter discursivo da primeira.

Considerações finais

A análise dos romances *A árvore das palavras* e *A manta do soldado* procurou destacar deles a originalidade e a sofisticação dos procedimentos pelos quais se tecem seus discursos. Partimos da premissa de que o discurso de um romance é o resultado da tecitura de vários outros discursos e que, no processo de se os entretecerem, vão-se ressignificando os significantes de que a teia discursiva se apropria. Identificada a tônica do que aqui estamos chamando o discurso do romance, nos dedicamos ao trabalho de desconstruí-lo⁵⁷ analisando como se manipulou a linguagem, como se engendraram as relações entre as ínfimas partes desse discurso. Como este é um trabalho de literatura comparada, determinamos os “macro” pontos em comum – no nível discursivo – entre as duas obras, que vêm a ser o diálogo com a História assentado na fuga do modelo canônico do romance histórico e o traçado dos percursos identitários de suas narradoras marcados pela relação com o outro.

Tanto um quanto outro aspecto relaciona-se profundamente com o espaço e o tempo em que estão ambientadas as histórias. A própria História não é senão uma sucessão de recortes do tempo sobre determinados espaços e a identidade se constrói durante a trajetória do sujeito em um ou em vários espaços, ao longo do tempo. Por essa razão, antes de analisar as relações propriamente ditas entre os romances e a História ou o processo de construção da identidade das narradoras, voltamos nossa atenção para a forma do tempo e do espaço nas duas narrativas. Dessa análise revelou-se a marcha do tempo como elemento fundamental em *A manta do soldado*, pois que sua narradora, vivendo em função de uma espera, apega-se à medição da duração dessa espera. Assim, alia-se ao tempo cronológico e à sua abundante delimitação (por meio da datação, que localiza historicamente os eventos) o tempo artisticamente visível – recuperado do conceito de cronotopo de Bakhtin (1997a, 2010) – que, em São Sebastião de Valmares, localidade fictícia onde se ambienta a história, é denso, cíclico, improdutivo, em contraposição ao tempo de aventuras de Walter, o eternamente esperado pai da narradora, um tempo que não se acomoda nem no caráter linear nem no caráter cíclico, dada sua tendência ao repente e à irrepitibilidade. Esse tempo vigoroso e mítico é, entretanto, corrompido pelo tempo dos acontecimentos de Valmares, onde apenas o ordinário se repete, pois a narradora, embora procure fugir ao jugo desse tempo mesquinho apropriando-se do tempo de aventuras do pai, fará com que esse, pelo recurso da rememoração, repita-se eternamente, volte sempre ao ponto de partida.

⁵⁷ No sentido de isolar as partes constituintes, visando à compreensão de sua participação no todo.

Em *A árvore das palavras* o espaço protagoniza – quase tanto quanto a narradora, em tese a personagem principal – a escrita e o seu conteúdo. São fartas as referências a ruas, praças, centros comerciais, hotéis, espaços de natureza, espaços urbanizados, espaços em que vigora uma organização arquitetônica e espaços completamente confusos, improvisados, provisórios. Esses espaços, mencionados intensamente, porém no momento exato, também dizem, também contam uma história. Por meio deles se tem acesso à estrutura social da Lourenço Marques recriada no romance, e se pode conceber o dia-a-dia de seus habitantes. A disposição e a configuração dos espaços dão conta, também, da própria forma da administração colonial na medida em que delatam os privilégios concedidos ou negados e a quem se os concede ou se os nega. A abordagem das séries espaciais explicita, ainda, a tensão entre o natural e o artificial, mostrando como a urbanização da cidade segundo padrões europeus vai deslocando as áreas primitivas de vegetação típica para recantos cada vez mais afastados do que se considera “a cidade” – nesse embate, salienta-se também a desigualdade social e o amordaçado conflito de classes.

