Andréia Azevedo Soares

A manta intertextual de *O vale da paixão*

Herança, transformação e identidade

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto
Faculdade de Letras
2002

Andréia Azevedo Soares

A manta intertextual de *O vale da paixão*

Herança, transformação e identidade

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto
Faculdade de Letras
2002

Agradecimentos

Ao chegar ao fim da escrita desta dissertação, não posso deixar de registar a minha gratidão àqueles que me acompanharam ao longo da viagem e me ajudaram a ultrapassar os obstáculos.

Devo à Professora Doutora Maria de Fátima Marinho uma palavra de reconhecimento pelo seu rigor científico e pelo desvelo com que orientou o presente estudo. Cumpre-me agradecer-lhe também o empréstimo de vários volumes da sua própria biblioteca, a correcção atenta dos meus erros, a invulgar disponibilidade para a leitura zelosa dos capítulos desta tese e a confiança que depositou em mim desde o primeiro momento.

Quero igualmente agradecer ao Pedro, pelo amor incondicional, e ao Toninho, por amparar as minhas quedas. E aos meus avós que, apesar de pouco entenderem da minha travessia, foram sempre afectuosos e compreensivos.

Reservo também uma mensagem de gratidão aos amigos Andrea Cunha Freitas e David Andrade, que foram cúmplices de todo o processo. Sinto-me ainda sinceramente grata em relação à Ângela Sarmento, à Claire Williams, à Lígia Silva, ao Manuel Roberto, ao Rui Baptista, ao Sérgio Costa Andrade e, enfim, a todos aqueles que contribuíram para a recolha de material bibliográfico.

Finalmente, deixo aqui o meu apreço pela escritora Lídia Jorge. A sua arte de narrar é a prova mais concreta de que o romance ainda está muito longe do seu fim. Por outras palavras, estou certa de que a convenção do mundo imaginado prevalecerá sobre o tempo que passa.

Para os meus pais, que sempre me deixaram a porta aberta.

1. Introdução

Numa altura em que *O vale da paixão* ainda nem existia, Lídia Jorge afirmou numa entrevista sentir necessidade de sintetizar a própria voz, isto é, de criar um texto que fosse a síntese de várias experiências. A escritora dedicava-se então à escrita de *O jardim sem limites*. Seis anos depois, em 1998, chegaria às livrarias aquela que é a obra mais recente da autora[1]: *O vale da paixão*, uma espécie de depuramento dos seis romances que o precederam. Percebe-se então como o caminho trilhado, marcado pelo desejo de síntese, culminou na escrita de *O vale da paixão*:

> "[...] quero que seja um livro-síntese de várias experiências, porque eu tenho feito um percurso de busca de sentido para a minha ficção. Queria que este livro fosse um ponto de encontro, porque eu tenho um projecto, e esse projecto é descansar sobre o encontro do meu caminho. Estou na busca desse caminho, não o encontrei ainda definitivamente. [...] Penso que chegou a altura de fazer a síntese disso, de me encontrar. Porque eu não quero abdicar da narratividade, nem de provocar inquietação ou denúncia, mas ao mesmo tempo não quero abdicar da parte narrativa, daquilo a que nós costumamos chamar história. Quero encontrar finalmente um modelo para mim própria, para descansar depois e poder escrever sem esta inquietação de busca permanente de um modelo, de uma forma de expressão."[2]

Antes da génese de *O vale da paixão*, Lídia Jorge já preocupava-se com a «busca de sentido» para a sua ficção, com o encontro do seu caminho, travessia essa que permitiria a autora criar sem a angústia da «busca permanente de um modelo». Além dessa procura por uma identidade discursiva, a ideia de síntese nos remete ainda a condensação de várias vozes. O mais recente romance da autora revolve questões anteriores sem abdicar da tal «narratividade», sendo que ainda consegue lançar esses elementos muito além de si próprios: há um sistema de auto-referencialidade da arte, que trabalha a questão da formação do autor, da transformação da herança por

---

[1] Sabemos que a autora pretende publicar um novo romance em Outubro de 2002. Até à finalização desta dissertação, no entanto, *O vale da paixão* figura nos catálogos do editor como a obra mais recente da escritora. Conferir: JORGE, Lídia, *O vale da paixão*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998. Utilizamos a primeira edição da obra. As subsequentes citações deste texto serão documentadas por número de página entre parêntesis.

[2] JORGE, Lídia, «A ficção é o mais sério de tudo», entrevista a Luís Almeida Martins, Linda-a-Velha, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 29 de Setembro de 1992.

intermédio da intertextualidade e do começo/fim da aventura literária no Ocidente. Esse arremesso adiante seria, nas palavras de Lídia Jorge, o salto que se faz da narratividade para o oculto, o invisível:

> "o grande favor da narratividade é o salto no desconhecido traduzir um salto daquilo que é inefável, ou seja, estabelecer uma relação entre a parte que é escondida e a parte que é visível. Um assunto em si nunca conduz a isto, porque um assunto traz todas as suas partes explícitas. Ora, aquilo que acontece e que é, no fundo, o último reduto do grande sentido da narratividade no final deste século parece-me a mim que é o oculto aparecer como um valor que se vem depois a explicar."[3]

De uma forma geral, o que tentaremos analisar nesta dissertação é como o romance consegue trabalhar essas duas camadas – o espaço onde se ganha impulso para o salto e o local para onde ele nos lança, posições a que chamaremos *nível ficcional* e *simbólico*[4]. Além disso, procuraremos perceber como a herança textual é transformada, operação que consiste exactamente no desejo de sintetizar vários discursos anteriores para definir uma voz própria. Não se trata de copiar um modelo, mas de ser capaz de encontrar a síntese de todos eles – os próprios e os alheios, como veremos – e, ainda por cima, dar um passo adiante. Algo como regressar para conseguir seguir em frente, atitude paradoxal que possibilita, nessa travessia, transformação.

O vale da paixão revisita cerca de cinquenta anos da vida de uma família do interior do Algarve, aldeia ficcional baptizada de "Valmares" – há, por exemplo, alusões à Segunda Guerra Mundial, ao período de ditadura salazarista, à Revolução dos Cravos e, principalmente, ao movimento emigratório. A narradora-protagonista é referida apenas como "a filha de Walter", anonimato que já deixa entrever a difícil assunção de identidade num sistema patriarcal dominado inicialmente pelo avô, Francisco Dias, que obrigou o seu filho mais velho, o coxo Custódio, a casar com Maria Ema, que está grávida de Walter, o rebento mais novo do clã dos Dias.

Dono de um espírito livre e viajante, Walter parte para a Índia em 1945, deixando para trás a ruralidade arcaica do Sul do país e um bebé em gestação. A filha/sobrinha procura equilibrar-se sobre a lâmina dessa identidade dispersa, tendo

---

[3] JORGE, Lídia, «A ficção é o mais sério de tudo», entrevista a Luís Almeida Martins, Linda-a-Velha, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 29 de Setembro de 1992.

[4] Consideramos que os níveis ficcional e simbólico são indissociáveis, uma vez que todo aspecto simbólico integra o universo ficcional. Para compreendermos a amplitude do salto no escuro de que nos fala Lídia Jorge, no entanto, optamos por atribuir esta dupla terminologia, de modo a facilitar a análise de cada uma dessas posições.

como herança diversas memórias de Walter – a quem deve chamar "tio" –, sendo que a mais forte delas é o encontro a sós entre pai e filha, no quarto da menina, numa noite chuvosa de 1963. A construção discursiva da narradora-protagonista no presente só é possível através desse regresso contínuo ao passado e ao legado paterno. Essa operação de resgate viabiliza o encontro da própria voz, que é aquela que enuncia o discurso romanesco diante da manta de soldado – objecto que Walter havia enviado à filha como herança legitimadora, ainda que tardiamente, da paternidade silenciada. O processo de assunção de uma posição discursiva implica também a tematização da formação do autor na diegese, uma vez que a narradora-protagonista também escreve três narrativas com o intuito de aniquilar o pai – uma metáfora do desejo de negação da herança e do passado.

Lídia Jorge define o livro como «a identidade de uma família do Sul, na perspectiva do desejo permanente de nomadismo e, ao mesmo tempo, de uma incapacidade de não deixar de ser sedentário, mesmo quando se vai através do mundo»[5]. Profundamente autobiográfico, segundo a própria autora, *O vale da paixão* foi vastamente aplaudido pela crítica, que parece ter compreendido a síntese proposta pelo discurso romanesco. Francisco Pinto do Amaral incluiu-o na selecção que fez de cem livros portugueses do século XX, afirmando que «Lídia Jorge atingiu neste livro talvez o ponto cimeiro do seu percurso»[6]. Eduardo Prado Coelho considerou-o um dos melhores exemplos da ficção portuguesa dos últimos tempos[7]. E Cláudia Pazos Alonso refere-se à obra como «one of Jorge's most powerful and symbolic novels built on intimate and haunting memories»[8].

Pertencente à geração que Eduardo Lourenço baptizou de «geração literária da Revolução»[9], Lídia Jorge utiliza a metáfora da manta de soldado, diante da qual acontece a enunciação romanesca, para criar a ideia de uma composição intertextual. Exactamente como ela almejava, o romance não abre mão da denúncia/inquietação, da «narratividade» e muito menos do salto no invisível. E ainda opera a síntese de tudo

---

[5] JORGE, Lídia, entrevista a Lisa Zambujinho, publicada no sítio electrónico www.submarino.com, em 6 de Janeiro de 2001.

[6] PINTO DO AMARAL, Fernando, *100 livros portugueses do século XX – Uma selecção de obras literárias*, Lisboa, Instituto Camões, 2002, p. 206.

[7] COELHO, Eduardo Prado, «Geografia do tumulto e do acaso», *Jornal Público*, Suplemento Leituras, 24 de Julho de 1999.

[8] AA. VV., *Lídia Jorge – In other words / Por outras palavras*, Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999, p. XIV.

[9] LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

aquilo que anteriormente fora por ela trabalhado. Vejamos caso a caso, citando apenas exemplos que dêem uma mostra do trabalho de síntese.

O dia dos prodígios, o romance de estreia, comparece naquilo que toca ao desentendimento e às esperas individuais ou colectivas. A expectativa do que vem de fora, no entanto, ressurge em *O vale da paixão* mais pelo viés do sonho que pelo da letargia. *O cais da merendas* contribui com a questão da memória e da aculturação pelo estrangeiro; ao passo que *Notícia da cidade silvestre* traz a problematização da escrita, da condição social da mulher no Portugal pós-74 e da construção discursiva como forma de assunção de identidade. *A costa dos murmúrios* oferece a metaficcionalidade, a desconstrução do dito, o questionamento da história e as suas verdades absolutas; enquanto *A última dona* discute as idealizações no plano afectivo e problemas existenciais. Por fim, temos o amplo debate da referencialidade da arte e da metaficção, assim como do papel português num contexto europeu, ofertado por *O jardim sem limites*. A operação de resgate não se refere apenas aos textos da própria autora, mas também aos alheios, como podemos depreender da passagem abaixo:

> "Há livros a que eu regresso sempre. E há uma escritora a que eu regresso sempre, que é a Virginia Woolf. Simplesmente, quem escrevesse hoje como a Virginia Woolf escrevia livros completamente desactualizados. Aquilo que eu sinto com muita força é que o modelo a encontrar é só meu, e aquilo que quero sintetizar é a minha própria voz. E tenho a impressão de que é isso que me torna mais frágil, mas, ao mesmo tempo, mais pessoal. [...] Eu quero colocar-me totalmente desamparada, e se tiver de chumbar, chumbarei, mas chumbarei sozinha, sem amparo. Se houver amparo será naquilo que fui sedimentando ao longo do tempo com escritores de que gostei muito, como Faulkner e como a Virginia Woolf. Bom, e os russos quando era jovem, e que continuam a ecoar em mim. E alguns franceses, e alguns italianos, mas sobretudo os dois de que falei."[10]

Partindo da concepção da obra literária como texto/tessitura que é atravessado por muitas vozes, procuraremos mostrar nesta dissertação como a operação intertextual tem lugar em *O vale da paixão*, constituindo-se uma acção geradora de múltiplos sentidos. Para tal, retomaremos o termo *intertextualidade* sugerido, em 1967, por Julia Kristeva e apoiado por Roland Barthes, bem como o alargamento que teve desde então. A primeira parte desta tese procura compreender não apenas como se dá a síntese de vozes anteriores, próprias ou alheias, mas também a viagem em busca dessa voz

[10] JORGE, Lídia, «A ficção é o mais sério de tudo», entrevista a Luís Almeida Martins, Linda-a-Velha, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 29 de Setembro de 1992.

própria, que se traduz no romance como o processo de formação do autor. Vemos a prática intertextual de *O vale da paixão* como uma transformação da herança enquanto caminho para que se alcance uma identidade discursiva, que será, também ela, atravessada por muitas vozes. Para tal, usaremos como ferramenta a *interdiscursividade* pós-moderna teorizada por Linda Hutcheon.

Enfrentamos, contudo, a dificuldade de analisar um romance que funciona nos diferentes níveis a que nos referimos: o ficcional e o simbólico, sendo que este último se desdobra em questões nacionais, universais e literárias. Optamos por tratá-los em conjunto em todos os capítulos, pois consideramos que abordá-los isoladamente seria contrariar o sentido de pluralidade que eles próprios preconizam. A primeira parte desta tese tratará das questões centrais do nosso trabalho – a transformação da herança como travessia para assunção de uma identidade discursiva –, ao passo que a segunda e a terceira partes darão mais enfoque às personagens.

A nossa ideia é mostrar como também as personagens são atravessadas por muitas vozes e, como tal, não são apresentadas com fisionomia fixa. Através delas conseguimos perceber as funções diegéticas, tendo em conta a consideração de James de que «functions and characters cannot be separated because they are always in a reciprocal relationship, one determining the other»[11]. Também Barthes, Propp e Tomashevsky partilham da mesma opinião: «they acknowledge the dominance of character over action in modern narrative»[12]. E a própria Lídia Jorge referiu, sobre o seu processo de criação, que parte das personagens para engendrar sentidos: «Os meus esquemas nunca vão no sentido de pensar "aqui está a ideia, vou defendê-la". Parto dos personagens, das atmosferas, dos cheiros e, com esses ingredientes, vou escrevendo por instinto»[13].

Decidimos também não reservar um capítulo à narradora-protagonista pelo facto do seu desdobramento em personagem e, ao mesmo tempo, instância narrativa nos obrigar a analisá-la já na primeira parte desta dissertação. O Dr. Dalila também será tratado na primeira parte, no capítulo "A relação amorosa", uma vez que possui pouca espessura, mas em contrapartida uma função muito eficaz na narrativa: ele introduz o cómico e o burlesco no romance. Essa viragem tem que ver com a cisão que acontece

---

[11] MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative* (1986), Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994, p. 116.
[12] *Idem.*
[13] JORGE, Lídia, «Este é um livro sobre a violência», entrevista a Inês Pedrosa, Lisboa, *Revista Ler*, nº 1, Círculo de Leitores, Inverno, 1988.

no quinquagésimo fragmento do livro, fronteira que divide *O vale da paixão* em duas metade. Uma é o reverso da outra, um jogo de espelhos que proporciona não apenas a alusão da primeira parte na segunda, mas também a sua subversão. E aí temos, mais uma vez, a transformação da herança.

Por fim, temos uma entrevista com Lídia Jorge no anexo desta dissertação. O diálogo com a escritora aconteceu posteriormente à conclusão da tese, o que assegura que a nossa interpretação não foi contaminada por aquilo que se denomina a intenção do autor. Queremos com isso oferecer um contraponto e, de alguma forma, reproduzir na estrutura deste trabalho o jogo de espelhos proposto por *O vale da paixão*. Embora a entrevista e a dissertação se debrucem sobre o mesmo objecto, eles são reflexos diferentes de um mesmo referencial.

2. Da Palavra: herança, transformação e identidade

2.1. O romance como um metadiscurso intertextual

Numa sessão intitulada "Histórias de livros: duas escritoras", realizada em 29 de Março de 2001, em Lisboa, no Instituto Camões, Lídia Jorge afirmou ser «o assombro do desentendimento» o fio que une os seus textos. É certo que a «demanda de amor» está presente em vários dos seus trabalhos – sobretudo em *O vale da paixão*, visto pela autora como o grande «assombro de querer ser amado» –, mas gostaríamos de assinalar aqui uma outra constante na sua produção romanesca: a problematização da arte. Ao utilizar a escrita como veículo de discussão sobre o próprio processo criativo, Lídia Jorge promove um metadiscurso que terá atingido o seu ápice com *O jardim sem limites* e *O vale da paixão*, as suas mais recentes publicações.

Antes de nos debruçarmos sobre o verdadeiro objecto do nosso estudo, propomos uma breve recapitulação da aparição da questão artística nos romances da autora. Comecemos por *O dia dos prodígios*, livro de estreia, no qual temos a personagem de Macário, um poeta que, com os dedos no bandolim, produz versos que o mantêm menos alienado na pequenez de Vilamaninhos: «Que sou louco. Mas que dentro dessa loucura. Todo cantar é tão pouco. É tão pouco, tão pouco. Para te chamar [a Carminha] minha cura»[14].

Na sequência, temos *O cais das merendas* e a relação mimética que Sebastião Guerreiro estabelece com o cinema; e ainda *Notícia da cidade silvestre*, no qual a personagem Júlia Grei, funcionária de uma livraria e viúva de um escultor, utiliza a escrita de forma sistemática: a personagem, por exemplo, escreve um poema enquanto está desesperada à espera de notícias do filho no hospital, além de anotar registos autobiográficos num caderno amarelo ao longo de dez anos. Também é incontornável a referência à personagem-narradora Eva Lopo, de *A costa dos murmúrios*, que delineia a própria identidade através de uma revisão discursiva do seu olhar para Moçambique, enquanto Evita, no passado. Não podemos nos esquecer ainda de *A última dona* e da cantora Anita Palma, «uma mulher inteligente»[15], na óptica do Engenheiro Geraldes,

---

[14] JORGE, Lídia, *O dia dos prodígios* (1980), Mem Martins, Publicações Europa América, 5ª edição, 1985, p. 160.
[15] JORGE, Lídia, *A última dona*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 200.

que, apesar de ser uma personagem propositadamente pouco desenvolvida, se prende à vida pelo fio da voz. Além disso, o romance de Lídia Jorge menos valorizado pela crítica faz um uso paródico da linguagem cinematográfica, transformando-se em «an all-too-cinematically planned charade of empty figures and depthless images of intrincate, though flat background scenarios»[16]. Em todos os casos a alusão à expressão artística – seja ela a música, o cinema, as artes plásticas ou a escrita – não é gratuita. Muito pelo contrário, ela constrói nalgumas situações um sistema de auto-referencialidade no interior da própria diegese. Assim, as alusões metadiscursivas conduzem a uma reflexão sobre a tarefa da arte num domínio lato e a sua relação com os seus referenciais.

A ânsia de conseguir expressar-se e, assim, estabelecer uma relação homem/mundo – neste ponto poderá haver uma tangência com o «assombro do desentendimento» – alcança uma representação ainda mais completa quando chegamos a *O jardim sem limites*. Nesse romance, que se toma a si próprio como objecto, encontramos uma casa povoada por artistas que recorrem a vários tipos de linguagem para traduzir, «por outras palavras»[17], a relação entre o modelo e a representação[18]: o texto escrito, a fotografia, o cinema, a narrativa cinematográfica, o desenho, a música e a performance corporal estática. A voz que enuncia o discurso romanesco é feminina, assim como em *O vale da paixão* – romance ao qual nos dedicaremos agora integralmente.

A obra mais recente de Lídia Jorge retoma a discussão artística, sendo que, além da questão da representação da realidade, confere especial destaque ao processo criativo. O romance é narrado por uma personagem que não é nomeada: a filha de Walter. Oscilando entre a primeira e a terceira pessoas, o sujeito enunciador reconstitui não linearmente cerca de meio século de vivências familiares a partir de objectos, discursos e memórias pessoais ou alheias. Esse olhar para trás a partir do presente, temporalidade designada como «esta noite», é uma viagem imóvel, feita diante da manta de soldado que pertencia ao pai. Um travessia discursiva que narra o deslocamento da personagem da residência patriarcal de Valmares, no Sul de Portugal,

---

[16] FERREIRA, Ana Paula, «Donning the 'gift' of representation: *A instrumentalina* de Lídia Jorge», in AA. VV., *Lídia Jorge – In other words / Por outras palavras*, Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999, p. 101.
[17] JORGE, Lídia, *O jardim sem limites* (1995), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª edição, 1999, p. 5.
[18] LEPECKI, Maria Lúcia, «Da performance como retórica (e vice-versa)» in AA. VV., *Lídia Jorge – In other words / Por outras palavras*, Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999.

para a casa íntima da escrita. Temos em mãos, portanto, um romance que é por si só a enunciação de um discurso, mas que também narra o processo de formação de um autor. É que a filha de Walter escreverá de próprio punho três narrativas que têm o pai como narratário. Para facilitar a abordagem dessas questões metatextuais, decidimos nomear o discurso romanesco como *discurso A* e as narrativas que a personagem cria, às quais não temos acesso directo, como o *discurso B*.

Se em *A costa dos murmúrios* a personagem Eva Lopo revisa o conteúdo da narrativa que abre o romance, «Os gafanhotos», de modo a poder contar a sua verdade, ainda que esta seja precária; em *O vale da paixão*, a narradora opera uma releitura do passado que tem a escrita do discurso B como parte do processo de busca dessa mesma verdade. O resultado, no entanto, é semelhante: tanto o discurso A, como a «a narrativa de Eva Lopo é o modo pelo qual a heroína encontra a sua identidade»[19]. E algo muito próximo acontece a Júlia Grei em *Notícia da cidade silvestre*: «Seu texto, assim, também se transforma nessa arena, e seu discurso, em uma arma com que enfrenta a desigualdade e onde ela se constrói como sujeito»[20]. Percebemos então a existência de uma mecânica metatextual que se traduz na assunção de identidade das personagens envolvidas. Há sempre um discurso romanesco que tematiza a própria produção discursiva, processo este que permite a emergência e a expansão do sujeito/autor.

A filha de Walter recorre ao revisionismo do passado para instaurar, no presente, uma narração que reutiliza os discursos disponíveis ao mesmo tempo que os desconstrói. Uma estratégia de tecer e destecer que nos remete para duas camadas: o *nível ficcional*, no qual se acomodam as reflexões, as vivências familiares e a subjectividade da narradora-protagonista; e o *nível simbólico*, que nos lança para discussões sobre a própria literatura. É certo que o aspecto ficcional/simbólico estará sempre impregnado de uma terra, de uma cultura e de um tempo próprios, mas acreditamos que a vertente histórico-nacional assume um papel menos acentuado em *O vale da paixão* do que teve em *O dia dos prodígios*, por exemplo. A discussão de outros temas – a literatura e a subjectividade do indivíduo contemporâneo – não cancela os sentidos presentes nos outros romances da escritora, antes entra numa relação semântica com eles. *O vale da paixão* tem o mérito de condensar várias questões ao mesmo tempo.