Nas duas obras os aspectos que configuram o tempo e o espaço refletem-se na própria escrita: em *A manta do soldado* o discurso refrata o tempo de aventuras de Walter corrompido pelo tempo denso de Valmares; tem-se pois, uma escrita que rompe a linearidade temporal mas que volta continuamente ao ponto de partida, se faz repetitiva – embora nem remotamente cansativa ou entediante. A escrita de *A árvore das palavras* também se constrói como reflexo do espaço de Lourenço Marques, fisicamente e socialmente dicotômico – é um texto ambíguo, partido ao meio por um elemento estrangeiro: um narrador extradiegético surgido sem aviso – e construído com retalhos da memória, da mesma forma que em Lourenço Marques os espaços de natureza que resistem ao progresso urbano, o caniço onde vivem os nativos, as áreas nobres dos ricos portugueses ou os bairros singelos dos assalariados, a região do porto, as ruas de comércio em que convivem estrangeiros de toda parte, dão ao espaço macro da cidade a aparência de colcha de retalhos.

No tocante ao primeiro ponto de contato entre os dois romances, a relação com a História, destaca-se o caráter puramente discursivo dessa relação, uma vez que a matéria histórica – muito farta no período de ambientação das obras - não compõe a diegese. Essa matéria chega ao plano diegético na forma de ecos, isto é, são percebidos pelo leitor (e pelos personagens) como “fatos” longínquos, portanto enfraquecidos e algo distorcidos. Os efeitos, entretanto, das transformações históricas vão-se projetando sobre os personagens e suas vidas na forma de novas configurações sociais, trabalhistas, morais que, ou são percebidas a custo, ou são acintosamente recusadas (ressalte-se a solidariedade entre o discurso e seu conteúdo,

pois os personagens não percebem ou recusam as mudanças porque elas chegam até eles já diluídas ou essa diluição que se capta no discurso reflete a atitude dos personagens e, por extensão, representa metaforicamente os próprios habitantes do país). Em *A manta do soldado*, por exemplo, Francisco Dias tem dificuldade em admitir que as relações trabalhistas modificaram-se após a abertura democrática ocorrida em Portugal – episódio histórico que o romance não menciona; entretanto, essas mudanças se fazem sentir diretamente em sua propriedade:

Em setenta e quatro, com cinquenta anos de atraso, Blé e Alexandrina finalmente acharam-se maltratados, injustiçados e oprimidos e exigiram a casa das traseiras onde já moravam, tendo ficado exactamente onde estavam, mas abriram portas para o Norte para não se encontrarem mais com os antigos proprietários. (JORGE, 2003, p. 157).

Em *A árvore das palavras*, o fato histórico de maior relevância, a adesão de Moçambique à Guerra Colonial, chega à diegese bastante diluído, anunciado até mesmo como surpresa, recuperando o próprio contexto referente, pois as frentes de luta localizavam-se bem distantes da capital do país, onde está centralizada a história, de modo que a “normalidade” anterior ao conflito persistia. Se os acontecimentos históricos se presentificam nos romances não na forma de fatos integrados à diegese, mas na forma de discursos sobre esses fatos ou sobre seus efeitos – o que atribui aos ecos de que falamos também esse sentido de repercussão (os ecos da História) –, tem-se uma relação entre literatura e História totalmente baseada no dialogismo discursivo e, nos dois casos, esse diálogo procura fragilizar o discurso histórico ou o discurso social que se impõe como fonte de autoridade. Assim, flagramos em *A manta do soldado*, pelo artifício do discurso indireto livre, por meio do qual a voz da narradora se instala nas vozes dos demais personagens e altera-lhes o acento, o desvelamento das contradições e da hipocrisia em que se assenta o discurso das convenções sociais e, em *A árvore das palavras*, pela estratégica cegueira de Gita, a personagem que narra suas memórias, a representação do mascaramento dos conflitos sociais em Lourenço Marques.