---

[19] GOMES, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante – Ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 72.

[20] SCHMIDT, Simone Pereira, *Gênero e história no romance português – Novos sujeitos da cena contemporânea*, Porto Alegre, EDIPUC-RS, 2000, p. 170.

E daí a importância do uso consciente da intertextualidade como uma ferramenta, uma agulha que costura e descose discursos advindos de vários campos.

A possibilidade de assumir uma voz, seja ela escrita (discurso B) ou com marcas de oralidade (discurso A), potencia a capacidade do sujeito (individual e criador) de definir a sua identidade. Sempre que fizermos referência à identidade, ou mesmo à conquista dela, não estaremos a falar de uma supervalorização da originalidade como crença no talento individual. O significado que desejamos atribuir à palavra "identidade" assume um carácter plural pelo facto de permitir ser atravessado por várias vozes, seja no aspecto individual, seja no autoral. E, de acordo com Julia Kristeva, «such an understanding of intertextuality – as indicating a dynamics evolving deconstructions of the creative identity and reconstitution of a new plurality – assumes at the same time that the one who reads, the reader, participates in the same dynamics»[21].

Gostaríamos de salientar que a crise identitária nacional é apenas uma das vozes que atravessa a identidade de carácter plural a que nos referimos. Se a pergunta que ecoava nos ouvidos do país após a Revolução dos Cravos era «quem somos nós?»[22], a indagação que parece estar presente agora, no século XXI que já mostrou o nosso (pequeno) peso na União Europeia, seria um pouco diferente, algo como "quem sou eu hoje?". Queremos dizer com isso que, apesar desse eu continuar a ser português, *O vale da paixão* desnuda outras subjectividades: mulher, filha ilegítima e escritora-em-formação, por exemplo. O romance propõe uma pacificação com toda a *herança* deixada – do ponto de vista individual, histórico e literário – na medida em que viabiliza a *transformação* crítica desse legado pelo *eu* no *hoje*. Essa viagem consiste numa construção discursiva atravessada por várias vozes que permite a um sujeito feminino criar a sua posição no presente.

A filha de Walter, que foi privada da presença do pai quando este parte para Goa, rememora Walter sem mágoa histórica. E o faz sobretudo porque é capaz de ficcionalizar: a partir de cada vestígio da presença paterna, ela imagina-o perto como num filme mental. A culpa que a personagem sente por existir resulta mais de um desencontro de vontades humanas – Walter engravidou Maria Ema e não quis assumir

---

[21] WALLER, Margaret, «An interview with Julia Kristeva» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (ed.), *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 281-282.

[22] LIMA, Isabel Pires de, «Rememorar e futurar ou a invenção da pátria» in *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, Coimbra, Universidade Aberta, nº 13, 1996, p. 135.

essa relação –, do que de uma necessidade forçosa de defender o império português. Walter partiu para a Índia porque quis, pelo facto dessa oportunidade casar perfeitamente com o seu perfil de homem livre e errante: «Haviam-lhe prometido a ida pelo Suez e o regresso pelo Cabo. [...] Tinha sido por essas viagens que ele a trocara, como se não houvesse outros destinos e outros mares, e depois tinha se arrependido» (p. 52). Ou seja: *O vale da paixão* já não é tanto o desejo de reescrever a história colectiva, de redimensionar uma «hiperidentidade» nacional (ou a perda dela, pelo viés cultural), mas sobretudo a vontade do sujeito se inscrever no mundo através do discurso individual – discurso esse que, como já referimos, é atravessado por muitos discursos. Numa entrevista concedida em 1993, Lídia Jorge faz referência à escrita que ganha contornos cada vez mais individuais.

> "Os escritores, hoje, praticamente de todo o mundo, estão vivendo momentos muito individualizados, estão pendentes de sua experiência enquanto homens. E isso que, à primeira vista, para Portugal, poderia ser mau, está sendo bom, porque os escritores estão experimentando a própria vivência pessoal."[23]

O privilégio das vivências pessoais, no entanto, não faz da narradora de *O vale da paixão* o estereótipo da mulher escritora que se ocupa apenas de temáticas íntimas ou femininas[24]. A narração romanesca, na medida em que trabalha continuamente nos níveis individual, local e universal, consegue propor problemas que estão muito além das simples confissões femininas no seio de um monólogo interior. Isso porque o sujeito enunciador, consciente da precariedade das informações que possui, não tem a veleidade de tecer um discurso unívoco – que, neste caso, beneficiaria apenas um olhar feminino. Pelo contrário, a narradora procura reunir, muitas vezes num tom irónico, diferentes pontos de vista: «Na perspectiva das irmãs Dulce e Quitéria, ela [Maria Ema] entregou-se à saudade dum atrevido [Walter], um homem desonrado, e como não tem coragem para ver isso, a culpada é ela. Na perspectiva das primas Zulmiras, a culpa é dele» (p. 146) ou «era uma irmandade silenciosa, à beira de se separar, embora para Francisco Dias se tratasse duma família unida como nenhuma outra» (p. 46).

---

[23] JORGE, Lídia, «Entrevista com Lídia Jorge» in GOMES, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante – Ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 147.

[24] «Minha escrita [de Lídia Jorge] é feminina, assumidamente feminina, mas não feminista. Não chamo a atenção para problemas de um estatuto especificamente feminino. Mas quando escrevo, a dedada do feminino está lá.» Conferir: MEDINA, Cremilda de Araújo, *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, p. 489.

Ao distribuir a responsabilidade do olhar, a narração constitui uma crítica à verdade absoluta. O sujeito enunciador põe em causa as relações de poder que estabeleceram em Valmares uma lógica de oposições binárias: criação intelectual/ trabalho braçal; mundo/Valmares-pátria; pai/tio (e vice-versa); noite/dia; silêncio/voz; mulher/homem e partida/regresso. A voz enunciadora acaba por provocar, assim, um estranhamento daquilo que já se tinha por ordem natural das coisas, por dado adquirido, por bom senso. Ao se colocar dentro dessa lógica, através da utilização da primeira pessoa, e, ao mesmo tempo, como uma observadora exterior, que goza do distanciamento da terceira pessoa, a narradora reconhece a existência, no passado, de um poder patriarcal no mesmo momento em que o desconstrói no presente. Dessa forma, a coabitação de tempos trabalha em paralelo com a oscilação da voz narrativa, produzindo um efeito preciso: mostrar a jornada de enunciação como um processo de aprendizagem.

O mito da virilidade é derrubado por uma voz feminina que, infiltrada no sistema, escancara a decadência do velho patriarcado rural do país. Temos então os sonsos irmãos Dias que partem às escondidas e jamais regressam; além do patriarca Francisco Dias, que, na sua espera vã, vê o seu poder progressivamente diminuído. A deterioração do sistema, no entanto, não afugenta a doçura submissa de Custódio Dias (com quem Maria Ema casa para legitimar a gravidez) nem a rebeldia da filha de Walter, «que regressa sempre» (p. 203). Essas personagens destoam do círculo do qual fazem parte, mas resistem às alterações sócio-espaciais sem recorrer à evasão. Não é por acaso que só elas têm acesso à enxada durante o simbólico enterro da manta de soldado. A filha de Walter mantém-se presa à terra, mas compreende os ventos de mudança que sopram no Sul de Portugal.

Até aqui falámos da narradora como uma voz que oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Temos consciência de que essa terminologia não é aceite por Gérard Genette[25], autor no qual nos apoiaremos em determinados momentos. No entanto, *O vale da paixão* revela uma inconstância na voz narrativa que pode prejudicar a clareza da nossa dissertação se utilizarmos apenas a designação 'narrador homodiegético', que apareceria aqui num nível intradiegético. Assim, aludimos às formas gramaticais, que são consequências mecânicas da atitude narrativa, apenas para trabalharmos melhor a alternância entre o 'eu' e o 'ela'.

---

[25] GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa* (1972), Lisboa, Vega, 3ª edição, 1995, p. 243.

Mieke Bal não vê nenhuma diferença de nível entre o narrador em primeira pessoa que conta uma história da qual está ausente e aquele que conta a sua própria história. Para o autor, o narrador não é uma pessoa, mas uma instância: «Le narrateur, en tant que narrateur, est toujours au niveau diégétique supérieur; tout au plus peut-il, en tant que personne, être identifié à un personnage»[26]. Nessa lógica, que Bal propõe para resolver os problemas que acredita terem sido deixados por Genette, poderíamos ver a oscilação narrativa de *O vale da paixão* como uma forma de ilustrar na própria diegese a dificuldade de narrar uma representação da realidade da qual o 'eu' fez parte. Mas esse mesmo 'eu' está a transformar-se continuamente, o que pode fazer dele um 'ela-passado', uma personagem narrada pela instância 'eu-hoje'.

Falávamos do romance como um metadiscurso que revela o processo de formação de um autor. Pois bem, acreditamos que os saltos entre a primeira e a terceira pessoas expressam não só a coabitação de tempos – eu-hoje, ela-passado – e a diferenciação tácita entre personagem e instância, mas também a problemática da enunciação do discurso autobiográfico. À medida que o pacto narrativo ganha raízes, a filha de Walter estabelece fronteiras fluidas entre o eu-hoje que narra o acto de narrar e a instância enunciadora que narra, com o distanciamento necessário da terceira pessoa, situações que envolvem o sujeito enunciado (ela-passado). No livro *L'univers du roman*, podemos encontrar uma breve análise de um caso literário onde a narração também oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Trata-se de *Drame*, de Philippe Sollers, que conjuga o 'eu' com um 'ele' impessoal:

> "L'auteur veut par là débarrasser la première personne de la double référence qu'impliquait le «je» des Mémoires: celle du narrateur et celle du personnage dont on racontait l'histoire. *Drame* de Sollers vise à faire du narrateur et de l'auteur un seul être. Aussi la seule histoire qu'il peut raconter est-elle sa propre démarche, ses propres efforts, au moment même où il trace les mots sur la page. Ce n'est pas l'aventure d'un écrivain qui nous est racontée, mais la recherche loborieuse et hésitante d'un «écrivant». En remplaçant le personnage romanesque par la personne gramaticale, *Drame* pousse donc à son extrême limite, à la fois le roman qui raconte l'histoire de la rédaction d'un roman et «le réalisme brut de la subjectivité» dont Sartre a fait un dogme dans *Qu'est-ce que la litteráture?*"[27]

---

[26] BAL, Mieke, *Narratologie – les instances du récit* (1971), Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 31.

[27] BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman* (1972), Paris, Presses Universitaires de France, 2ª edição, 1975, p. 192. Um recurso semelhante foi também utilizado por Lídia Jorge num texto autobiográfico que escreveu sobre a sua passagem por Moçambique, onde o seu avô já havia estado: «Pois o que ia fazer a neta de Manuel Guerreiro Miguel [avô de Lídia Jorge] a esse lugar? Ia buscar

Os comentários sobre esse aspecto de *Drame* também valem de alguma forma para *O vale da paixão* – romance que revela um carácter metadiscursivo no qual a voz enunciadora propõe o acto de narrar como um treino reflexivo a partir da experiência vivida. Vejamos um exemplo:

> "*Convoco Los Pájaros* e sua porta para a Calle Morgana, o número 43, as suas janelas altas do princípio do século, as suas madeiras finas, a sua parede amarela e essas palavras escritas numa tabuleta de ferro – *Bar Los Pájaros*. Ninguém entra ninguém sai. Ainda está fechado o bar, ao cair da noite mal iluminada de Buenos Aires. *Ela repara* que [...]" (pp. 214-215)[28]

O excerto que citamos permite ver a mesma narradora em dois momentos de actividade. Primeiramente, a instância utiliza a primeira pessoa («convoco») para operar um resgate da experiência vivida no intuito de narrativizá-la. Na sequência, um travessão apresenta-se como uma fronteira fluida que indica tacitamente a passagem para a narração da experiência vivida rememorada no presente, mas reinserida na subjectividade do ela-passado («repara»). O uso dessa técnica acaba por mostrar, com transparência, a construção de toda e qualquer narrativa. Ao desnudar a composição do mosaico da própria história que conta, a filha de Walter acaba por pôr em causa a verdade absoluta não só da imagem fixa do pai como um trotamundos, mas também das produções discursivas de todos os sistemas hegemónicos. Trata-se de um sujeito cindido, em crise, mas que faz do espaço entre o 'eu' e o 'ela' uma arena de combate contra um modo de contar unívoco.

> "Em *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva afirmava que os textos de vanguarda de de Lautréamont e Mallarmé revelavam o sujeito em crise. A ficção pós-moderna é a verdadeira herdeira dessa crise, embora a utilização que dá à narrativa condicione inevitavelmente sua potencial radicalidade: o múltiplo e o heterogéneo investem directamente contra a ordem totalizante da narrativa"[29]

---

caixotes para fazer as malas e regressar. Eu ia.». Conferir: JORGE, Lídia, «Três passagens rente ao Índico», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 1, Abril/Junho de 1990, p. 96.

[28] Os sublinhados dos verbos são nossos.

[29] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 225-226. Tomámos a liberdade de adaptar os excertos retirados de edições brasileiras à ortografia portuguesa. O mesmo acontecerá nas citações subsequentes.

A união de versões e contraversões no discurso enunciado revela o desejo de reconstruir o passado e, ao mesmo tempo, de não fazer dele uma unicidade totalitária. Investe-se, portanto, na diferença, na relativização dos diferenciais e na multiplicidade dos pontos de vista. Se virmos na utilização da primeira pessoa uma transparência como reflexo da subjectividade e na da terceira pessoa uma tradicional garantia de objectividade[30], podemos também interpretar a utilização dos dois pronomes como a abdicação do lugar de perspectiva única e centralizadora. Abrir mão da narrativa centrada num eixo absoluto significa inaugurar na casa de Valmares um discurso de tolerância, que comporta a ideia de que «ninguém poderia permanecer parado nem no mal nem no bem» (p. 160).

Percebe-se também na narração uma franqueza na forma como manuseia o passado. A imprecisão da memória não é escamoteada: «Ela não sabia como tinha entrado no fotógrafo Matos [...]. Apenas tinha a ideia da Estação de Caminho-de-Ferro [...]. De resto não sabia como tinham ido nem como tinham voltado [...]» (p. 34). Quando é possível reconstituir um facto a partir do relato dos outros – quase sempre narrativas orais de Francisco Dias, Alexandrina e Blé –, mesmo que não haja documentos credíveis que atestem a sua veracidade, a narradora dá voz aos testemunhos recolhidos.

> "Passada uma hora, Maria Ema, coberta por um casaco de lã, saiu de casa com um saco na mão e subiu ao estribo do carro de capoeira, amparada por Custódio Dias. Maria Ema recebeu o marido num sábado de manhã cedo, coberta por um casaco largo de astracã e veludo, um chapéu de feltro com pena branca. *Mas não há registo, não há memória pública desse acto.* Existia especialmente na conversa de serão de Francisco Dias, a maior parte das vezes feita para os seus compadres, para que vissem como um homem inteligente age perante dificuldades inesperadas." (p. 78)[31]

A narradora consegue assim dar espaço ao olhar de Francisco Dias – não fazê-lo seria repetir ao inverso a mordaça que o sistema patriarcal impôs às mulheres –, mas, ao mesmo tempo, evidencia com ironia a arrogância presente no modelo hegemónico do chefe de família, que congrega também a figura do homem público, empreendedor, guerreiro e provedor.

---

[30] *Ibidem*, p. 225.
[31] O sublinhado é nosso.

Há, porém, momentos em que a recordação é possível e, nessas alturas, o sujeito enunciador participa numa espécie de processo criminal: «Sim, eu era testemunha de que Maria Ema lia as cartas diante das janelas» (p. 24). A alusão aos procedimentos judiciais – expressão simbólica das ideias de culpa, crime e clandestinidade que permeiam a obra – está patente em muitos dos momentos em que a narradora faz a exposição dos factos ao narratário[32], ora testemunhando a favor de Walter, ora funcionando como advogado de acusação dos irmãos Dias:

> "A terra era a terra esparsa, a que, depois, os Dias acusarão Walter de ter chamado império das pedras. E a casa onde fazíamos o lume e nos abrigávamos, de ser a sede esboroada desse império. *Mentira.* Eu era a mais velha de entre os sobrinhos de Walter. *Ouvia tudo* o que Walter dizia, as suas palavras, as suas hesitações, respirações fundas, retenções de fumo, suspensões de cigarro na direcção dos lábios." (p. 114)[33]

> "*Acuso os irmãos Dias de tentarem delapidar a herança deixada à filha por Walter Dias, através dessas cartas. // Convoco* essas cartas, separadas por meses e anos, na sua síntese de coerência implacável, para que Walter esta noite saiba. *Chamo-as*, desdobro-as e releio-as. Elas mesmas se organizam entre si. Arrumam-se por datas, escolhem-se, a memória depura-as, alisa-as, queima-lhes as descrições inúteis, as saudações repetidas, para se encadearem como anéis de uma lagarta sem fim." (p. 179)[34]

Percebemos nos exemplos citados que o sujeito enunciador não se apresenta como uma voz neutra, imparcial. Fica explícito o desejo de repor a verdade dos factos, como se de um julgamento se tratasse. Por outro lado, quando alguém afirma que algo é mentiroso e oferece uma versão alternativa, abre-se uma brecha para a descentralização da verdade. Se à partida há uma exposição tendenciosa dos factos – a filha de Walter está a defender a sua verdade, o que não deixa de ser um exercício de liberdade de expressão impensável durante o 'reinado' de Francisco Dias, que se sobrepõe ao período salazarista –, ao fim e ao cabo o resultado do discurso A acolhe uma transparência que não está patente na historiografia tradicional.

Quando a narradora fala das cartas dos irmãos Dias como discursos que «se organizam entre si», que estão dotados de uma «síntese de coerência implacável» e que se encadeiam «como anéis de uma lagarta sem fim», o que parece estar em causa é

---

[32] O narratário de *O vale da paixão* é Walter, como se pode depreender da frase «para que Walter esta noite saiba» (p. 179).
[33] Os sublinhados são nossos.
[34] O sublinhado é nosso.

justamente uma alusão ao tradicional discurso da história. Trata-se de uma forma de rememorar o passado que não admite lacunas nem imprecisões. E por isso as missivas dos Dias, que têm Walter como temática única, são baptizadas pela filha de Walter de «cartas universais» (p. 182).

Eram «cartas sagazes, cartas que ocultavam o que deviam ocultar e que falavam apenas do que podiam falar. Cartas medidas, palavras pesadas, reservadas sentenças» (p. 177). Os episódios transcorridos seriam apresentados como uma sucessão cronológica e inequívoca de acontecimentos: «Revejo essas cartas, não me lembro nada mais que tenha acontecido entre elas. *Elas ocupam um tempo total*, uma época estranha como a que ocorre durante um relâmpago»[35] (p. 188). Para contrariar essa lógica dominante, o discurso romanesco instaura um constante retorno ao passado, criando elipses explícitas[36], que reproduz a própria descontinuidade da memória humana.

A rejeição aos discursos tecidos pelos irmãos Dias também está patente na incapacidade da filha de Walter de lembrar aqueles tios: cada um deles «fazia parte do colectivo, cada vez mais abstracto, mais longínquo», como uma «pasta informe» (p. 176). Quando a parte da família que reside em Valmares pensa em pedir à filha de Walter que escreva aos irmãos Dias, a personagem entende que tal não seria exequível porque «era um equívoco. Lembra-se. // A filha de Walter não pode escrever para as pessoas que congelou no pensamento » (p. 173). O acto de escrever estaria ligado à memória e ao afecto[37] e, como tal, a maneira narrativa encontrada para dar a palavra àquelas personagens é 'transcrever' fragmentos das próprias cartas[38]:

> "E antes de terminar acrescentava - «Paizinho, a esta hora, devemos ter familiares espalhados por todas as partes do mundo, com os olhos dele, aqueles olhos do Walter que umas vezes parecem de chita e outras vezes parecem de gato. Os olhos pardos de Walter...» Depois, Adelina acrescentava desculpas por tudo, beijos e abraços. – *From Adelina e José Fernandes, Real Estate Broker, Vancouver.*" (p. 189)

---

[35] *Idem.*

[36] GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa* (1972), Lisboa, Vega, 3ª edição, 1995, p. 49.

[37] A memória e a escrita costumam ser tematizadas de mãos dadas na obra de Lídia Jorge. Citamos como exemplo um fragmento do seu romance de estreia: «Tinha esquecido tudo o que deveria estar guardado na casa da memória. Mas eu. Oh eu. José Jorge Júnior continuava a escrever. Com o indicador. Grandes letras invisíveis pelas paredes». Conferir: JORGE, Lídia, *O dia dos prodígios* (1980), Mem Martins, Publicações Europa América, 5ª edição, 1985, p. 28.

[38] Colocamos a palavra transcrição entre aspas porque, na verdade, o texto romanesco deixa entrever uma certa manipulação das missivas – o resumo ou o discurso indirecto. A utilização do género epistolar para alcançar a diferenciação de vozes também aparece, por exemplo, em *O Cais das Merendas*, romance no qual a personagem Rosária – que se suicida – ganha voz através das cartas que escreve à mãe, Santanita Trigal, e ao padrinho.

Ao contar uma versão alternativa da vida de Walter, a narradora-protagonista propõe uma visão desestabilizadora do mundo. Ela utiliza o material da história – as narrativas orais e as cartas sobre o pai disponíveis em Valmares – como possibilidade de revisão do seu significado, desdobrando-o no seu próprio questionamento. Além disso, o discurso A dá conta da imensa dificuldade que é aceitar o desafio de representar-se a si próprio ou da impossibilidade de retratar fielmente a essência de alguém: «par ailleurs, comment avoir prise sur un être changeant quand on ne se rend pas toujours compte qu'il change»[39]?

O vale da paixão estreia-se com uma voz que enuncia em «esta noite» e que, logo depois, opera uma analepse que a conduz a «essa noite» – o episódio nocturno, em 1963, no qual pai e filha se encontram a sós no quarto da menina. O momento é tão marcante que será objecto de analepses repetitivas. A primeira delas, ainda no parágrafo inaugural, denota um desejo incontido de narrar: «E foi assim que aconteceu» (p. 9). Os retornos cíclicos a «esta noite» conferem ao romance uma estrutura espiral – forma que traduz a errância do pensamento que rememora as experiências vividas.