Quanto ao processo de construção da identidade que se depreende da trajetória das narradoras, abordado em capítulo independente somente com fins analíticos, porque as questões íntimas são fortemente ligadas às do entorno, ele vem, assim como as demais temáticas dos romances, encenado na própria escrita. A fratura íntima da narradora de *A manta do soldado* concretiza-se no discurso na forma de um “eu” que narra e de um “ela” narrado que, por sua vez, fragmenta-se em “a filha” e “a sobrinha”. Por vezes esse “eu”, que se quer distanciado dessa filha e dessa sobrinha, se aproxima sem aviso e une-se a elas

tornando-se “nós”. Já a narradora de *A árvore das palavras*, herdeira de uma infância saudável, não se bifurca, mas se afasta do outro. Ela encena o afastamento do pai tratando-o alternadamente por “tu” e por “ele” e, passados os anos, quando o rompimento se efetiva, assume a terceira pessoa definitivamente. Em relação à mãe, que parte para a Austrália abandonando-a a ela e ao pai, esse afastamento será protagonizado por um narrador extradiegético (que defendemos ser a própria Gita investida da terceira pessoa do discurso) que narra o passado dessa mãe tentando compreendê-la. A própria escrita se transforma em trajeto de construção da identidade das narradoras que, por rememorem eventos passados, conseguem enxergar o outro e, partindo dele, enxergarem-se a si próprias. Nesse sentido, os romances apontam na direção de uma confirmação da noção de que é somente “na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito”, pois, “é ‘ego’ aquele que *diz* ego”, aquele que se apropria da “inteira língua” e se designa como “eu” (AGAMBEN, 2008, p. 56; grifo do autor).

Por outro lado, Luiz Costa Lima (2006), citando Alfred Schütz, pontua que a unidade do sujeito se perde quando ele revive os fatos no passado, pois é no presente que o eu se experimenta como íntegro:

Vivendo o presente intenso em seus atos em processo, o eu se experimenta como o originador das ações em andamento e, assim, como um eu total e indiviso. [...] Mas, se o eu, numa atitude reflexiva, volta aos atos realizados e os encara *modo praeterito*, essa unidade se estraçalha. (SCHÜTZ apud LIMA, 2006, p. 25).

Tais asserções nos colocam diante do enigma da identidade: como encontrar, afinal, o eu que se procura? Ao finalizarmos o capítulo IV, deixamos anotado que o processo não se encerra, que o sujeito se constitui na busca perene de sua unidade. Isso nos parece evidente quando deparamos com as narradoras repetindo gestos da vida inteira ou retomando a trajetória de outrem, como Gita, que, diante do rompimento amoroso com Rodrigo, se pensa sem alternativa senão “fugir” de Lourenço Marques em direção a Lisboa, onde será recebida na casa dos tios como criada, tal como Amélia, empregada da madrinha, abalara de Portugal açodada por um rompimento amoroso. Ou a filha de Walter que, depois de matar simbolicamente o pai, impedindo qualquer chance de aproximação entre eles, tudo em nome de por fim à espera que a aniquilava, resigna-se a reviver a visita que o pai lhe fez em 1963 até o fim da vida, tornando infundável a distante noite de inverno. Tanto uma quanto a outra, portanto, permanece fragmentada, dividida. A unidade identitária é uma ficção que diariamente se escreve.

Referências

AGAMBEN, G. Infância e História. Ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da História. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 19-78.

ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins editora, 1960. p. 201-274.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 13-33.

ANDRESEN, S. M. B. Revolução. [S.l.: s.n, 1977]. Disponível em <<http://www.citador.pt/poemas/a/sophia-de-mello-breyner-andresen>>. Acesso em 28 fev. 2013.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

ARNAUT, A. P. S. D. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. (Travessia do século).

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores). p. 181-354.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALSEMÃO, F. P. A 25 anos de distância. *Camões* – Revista de letras e culturas lusófonas, Lisboa, n.5, p. 172-180, 1999. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>. Acesso em 25 mai. 2012.

BARREIRA, C. 25 anos de quotidiano diferente. *Camões* – Revista de letras e culturas lusófonas, Lisboa, n.5, p. 151-157, 1999. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>. Acesso em 25 mai. 2012.