A espiral também traz consigo a ideia de aprendizagem – aqui entendida como processo de formação do autor, que «regressa sempre» ao ponto de partida já num outro estágio. Inicialmente, a narradora-personagem parece estar presa no interior do círculo de inquietações íntimas do seu monólogo interior. O avanço do discurso A, no entanto, mostra como a viagem proporcionada pelas palavras permite o deslocamento do sujeito do discurso para um outro estágio: «l'auteur songe a un autre voyage, celui de l'homme pendant son existance»[40]. Exactamente o que acontece, de resto, com a personagem H. de *Manual de pintura e caligrafia*.

> "Caminhei em círculo e cheguei ao lugar onde estivera. – depois de ter viajado. [...] E hoje, no interior do meu círculo, que percorri em todas as direcções, sei pelo menos onde está o muro e onde estão os limites. Ninguém passa além, se isto não souber. A diferença entre o círculo e a espiral."[41]

---

[39] BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman* (1972), Paris, Presses Universitaires de France, 2ª edição, 1975, p. 182.
[40] *Ibidem*, p. 99.
[41] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 270. Ao longo desta dissertação, estabeleceremos um tímido paralelo entre este romance e *O vale da paixão* no que toca ao processo de formação de um artista.

Entender a enunciação de um discurso como viagem é fundamental para perceber a herança que Walter deixou para a filha. Ele, um viajante por excelência, não compreende que o deslocamento só assim o é quando permite o movimento da essência: «Walter pensará, sempre, que mudando de lugar se muda de ser» (p. 144)[42]. Ela, por sua vez, aprimora a lição da viagem e também parte. A filha de Walter entrega-se a um passeio diferente do pai, mas semelhante ao de H.: «Viajo devagar. O tempo é este papel em que escrevo» [43]. E, mesmo nos romances de José Saramago que contêm viagens propriamente ditas, encontra-se uma «aprendizagem da terra através do percurso que nela se faz, de atribuição de sentido a esse percurso»[44]. Observamos então um desejo de enunciar discursos que tem por base o conhecimento da «infinita pré-história que é a nossa. Não falo da colectiva, mas desta outra, simples e individual» [45]. O ensaísta Álvaro Cardoso Gomes também assinala a presença incontornável dessa busca no romance português contemporâneo:

> "A metáfora da *viagem* que se traduz como imagem da *busca* (os heróis, afinal, estão sempre em busca) torna-se mais complexa no romance português contemporâneo, quando se desloca do universo das personagens para o universo do narrador. Em vez de este se comportar como mero condutor de narrativas, agora, ele é um ser complexo que procura um sentido para a sua existência. O narrar é a aventura errante, a que as vozes se entregam, no afã de encontrar o próprio lugar no mundo. [...] no romance português contemporâneo, o narrador mais do que contar tem o hábito de falar – a voz assume a condição de um herói em busca, partindo numa aventura aberta a todas as possibilidades. [...] Mas que discurso acabará essa voz por instaurar? O discurso da procura, o discurso do périplo, que erra para resgatar a linguagem, para fazê-la recuperar a sua magia."[46]

---

[42] Assinalamos aqui uma intertextualidade com *Alice no país dos espelhos*: «Em nossa terra – explicou Alice, ainda arfando – geralmente se chega noutro lugar, quando se corre muito depressa e durante muito tempo, como fizemos agora. // Que terra mais vagarosa! – comentou a Rainha [Vermelha]. – Pois bem, aqui, veja, tem de se correr o mais depressa que se puder, quando se quer ficar no mesmo lugar. Se você quiser ir a um lugar diferente, tem de correr pelo menos duas vezes mais rápido do que agora». Conferir: CARROL, Lewis, *Aventuras de Alice* (tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite), São Paulo, Summus, 1980, p. 155.

[43] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 291.

[44] SEIXO, Maria Alzira, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 53.

[45] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 206.

[46] GOMES, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante – Ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 123-124.

Quando fala da duração da sua "viagem", H. não consegue mensurar o tempo. A personagem tira o relógio do pulso quando está a pintar ou escrever. A duração do périplo é «enquanto eu ando à procura de mim»[47]. *O vale da paixão* também explora essa diferenciação entre o tempo *métrico* e *subjectivo*[48]. A enunciação acontece em «esta noite», mas a rememoração da experiência vivida não obedece à lógica cronológica. A viagem proporcionada pela enunciação – que parece responder às perguntas que Walter fez à filha no encontro de 1963 e que ficaram sem resposta na altura[49] – ocupa um tempo fluido, que opõe a temporalidade do enunciado à temporalidade narrativa[50]. A técnica permite um resgate simbólico do «tempo que se escoava» (pp. 21-22) no encontro a sós entre pai e filha: o tempo exíguo de então é alargado pela rememoração. O não dito da noite de 1963 – «Calma, ainda temos tempo! [...] – disse ele [Walter], de novo sorridente. // Mas não era verdade, não tínhamos tempo» (p. 37) – pode ser enunciado, agora, na duração necessária.

A rememoração, no entanto, como já dissemos, implica uma reconstrução do transcorrido. Então, quando a filha pretende dizer ao pai, já morto, através do discurso A, aquilo que a família Dias disse acerca dele, bem como as suas próprias vivências, ela narra o mosaico de uma verdade possível. Também a personagem-narrador de *Manual de pintura de caligrafia* parece saber da incapacidade da descrição fiel dos acontecimentos: «Repito: escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo»[51]. Em *O vale da paixão*, as narrativas que correm em Valmares sobre a vida de Walter são utilizadas na construção tanto do discurso A como do B – são peças de um *puzzle* que permitirá a assunção de uma voz individual. Como nos explica Wallace Martin, só se pode encontrar as próprias palavras por intermédio dos discursos disponíveis no espaço no qual crescemos.

> "Words, along with the values and the attitudes they imply, are not simply detachable from objects that we know apart from them; the word is *in* the object, witch we always experience

---

[47] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 174.
[48] BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman* (1972), Paris, Presses Universitaires de France, 2ª edição, 1975, p. 136.
[49] Perguntas de Walter à filha na noite chuvosa de 1963: «Diz-me, repete o que te disseram eles [os membros da família Dias]. Diz-me a verdade...» (p. 19); «Agora fala-me de ti. O que fazes?» (p. 11) e «Diz-me o que te disseram eles, o que te contaram, o que sabes tu sobre nós os dois!» (p. 22).
[50] KRISTEVA, Julia, *O texto do romance* (1979), Lisboa, Horizonte Universitário, 1984, p. 195.
[51] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 276.

from one point of view or another. The process of becoming an individual is in large part one of learning a language of our own, freeing ourselves from automatic repetition of the words and phrases that we grew up with, choosing ways of naming from available kinds of discourse (for only by using conventions can we communicate), but combining them with our own intentions so that we speak with our own voice."[52]

É nesse sentido que se verifica em *O vale da paixão* uma insistência nas ideias de *herança* e *transformação*. A filha de Walter herda as narrativas sobre o pai, experiências de pontos de vista alheios, mas aprende a transformá-las, libertando-se da repetição automática do conteúdo discursivo dos outros: «[...] sempre havia transformado o que escutava, e por isso, não era possível explicar a Walter Dias [o que os irmãos Dias disseram], [...] porque não tinha entre mãos a distância entre o que lhe contavam e aquilo que ouvia» (p. 19). Além de conferir força à percepção individual e às versões que dela decorrem, a concepção de transformação da herança num outro discurso permite uma interpretação ao nível simbólico calcada na intertextualidade ou mesmo na *interdiscusividade*[53].

A palavra 'interdiscursividade' foi sugerida por Linda Hutcheon como um termo mais preciso do que *intertextualidade* – designação proposta originalmente por Julia Kristeva, em 1967 – no que toca à denominação das formas colectivas do discurso das quais a chamada pós-modernidade se alimenta: da publicidade às artes plásticas, por exemplo. Se o utilizamos aqui não é para negar o termo de Kristeva, muito pelo contrário, até porque recorreremos a ele diversas vezes ao longo desta dissertação, mas sim para assinalar um envolvimento das nossas temáticas, a partir de agora, com o fenómeno que se convencionou chamar de pós-moderno. O termo interdiscursividade poderia ser por nós empregado quando temos em causa, por exemplo, a utilização ostensiva de marcas de produtos no lugar dos seus próprios nomes – «Chevrolet» (p. 125), «Smith» (p. 42), «Siera» (p. 128) etc. Embora Kristeva afirme que «all texts are intertextual, not only modernist or postmodernist texts»[54], o que caracteriza não um período mas «the ontological status of texts in general»[55], temos aqui em causa uma apropriação crítica não propriamente de um texto, mas de todo um discurso publicitário

[52] MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative* (1986), Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994, pp. 147-148.
[53] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 169.
[54] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 210.
[55] *Idem*.

inserido num dado momento histórico-social. Explicitadas as ténues diferenças, no entanto, faremos uso de ambos os termos para o mesmo efeito: «language can never communicate just one denotative meaning or even the sole viewpoint of the speaker, for each utterance is always caught up in the crowded space of interdiscursivity»[56].

A nossa aproximação daquilo a que se achou por bem chamar de fenómeno pós-moderno tem como intuito não só a utilização do conceito de intertextualidade/interdiscursividade, mas também o reforço da ideia de metatextualidade, de que já falámos. É que o metatexto não deixa de ser o tipo ideal da dita escrita pós-moderna[57], na medida em que o espaço textual passa a ser auto-reflexivo e auto-referencial e, portanto, *intertextual*. Assim, voltamos sempre à fonte, ao «texto infinito» de que nos fala Roland Barthes[58]. E, por isso mesmo, a interpretação romanesca que fazemos aqui ficará sempre sujeita a uma análise por camadas. Ora levantaremos o tecido narrativo para espreitar relações ao nível ficcional, ora abriremos fendas na trama textual para ir além, para atingir o nível simbólico que nos oferece *O vale da paixão*.

Ao nível ficcional de que falávamos, podemos ver a herança em *O vale da paixão* como todos os discursos disponíveis no ambiente familiar, sem os quais jamais seremos capazes de alcançar uma voz própria: «[...] fazia muito tempo que ela [a filha de Walter] tinha herdado essas narrativas. Não eram rudes. Apenas eram. [...] Walter só de passagem tinha a ver com esse lastro de imagens. Ela sabia. Walter passava-lhes ao lado» (p. 74). E aqui reside aquilo que Thaïs Morgan julga ser a mais importante contribuição de Kristeva para o debate da intertextualidade: «the idea that an intertextual citation is never innocent or direct, but always transformed, distorted, displaced, condensed, or edited in some way in order to suit the speaking subject's value system»[59].

Apesar da narradora-personagem acreditar que as «imagens» – representações de Walter – não coincidem com o modelo que retratam, a rapariga percebe que é possível transformá-las. E que cada versão, até mesmo a sua, possui referências a outras

---

[56] MORGAN, Thaïs, «The space of intertextuality» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con, *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 250.
[57] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 215.
[58] BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974.
[59] MORGAN, Thaïs, «The space of intertextuality» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con, *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 260.

versões, dada a inexistência de um consenso. Quando o sujeito enunciador regressa ao discurso colectivo de Valmares para narrar o discurso A – assim como a personagem o faz para tecer o discurso B – , o que está a fazer é levar a cabo uma operação interdiscursiva. A transformação reside no acto de digerir outros discursos para dar origem a um novo.

Na passagem do nível ficcional para o simbólico, a interpretação da herança e da transformação desemboca directamente na prática da chamada intertextualidade pós-moderna. Os autores contemporâneos tenderiam não a contestar a tradição, como se verificava nas vanguardas modernistas, mas sim a aproveitar esse legado, transformando-o: «intertextuality has become the very trademark of postmodernism»[60]. Haveria nas obras contemporâneas um lastro de referências advindas de variados lugares e épocas. O espaço textual torna-se um palco propício para a actuação do pastiche, da paródia e das citações claras ou implícitas. Contrariamente ao que se sucedeu tanto no modernismo quanto no realismo, a dita literatura pós-moderna não prima pela destruição das convenções; antes, actua no seio delas: «o pós-modernismo é um fenómeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia»[61].

Antes de falarmos do incrível jogo intertextual proposto por *O vale da paixão*, gostaríamos de balizar o espaço em que nos movemos ao falar do chamado pós-modernismo. Antes de mais, não pretendemos aqui defini-lo. A própria Linda Hutcheon fala da dificuldade de uma definição universal do fenómeno e procura evitar «generalizações polémicas»[62]. A professora canadiana acredita que o termo não deve ser usado para designar tudo aquilo que é contemporâneo. E avança com uma explicação um tanto alargada: «aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político»[63]. O receio de elaborar uma fórmula conceptual para o pós-modernismo, no entanto, faz todo o sentido quando pensamos na palavra «contraditório»: o fenómeno actua «dentro dos próprios sistemas que tenta subverter» e, justamente pelo seu carácter paradoxal, «não pode ser caracterizado como um novo paradigma»[64].

---

[60] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 209.
[61] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 19.
[62] *Idem.*
[63] *Ibidem*, p. 20.
[64] *Ibidem*, p. 21.

De uma forma geral, o chamado pós-modernismo traz consigo o questionamento da noção de consenso, a aceitação das diferenças, o debate, a citação, a traição seguida de reconciliação e o instinto desafiador (que não é a mesma coisa que desejo de negação). Ora, todos esses elementos estão presentes no romance sobre o qual nos debruçamos, como já pudemos ter uma breve ideia. O filósofo francês Gilles Lipovetsky[65] possui uma visão semelhante daquilo a que chama de fenómeno pós-moderno, embora estenda a sua análise para além da expressão artística, o que o leva a formular conceitos, como o do *processo de personalização* do indivíduo contemporâneo, que abraçam mais a área da psicanálise e da sociologia do que propriamente da literatura.

Lipovetsky vê a chamada era pós-moderna como uma continuação do modernismo e como uma coabitação de contrários, um fenómeno que visa liquidar o valor do consenso universal. Mas é no «ideal de autonomia individual»[66] que o filósofo enxerga a grande força da sua análise da condição pós-moderna. Sem dúvida, a valorização do sujeito também está presente em *O vale da paixão*. Como já tivemos oportunidade de referir, é a assunção de uma voz própria que está em causa no processo de enunciação romanesca – essa viagem não é feita, porém, sem o retorno ao passado como reavaliação crítica (e não nostálgica). Assim, a obsessão pelo novo e pela revolução a todo custo dão lugar ao instinto de herdar e transformar a tradição.

> "Pós-modernismo no sentido em que já não se trata de criar um novo estilo, mas de integrar todos os estilos: vira-se a página, a tradição torna-se fonte viva de inspiração ao mesmo título em que a novidade, toda a arte moderna surge ela própria como uma tradição entre outras. Daqui decorre que os valores até há pouco banidos são agora postos na primeira linha, contrariando o radicalismo modernista: tornam-se proeminentes o eclectismo, a heterogeneidade dos estilos no interior de uma mesma obra [...], a memória histórica."[67]

Linda Hutcheon concorda com Lipovetsky no que toca à existência no pós-modernismo de uma continuidade, ainda que contraditória, do fenómeno que o precedeu: «a irónica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança»[68]. O filósofo francês formula a questão de uma outra maneira: «o projecto pós-moderno é obrigado a ir buscar ao modernismo a sua

---

[65] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'água, 1989.
[66] *Ibidem*, p. 108.
[67] *Ibidem*, p. 113.
[68] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 28.

própria essência, a saber a ruptura»[69], só que esse mesmo corte não passaria «de uma ruptura de superfície»[70]. Ou seja, o fenómeno contemporâneo não seria o oposto e muito menos uma negação da modernismo, pois

> "o que o pós-modernismo faz [...] é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de 'presença do passado' ou talvez de 'presentificação' do passado."[71]

Não seria o diálogo com o passado à luz do presente, aquele de que fala a ensaísta canadiana, a revisão da herança paterna em «esta noite»? E não seria esse revisionismo crítico e intertextual a tal transformação a que tanto nos temos referido? Se o nosso raciocínio estiver correcto, o sentido de preservação do passado preconizado pela filha de Walter traduzir-se-ia não apenas no nível ficcional, pelo seu apego à terra e aos poemas homéricos, mas também no nível simbólico, uma vez que o romance está marcado do início ao fim pela interdiscursividade. Usamos agora este termo proposto por Hutcheon porque o diálogo romanesco com a herança se dá não apenas no âmbito literário, mas também no dos discursos publicitários, cinematográficos, históricos e até do teatro burlesco. É que *O vale da paixão* acolhe e subverte numerosas práticas discursivas anteriores, como veremos ao longo de toda a primeira parte desta dissertação.

O termo intertextualidade ganhou força após uma afirmação de Kristeva de que todos os textos seriam constituídos por mosaicos de citações, seriam absorção e transformação de outros textos[72]. A ideia da autora, contudo, nasceu em parte do conceito de *dialogismo* proposto anteriormente por Mikhail Bakhtin, que afirma que a interacção constante entre as expressões linguísticas deveriam ser entendidas como um diálogo entre vários textos. Kristeva, assim outros integrantes do grupo parisiense *Tel Quel*, ficou fascinada pelo potencial subversivo da ideia do crítico russo:

---

[69] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'água, 1989, p. 115.
[70] *Ibidem*, p. 116.
[71] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 39.
[72] KRISTEVA, Julia, «Word, dialogue and the novel» in MOI, Toril (ed.), *The Kristeva reader*, Oxford, B. Blackwell, 1986, p. 35.

"Personally, I had found Bakhtin's work very exciting, particularly his studies of Rabelais and Dostoevsky. He was moving toward a dynamic understanding of the literary text that considered every utterance as a result of the intersection within a number of voices, as he called them. [...] Whence the concept of intertextuality, which does not figure as such in the work of Bakhtin, but which, it seemed to me, one could deduce from his work."[73]

A crítica ao monologismo ideológico da revolução cultural soviética, operada por intermédio dos textos de incontestável valor no olhar de Bakhtin, foi desenvolvida por Kristeva de modo a abranger o interior de *todos* os textos – particularmente da poesia – e, ao mesmo tempo, a servir ao ataque «against the 'bourgeois' ideology of the autonomy and unity of individual consciousness and the self-contained meaning of the texts»[74]. Assim, tanto a criatividade como a produtividade deixam de estar associadas ao autor e passam a ter lugar no espaço do texto: evapora-se a subjectividade individual do autor, assim como a sua autoridade sobre o texto.

Desde então, importantes autores reconheceram – ainda que o termo intertextualidade não esteja explícito – a releitura de textos anteriores como caminho para a interpretação de textos actuais: a teoria da *desconstrução* proposta por Derrida e adoptada pelos seus discípulos norte-americanos ou o conceito estruturalista de palimpsestos elaborado por Gérard Genette, por exemplo. Roland Barthes não só escreveu sobre o assunto, como também utilizou o termo de Kristeva: «E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida»[75]. O crítico francês refere ainda:

"O intertexto, não é, há que repeti-lo, o banco das 'influências', das 'fontes', das 'origens' ao qual se faz comparecer uma obra, um autor, é muito mais amplamente e a um outro nível, o campo em que se cumpre aquilo a que Sollers chamou soberbamente e duma forma indelével (no

---

[73] WALLER, Margaret, «An interview with Julia Kristeva» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (ed.), *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 280-281. Nesta entrevista, em Nova Iorque, em 1985, Kristeva conta que também discutiu a questão com Roland Barthes, em 1966, autor que acabou por convidá-la a organizar um seminário sobre Bakhtin. É curioso observar como o próprio processo de elaboração teórica da intertextualidade acaba por ser, ele próprio, intertextual: «As her mixed critical metaphors suggest, Kristeva's approach combines several modern theories on language and meaning, including those of Freud, Bakhtin, and Derrida, thereby making her own work exemplary of intertextuality as a 'mosaic' of half-revealed, half-concealed citations from the discourse of others». Conferir: MORGAN, Thaïs, «The space of intertextuality» in *ibidem*, p. 260.

[74] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 212.

[75] BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 77.

seu artigo sobre Dante) *a travessia da escrita*: é o texto *enquanto atravessa e é atravessado* (você reconhece nesta equivalência do activo e do passivo a palavra própria do inconsciente)."[76]

O conceito de intertextualidade, apesar de se ter tornado patente nos auspícios do chamado pós-modernismo, está muito longe de estar unicamente restrito a esse fenómeno:

> "From the earliest traceable origins onwards, literary texts have always referred not only to reality (*imitatio vitae*), but also to previous other texts (*imitatio veterum*), and the various intextual practices of alluding and quoting, of paraphrasing and translating, of continuation and adaptation, of parody and travesty flourished in periods long before postmodernism, for instance in late classical Alexandria, in the Renaissance, in Neoclassicism and, of course, in 'classical' Modernism."[77]

A diferença da intertextualidade pós-moderna estaria, segundo Pfister, no facto dela ser encarada «as self-consciously foregrounded intertextuality, as intertextuality theoretically conceptualised within the works themselves»[78]. Como veremos, o jogo intertextual de *O vale da paixão* não é uma brincadeira inócua de inserir formas e conteúdos de textos famosos nas tramas romanescas. Pelo contrário, quando temos em mãos um texto enunciado por uma narradora-protagonista, no âmbito do seu périplo de produção artística, podemos ver o encadeamento de referências à literatura ocidental como uma metáfora do próprio processo de formação do autor contemporâneo. Se na infância e adolescência a filha de Walter tem a *Ilíada* de Homero como leitura privilegiada, o seu discurso como sujeito enunciador acabará por abranger outras intertextualidades. A narrativa épica dará lugar, por exemplo, ao romance realista (*Madame Bovary,* de Gustave Flaubert) e modernista (*Ulisses*, de James Joyce) em determinadas alturas do discurso A.

Compreenderemos um pouco da interdiscursividade em *O vale da paixão*, se analisarmos, por exemplo, a seguinte citação: «somando todas as imagens ao longo da vida, fora imensa a herança que Walter Dias deixara à filha. Mas nessa altura tudo isso era verdade, e também era mentira, porque a filha queria deitar fora o que Walter até aí lhe deixara» (p. 239). O excerto consegue revelar a contradição pós-moderna assinalada

---

[76] BARTHES, Roland, *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*, Lisboa, Presença, 1975, pp. 93-94.
[77] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 210.
[78] *Ibidem*, p. 217.

por Hutcheon e Lipovetsky – a herança tem a valorização devida algures entre o falso e o verdadeiro, mas não se pode escamotear que a preservação da tradição é precedida pelo desejo revolucionário de ruptura.

Quando a filha escreve o grotesco discurso B, que reverbera ecos modernos de *Ulisses* de Joyce, e parte para um encontro impiedoso com o pai na Argentina, a narradora afirma que «encontrava-se ali [em Buenos Aires] para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada, no momento exacto. Cortar dentro de si» (p. 227). Isso porque, ao desejo de descontinuidade sucede a utilização paródica de textos anteriores, que, de acordo com Hutcheon, «não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno»[79].