BARROS, M. Desejar ser. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 337-343.

BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 27-29. (Debates).

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66-71.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMÕES, L. *Os lusíadas*. Prefácio e notas de Hernâni Cidade. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Canto VII, 14, p. 258.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-80.

CARETTI, A. C. S. *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados*, de Teolinda Gersão. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

CARLOS, A. F. A. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Labur, 2007.

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. 34. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros passos).

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRUZ, L. *José Cardoso Pires: análise crítica*. Lisboa: Arcádia, 1972.

DALCASTAGNÈ, R. Colocar-se em palavras: memórias de um percurso íntimo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 40, p. 15-28. jul. dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7982/6076>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. Apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1978.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios)

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/60591375/Mircea-Eliade-Mito-e-Realidade>>. Acesso em 04 nov. 2012. (Debates).

ESTRELA, E. Onde estavam as mulheres? *Camões* – Revista de letras e culturas lusófonas, Lisboa, n.5, p. 51-53, 1999. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>. Acesso em 25 mai. 2012.

FCT UNESP. *Atlas da questão agrária brasileira*. Coordenado por Eduardo Paulon Girardi. [Presidente Prudente]: s.n., [20--]. Disponível em <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/espaco_territorio.htm>. Acesso em 23 dez. 2012.

FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000. (Ciências Sociais, 2).

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.). *O romance: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GERSÃO, T. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta, 2004. (Tanto mar, 3).

GOBBI, M. V. Z. *A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. Relações entre ficção e História: uma breve revisão teórica. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 7-21.

GONÇALVES, V. Ideias de Abril apontam para o futuro. *O militante*, Lisboa, n. 239, mar/abr, 1999. Publicação do Partido Comunista Português, disponível em <<http://www.pcp.pt/publica/militant/239/p29>>, Acesso em 28 mai. 2012.

JORGE, L. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, L. C. Prefácio. In: _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 15-27.

LIMA, I. P. Ainda há contos de fadas? O caso de *Os anjos*, de Teolinda Gersão. [S.l.: s.n., 20-]. Disponível em <<http://www.teolinda-gersao.com>>. Acesso em 16 jun. 2012.

LIPOVETSKY, G. Narciso ou a estratégia do vazio. In: _____. *A era do vazio*. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio d'água, 1989. p. 47-76.

LOURENÇO, E. Portugal como destino. In: _____. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-154.

MACHADO, J. (Org.). *Dicionário e glossário sobre roteiro e cinema*. [S.l.: s.n., 2003-2010]. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

NAMORA, F. *O Homem disfarçado*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

NEWITT, M. *História de Moçambique*. Mira-Sintra/Mem Martins (Portugal): Publicações Europa-América, 1997.

NOA, F. *Império, mito e miopia*. Moçambique como invenção literária. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos).

NUNES, E. J. *A oralidade em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge*. 2006. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983. I, 13-14; III, 51-68; XII, 218-232.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-36.

PETROV, P. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Miraflores: Difusão Editorial, 2000.

PINTO, A. C. O 25 de Abril e a democracia portuguesa. *Camões – Revista de letras e culturas lusófonas*, Lisboa, n.5, p. 202-207, 1999. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>. Acesso em 25 mai. 2012.

PIRES, J. C. *Balada da praia dos cães*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

PITERI, S. H. O. R. A fragmentação discursiva como reflexo da tradição subvertida pela paisagem da janela. *Mealibra – Revista de Cultura*, Viana do Castelo (Portugal), série III, n. 15, p. 49-57. 2004-2005.

ROANI, G. L. Sob o vermelho dos cravos de Abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista de letras*, Curitiba, n.64, p. 15-32, set/dez, 2004. Editora UFPR.

ROUSSET, J. Como inserir o presente no relato: o exemplo de Marivaux. In: BARTHES, R. et. al. *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Organização e tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 19-30.

SALAZAR, A. O. Erros e fracassos da era política. Discurso proferido na posse da Comissão Executiva Nacional, em 18/02/1965. Disponível em <http://www.arqnet.pt>. Acesso em 11 mai. 2012.

SANT'ANNA, A. R. de. Epitáfio para o séc. XX. In: _____. *Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999. (L&PM Pocket). p. 37-40.

_____. *Paródia, paráfrase e companhia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Princípios).

SARAMAGO, J. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SECCO, L. *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português: Economias, espaços e tomadas de consciências*. São Paulo: Alameda, 2004.

SILVA, H. V. Portugal na periferia da Europa. *Camões – Revista de letras e culturas lusófonas*, Lisboa, n.5, p. 158-163, 1999. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/>. Acesso em 25 mai. 2012.

SIMMEL, G. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, E. (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. Tradução de Carlos Alberto Pavanelli et al. São Paulo: Ática, 1983. p. 182-188.

SIQUEIRA, J. S.; GOMES, E. C. Reflexão sobre espaço e romance. *Gláuks – Revista de Letras e Artes*, Viçosa, v. 10, n. 2, p. 31-41. 2010. Disponível em <<http://www.revistaglauks.ufv.br/edicao/8/Vol10-N2--JULDEZ-2010>>. Acesso em 23 dez. 2012.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, [19--]. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/44797278/Todorov-Tzvetan-A-conquista-da-America-A-Questao-do-Outro>>. Acesso em 12 out. 2011.

TODOROV, C. A hierarquia das ligações no relato. In: BARTHES, R. et al. *Masculino feminino neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Organização e tradução de Tania Franco Carvalhal et al. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 47-66. (Literatura: teoria e crítica).

TORRES, A. P. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. In: _____. *Romance: o mundo em equação*. Santa Maria de Lamas (Portugal): Portugália Editora, 1967, pp. 266-314.

VOLOBUEF, K. Individualismo e sentimentalismo (Novalis e José de Alencar): duas formas de subjetividade no Romantismo. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 15-16, p. 77-98, 2000.

ZAMPARONI, V. *De escravo a cozinheiro*. Colonialismo e racismo em Moçambique. Salvador: EDUFBA:CEAO, 2007.

Bibliografia Consultada

BAJTÍN, M. M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. (Breviarios).

BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOOTH, W. C. Artistic purity and the rhetoric of fiction. In: _____. *The rhetoric of fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. p. 3-21.

_____. The author's voice in fiction. In: _____. *The rhetoric of fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. p. 169-210.

BYLAARDT, C. O. Os mortos de língua cortada: ficção e realidade em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. In: _____. *Conversando aos infinitos*. Ensaios de literatura brasileira. Fortaleza: Secultfor, 2011. p. 199-218.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CORRÊA, R. L. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA, D. A. *Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão*. 2010. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.

DURAND, G. Atlântico longínquo e telurismo próximo: imaginário lusitano e imaginário brasileiro. In: _____. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Tradução de Cristina Proença, Lima de Freitas, Jeannine Quintin e Ana Isabel Buescu. Lisboa: Hugin, 2000, p. 45-55.

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

GOUVEIA, F. *O Algarve arcaico de Lídia Jorge: ventos de mudança*. 2008. 102f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Aberta, Lisboa, 2008.

HAMILTON, R. G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*. São Paulo, n.3, p. 12-23, 1999. Disponível em <http://www.casadasafricas.org.br>. Acesso em 16 jun. 2012.

JAMES, H. *A arte do romance* – antologia de prefácios; organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JORGE, L. “O romance e o tempo que passa ou a convenção do mundo imaginado”. *Portuguese literary and cultural studies*, Massachusetts, n. 2, p. 155-166. 1999. Disponível em <<http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt1.pdf>>. Acesso em 11 nov. 2010.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1999.

LUBBOCK, P. *The craft of fiction*. Versão digitalizada. [S.l.]: Projeto Gutenberg, 2006. Disponível em <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1514547>. Acesso em 24 jul. 2009.