Ao longo desta tese mostraremos com detalhe as várias intertextualidades do romance do qual tratamos. Todavia, tememos não deixar desde já clara a nossa ideia e vamos avançar com um exemplo de diálogo entre textos. O livro – que é divido em 100 partes, assim como *A Divina Comédia*, de Dante – contém no quinquagésimo fragmento o relato da tentativa de suicídio de Maria Ema no promontório de Sagres. Walter acode pela mãe da sua filha e afaga-a. Na sequência dessa tragédia suspensa, Custódio Dias, marido de Maria Ema, não lava a sua honra como seria suposto. Walter, por sua vez, parte para nunca mais voltar a Valmares. Esses acontecimentos, que subvertem o desenlace trágico, levam a personagem a adoecer: «Maria Ema se engripou com o fenos e recolheu à cama. Prevíamos o que iria acontecer. Nenhum de nós saberia quando iria levantar-se Maria Ema Baptista» (p. 145).

Sucede a Ema Baptista o mesmo que à Emma Bovary de Flaubert, que fica acamada após ser abandonada pelo amante, o nobre decadente Rodolphe. Ambas as personagens alimentam um devaneio romântico que tem origem na leitura: enquanto «Madame Bovary tries to live the life described in romances»[80], Maria Ema «lia revistas, *Selecções Femininas* que lhe mandavam pelo correio, romances das *Edições Romano Torres* que assinava» (p. 145). Emma Bovary também «fez a assinatura da *Corbeille,* revista feminina, e do *Silfo dos salões*»[81] e estabelecia aproximações entre as personagens reais da sua vida e aquelas inventadas na sua imaginação fantasiosa. A tal subversão, a de que Hutcheon nos fala, tem lugar aqui no facto de ser agora a filha de

---

[79] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 165.
[80] MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative*, Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994, p. 70.
[81] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Madrid, Ediclub, 1999, p. 61.

Walter a estabelecer uma aproximação entre a própria mãe – uma personagem real ao nível ficcional – e uma personagem inventada por Gustave Flaubert.

O sujeito enunciador promove, por meio da intertextualidade, outras aproximações. Charles Bovary, um médico medíocre constantemente traído pela esposa entediada, encontra paralelo, apenas nesta altura de *O vale da Paixão*, com Custódio Dias:

> «Mas Maria Ema ficava deitada, *não queria que abrissem as janelas*. Quando se deslocava, fazia-o aos supetões, *não queria comer, não queria caminhar*. Queria comportar-se de outro modo, mas não podia. Quem levava os filhos ao colégio, usando o carro de pau, era Custódio Dias. [...] O corno voltava e sentava-se ao lado de Maria Ema. Revejo essa imagem, esse mistério, essa desinteligência do amor [...] Lembro-me da noite em que *ela parecia querer sucumbir, como nos velhos romances de princesas* [...]. Lembro-me da noite em que a encontraram *com uma corda na mão*, a sair da cavalariça, *fascinada, a olhar para o tronco da nespereira*. Francisco Dias gritava - «Deixem-na matar-se!» Mas Custódio começou a fazer telefonemas para vários consultórios, até que encontrou, na própria residência, um médico a quem chamavam Dr. Dalila.»[82]

> "Durante quarenta e três dias Carlos não a deixou. Abandonou todos os seus doentes; não se deitava, estava constantemente a tomar-lhe o pulso [...]. Chamou o doutor Canivet para uma consulta; fez vir de Ruão o doutor Larivière, seu antigo mestre; estava desesperado. O que mais o assutava era o abatimento de Ema: não falava, não ouvia nada e parecia nem sequer sofrer – como se o seu corpo e a sua alma estivessem ambos a repousar-se de todas as agitações."[83]

A crítica que Gustave Flaubert fez em *Madame Bovary* ao modo de vida da burguesia – classe da qual o próprio escritor fazia parte –, bem como à estética e às ideologias românticas, são referidas em *O vale da paixão*. Maria Ema, por exemplo, considera a hipótese da morte voluntária por inanição ou enforcamento, atitude que condiz com a melancolia, o sentimentalismo e a imaginação desenfreada. E mesmo o aspecto do consumismo burguês sustentado pelo marido é retomado no romance sobre o qual nos debruçamos: «Porque ele [Custódio] lhe comprou um casaco de marta zibelina que ela só poria duas vezes por ano[...]. Levava-a ao Cabeleireiro Lírio, trazia-lhe meias de nylon, trazia-lhe móveis lacados, um esquentador Vacuum, um rádio Luxor, uma aparelhagem sueca para ela, às tardes, poder dançar» (p. 89). Podemos observar a referência às marcas dos produtos como uma forma de reinserir a antiga crítica à

---

[82] Os sublinhados são nossos.
[83] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Madrid, Ediclub, 1999, p. 217.

burguesia numa experiência dos anos 60 – altura em que houve um considerável aumento do nível de vida e da oferta de serviços e bens voltados para o conforto e bem-estar. Ou seja: a intertextualidade é sempre iluminada pelo presente, nunca figura como mera incorporação de textos alheios. Uma vez transplantada para um novo espaço textual, a referência encontra lugar próprio e assume uma função no novo organismo de que agora faz parte.

Em *Madame Bovary,* fica patente a ironia no facto de um médico se ver obrigado a chamar um outro profissional para tratar a doença da própria esposa, mal esse provocado pela desilusão amorosa. Já o médico chamado por Custódio Dias, o Dr. Dalila, traz consigo não só a cura de Maria Ema, mas também uma nova intertextualidade, desta vez o teatro burlesco. Como se houvesse saído de uma peça de Molière, esta personagem utiliza métodos clínicos pouco ortodoxos e eficazes: «Parecia que [Dalila] vir ou não vir era o mesmo que nada, e contudo, a salvação de Maria Ema caminhava ao seu encontro, na pessoa do Dr. Dalila. Avançava surpreendentemente dum modo burlesco, incrustado no silêncio que se seguiu à partida de Walter» (p. 149). O tom de comédia afecta os próprios rumos da diegese, que propõe agora duas séries de acontecimentos independentes que se correspondem ora pela inversão de papéis, ora pela simetria – processos largamente utilizados pelos autores dramáticos cómicos. Veremos ao pormenor esse assunto no item "A relação amorosa" do próximo capítulo.

Se, por um lado, Dr. Dalila lembra os médicos ridículos de *O amor médico* ou *O doente imaginário*, de Molière, por outro vem acompanhado de elementos contemporâneos. É um profissional que abandona a medicina tradicional para abraçar terapias holísticas. Ele acreditava «que a cura das pessoas se encontrava principalmente dentro de cada uma delas, só que umas sabiam usá-la, e outras nem a pressentiam» (p. 148). Lipovetsky chama a isso «a subjectivação da doença, a gestão 'holística' da saúde pelo próprio indivíduo»[84] e enxerga esse conceito como parte integrante do pacote ideológico que engendra o que chama de individualismo pós-moderno. Nessa lógica, «o doente já não deve continuar a sofrer passivamente o seu estado, é responsável pela sua saúde, pelos seus sistemas de defesa, graças às potencialidades da autonomia psíquica»[85]. A ironia decorre do facto do médico holístico, que sabe que a cura depende de cada um, não conseguir erradicar o próprio mal de que padece: o vício do álcool.

---

[84] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'água, 1989, p. 21.
[85] *Idem.*

Percebemos aqui, mais uma vez, que toda vez que se vai beber à fonte do passado, o discurso que se toma de empréstimo é sempre banhado pela actualidade. Ou seja: a inoperância dos médicos do teatro burlesco acomoda-se da subjectividade da personagem de *O vale da paixão* juntamente com outros elementos que, ao mesmo tempo que contribuem para a ambiência cómica, permitem um jogo hermenêutico para a compreensão do próprio presente. Isso porque quando aceitamos a dita condição pós-moderna no nosso estudo, temos de ver claramente que «os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do 'mundo' e da literatura»[86].

Ao nível simbólico da interpretação de *O vale da paixão*, podemos enxergar a maior frequência das intertextualidades intencionais à medida que se aproxima do quinquagésimo fragmento – a situação de Maria Ema á beira do abismo – como uma forma de traduzir a polifonia bakhtiniana[87]. Desde a chegada do carro Chevrolet a Valmares, havia um prenúncio de carnavalização que antecipava, de alguma forma, o que se seguiria à partida de Walter: a chegada do burlesco Dr. Dalila.

> "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 inclinámos para ela. *A gargalhada maior não começou, estamos cheios de riso e ainda não gritámos*." (p. 121)[88]

Expliquemos melhor: os primeiros cinquenta fragmentos de *O vale da paixão* estão marcados sobretudo pela intertextualidade homérica (narrativa épica) e trágica (Maria Ema à beira do abismo). Neles, narra-se a rebeldia de Walter «a enfrentar os garfos aguçados de duma forquilha» (p. 57) do pai, por exemplo, situação que poderá equivaler às façanhas de guerra do herói épico. O relato minucioso da acção executada pelo protagonista épico é aqui apresentado, mais uma vez, desconstruído: a narração da

---

[86] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 164.

[87] Utilizamos o conceito de polifonia de Bakhtin uma vez que Kristeva também o refere para compreender o carnaval e a permutação significante no que toca à intertextualidade. A autora concorda com a ideia de Bakhtin de que o romance seria o espaço privilegiado para a polifonia: «These are *all* romans – as long as we understand 'novel' as an intersection of genres and as a generalized form of intertextuality. If one identifies the novel with intertextuality, then every contemporary type of writing participates in it.» Conferir: WALLER, Margaret, «An interview with Julia Kristeva» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con (ed.), *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 283.

[88] Os sublinhados são nossos.

filha de Walter não obedece a uma sequência lógica, muito menos a uma ordem cronológica.

Na proximidade do quinquagésimo fragmento – «momento para o qual tudo converge, [...] a curva» (p. 121) –, o desenlace trágico subvertido dá espaço à carnavalização da linguagem trazida pela personagem burlesca do Dr. Dalila. Daí surgem outras intertextualidades: *Madame Bovary* e *Ulisses*, por exemplo, que são obras que dão um tratamento paródico a textos anteriores. Talvez seja possível estabelecer uma ligação entre essa mudança – da primeira para segunda parte do romance, divisão virtual por nós estabelecida – e a «mutação do discurso épico em discurso romanesco»[89]. Seria uma passagem do símbolo ao signo operada pelo «discurso do carnaval», que permite a transgressão, a consagração de uma anti-lei.

> "O romance foi buscar também ao Carnaval a tendência para desvalorizar o texto que o precede e que, pela sua anterioridade, é a lei do género. [...] Será necessário mencionar aqui todos os inúmeros exemplos da literatura que dialoga com textos anteriores para os relativizar? A paródia dos romances em Cervantes [...], ou os romances românticos por Flaubert, ou, enfim, dos mitos gregos por Joyce? O romance parece que em toda a sua existência pretendeu fazer-se como OPOSIÇÃO a uma lei que não é apenas a lei do género mas também a lei-ideológica do discurso da sua própria época; e essa oposição é a própria marca da participação do texto romanesco na história." [90]

Acreditamos que os exemplos citados nos parágrafos anteriores sejam suficientes para que se compreenda o jogo intertextual proposto por *O vale da paixão*. Analisaremos muitas outras incidências ao longo desta dissertação, embora estejamos certos de que não conseguiremos dar conta de todas elas: é primoroso o trabalho de composição de tal mosaico romanesco. À medida que a filha de Walter alinhava na enunciação do discurso A todos os discursos disponíveis sobre o pai, para assumir uma voz própria como resultado do processo de formação de um autor, projecta-se num plano simbólico, uma espécie de espelho, um tecido intertextual que congrega vários representantes do grande literatura ocidental, de Homero a Joyce. A isso chamamos *manta intertextual*: a transformação de uma herança que viabiliza a voz artística dos criadores pós-modernos atravessada por vários discursos. É nesse espaço metafórico que habita do projecto ideológico romanesco. Trata-se de uma casa íntima da escrita na

---

[89] KRISTEVA, Julia, *O texto do romance*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1984, p. 175.
[90] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 189.

qual herança, transformação e identidade dão-se as mãos em prol da desconstrução da ideia de consenso, de centros absolutos, das narrativas mestras. Só assim se pode provocar a «mudança a partir de dentro»[91].

> "A paródia intertextual dos clássicos canónicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica a sua dependência com o *uso* do cânone, mas releva a sua rebelião com o seu irónico *abuso* desse mesmo cânone."[92]

Quando assimilamos o conceito da manta intertextual, já temos os alicerces necessários para fazer uma interpretação simbólica das circunstâncias da enunciação do discurso A: «Digo-o esta noite, para que Walter Dias saiba, diante da sua manta de soldado» (p. 177). O objecto que condensa o sentido de herança paterna espelha o próprio romance, é o seu duplo, um simulacro que agrupa e transforma vários discursos. Rejeita-se assim a ideia de que as vanguardas extenuaram todas as forças criativas, de que tudo já foi escrito – a imaginação reformula, para usar o verbo escolhido por Hutcheon, a tradição possibilitando infinitas reelaborações críticas à luz do presente. A reconciliação com o pai/passado não é mais do que a compreensão barthesiana de que seria impossível viver fora do texto infinito. Assim, tudo fica «em aberto, esta noite em que ele [Walter] sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias *reformulando* todos os filmes antigos» (p. 238)[93].

2. 2. Os motores do discurso

Mostrámos no primeiro capítulo a existência de um metatexto romanesco, ou seja, de um texto enunciado por uma personagem-narradora que aborda a escrita de três outras narrativas e é atravessado por intertextualidades. Chegamos assim ao discurso A, que é o próprio romance; e ao discurso B, fixado pela escrita e composto por «três narrativas para atingir Walter» (p. 212). Consideramos que esses dois discursos encaixados – já que B está subordinado a A, que, por sua vez, funciona como um

---

[91] *Ibidem*, p. 24.
[92] *Ibidem*, p. 170.
[93] O sublinhado é nosso.

metadiscurso –, pelas suas diversas características diegéticas, significam o processo de assunção de identidade da filha de Walter. Neste capítulo, tentaremos compreender aquilo que move esses discursos.

Propomos quatro itens para explorar o motor da discurso da filha de Walter. O primeiro deles, que veremos logo a seguir, mostra como a personagem atravessa um espaço de silêncios, palavras proibidas, clandestinas e não-ditos para chegar à construção de um discurso «para que Walter saiba» (p. 229). O discurso A funciona como um *requiem* para o pai. Promove a pacificação da relação pai e filha; permite a reposição daquilo que se «queria ainda dizer» (p. 43) e inventaria a vasta e preciosa herança que o pai deixou para a filha (contradizendo o último texto de Walter: « – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado.*» (p. 237).

É desse legado – tanto material, quanto intangível – que trataremos no terceiro item de "O motor do discurso", de nome "Colecções: cacos para um mosaico paterno". Ao herdar um conjunto de "fragmentos" de Walter, a personagem-narradora tem em mãos pedaços de memória para construir tanto o discurso A como o B. O rememorar também move o seu discurso na medida em que a personagem textualiza o passado.

Antes de abordamos as colecções, atravessaremos "A relação amorosa". Nesse item, trataremos da importância do afecto para a assunção da identidade. Essa conquista individual é fundamental para "A busca de uma verdade" – título que damos para o item seguinte, no qual mapeamos a génese do discurso B, relatada em A. Ou seja: tentaremos perceber ali apenas o que leva a filha de Walter a escrever três narrativas sobre o pai (discurso B). Explicado o percurso que faremos nesse capítulo, seguimos em direcção ao silêncio.

2.2.1 Silêncio

> "Dentro do carro, eu sempre fizera silêncio, como quem guarda um dragão, sabendo que, uma vez solto, todos seríamos vencidos." (p. 137)

Escrever sobre o silêncio, como nos avisa Eni Puccinelli Orlandi no seu livro *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, apresenta as suas dificuldades. Isso porque, ao usá-lo como objecto de estudo, corremos os riscos que o próprio silêncio

encerra: «não saber caminhar entre o dizer e o não-dizer»[94]. Observar o silêncio não é tarefa fácil. «O silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efémera.»[95]

Buscaremos, no entanto, analisar duas formas de silêncio em *O vale da paixão*, que derivam daquilo que Orlandi chama de «política do silêncio». A primeira pode ser chamada de «silêncio constitutivo». É o não-dizer – ou melhor, o não conseguir dizer – que obceca a personagem na noite chuvosa de 1963, quando ocorre um encontro a sós entre pai e filha. Porque, ali, para dizer é preciso não dizer; porque «uma palavra apaga necessariamente as outras palavras»[96]. O discurso verbal que não se tece naquela noite será reposto em «esta noite» (p. 249), constituindo-se no próprio romance.

A segunda forma advém de um silenciamento, um pôr em silêncio que também está ligado à história e à ideologia. É um «silêncio local». Há um não-poder-dizer na casa de Valmares, que se agrava após a partida de Walter, em meados de 1963, e se prolonga até 1974. Trata-se da «década do silêncio» (p. 156), que pode ser interpretada não apenas no contexto familiar, mas também no contexto político português. Existe sentido nessas duas formas de silêncio. Debruçar-nos-emos inicialmente sobre a primeira delas.

Antes de tudo, é preciso livrarmo-nos do sentido «passivo» e «negativo» atribuído ao silêncio pelas formas sociais da nossa cultura. Orlandi propõe que, no lugar de associar o silêncio à ideia de falta, se pense na linguagem como um excesso. O silêncio da filha de Walter possui sentido e remete para uma incompletude da linguagem, uma vez que «todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer»[97]. Enquanto se debate com a dificuldade do dizer, na noite chuvosa de 1963, a menina pensa e elabora o discurso que *gostaria* de dizer.

> "Mas aí ela quis dizer – Espere! E não conseguia dizer. Talvez por achar simples, fácil e enumerável, ela queria enunciar o legado mais palpável que ele lhe deixara, queria dizer como crescera até aos quinze anos acompanhada pelo seu equipamento militar. Porque aí ele compreenderia. Pelo contrário, ela é que lhe devia." (p. 37-38)

---

[94] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 11.
[95] *Ibidem*, p. 58.
[96] *Ibidem*, p. 24.
[97] *Ibidem*, p. 12.

Walter, que havia regressado à terra natal há um mês, sobe as escadas até ao quarto da filha porque quer dizer-lhe, confessar-lhe que a trocou pela Índia e que a Índia não a merecia. Falar-lhe que nunca lhe havia dado nada. Dizer-lhe que pretendia oferecer à filha «uma maravilhosa herança da qual fariam parte estradas largas, aeroportos, universidades com colunas dóricas e inscrições em grego» (p.16). Dizer-lhe que assim pagaria a sua dívida para com a filha, que suportou o papel de sobrinha ao longo de 15 anos. Mas a filha não consegue responder às perguntas do pai com palavras pronunciadas. Além da passagem citada acima, muitas outras reforçam a imagem de que a filha de Walter não foi capaz articular as suas ideias em palavras ditas [98].

Tomamos ainda a liberdade de citar a seguir outros excertos que comprovam essa afirmação: «Que ideia absurda era essa de que nunca lhe tinha dado nada? Isso ela *conseguia pensar, mas não dizer.*» (p. 16); «Espere – Queria ela dizer.» (p. 39); «Era isso que ela quereria dizer-lhe.» (p. 40); «Espere – Queria ainda dizer.» (p. 43) e «(...) durante o encontro não havia pronunciado uma só palavra, apesar da sua *insistência.*»[99] (p.54).

Se considerarmos que a linguagem tem um poder gregário, na medida em que unifica o sentido e os sujeitos, poderemos interpretar a dificuldade do dizer como uma dificuldade de inscrever a própria identidade num espaço social. Orlandi defende que «a identidade – coerência, totalidade, unicidade – produzida pela nossa relação com a linguagem nos faz visíveis e intercambiáveis (familiares à espécie humana)»[100]. O silêncio vem justamente perturbar essa unicidade de que fala a autora: «Não suportando a ausência das palavras – "por que você está quieto? O que você está pensando?" –, o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar»[101].

Essa «insistência» para que se fale resultaria de um imediatismo com origens na tradição da racionalidade. Para ser objectivo, o homem não se daria o *tempo* necessário para trabalhar a diferença entre o falar e o significar. Orlandi alerta que, em nosso

---

[98] Consideramos aqui, ainda que tacitamente, um axioma conjectural de comunicação proposto pela Teoria da Linguagem: a impossibilidade de não comunicar. Sobre esse conceito ver Beavin e Jackson Watzlawick, *Pragmática da Comunicação Humana*, São Paulo, Cultrix, 1993, pp. 44-47. Os autores explicam que «atividade ou inatividade, palavras ou silêncio, tudo possui valor de mensagem; influenciam outros e estes outros, por sua vez, não podem não responder a essas comunicações e, portanto, também estão comunicando.» Assim, consideramos que existe comunicação entre pai e filha – ainda que esta permaneça calada e aquele não obtenha repostas na forma de palavras. *O vale da paixão* trata-se, pois, da organização da comunicação inerente aos afectos.

[99] Os sublinhados são nossos.

[100] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 36.

[101] *Idem.*

contexto histórico-social, «um homem em silêncio é um homem sem sentido»[102]. Para defender-se dessa ameaça, o homem moderno tende a preencher cada situação que lhe é apresentada com sons, de modo a aniquilar a ideia do vazio, da falta que julga ser o silêncio.

É preciso frisar que, quando não falamos, não estamos simplesmente mudos. Estamos, pois, em silêncio – actividade que pode estar associada ao pensamento, à introspecção e à contemplação. O discurso enunciado pela filha de Walter relata tudo aquilo que a filha «quereria» ter dito. Não chegou a dizê-lo, mas o simples elaborar mental daquilo que se gostaria de ter dito já implica a existência da matéria do pensamento. Insistimos: há sentido nesse silêncio. E «o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras»[103] porque, como alerta Orlandi, «é preciso considerar a relação fundamental das palavras com o silêncio sem, no entanto, reduzir este a um complemento da palavra»[104].

A dificuldade de encetar um discurso falado sedimenta no âmbito do pensamento um olhar para uma realidade possível. O discurso enunciado pela narradora-protagonista centra-se naquilo que poderia ter sido dito – mas não foi. A consciência dessas duas realidades paralelas – aquela que teve lugar num determinado momento (que hoje é passado) e aquela que poderia ter acontecido (mas que não mais se concretizará, dada a irreversibilidade do passado) – confronta o sujeito com a sua própria capacidade de significar face a um outro. «Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos»[105], afirma Orlandi, numa reflexão que ajuda a compreender a passagem abaixo de *O vale da paixão*.

> "E tudo isso ela teria conseguido explicar se tivesse tempo, se dispusesse duma parte substancial da noite, e até conseguiria fazê-lo de forma razoável, uma vez que havia resumido contos e fábulas a fio, tendo mesmo começado a decorar passagens d' *A Ilíada*, a decorar frases inteiras – «*Parte, vai, Sonho pernicioso, até às finas naus dos Aqueus. Quando estiveres na tenda do atrida Agamémnon fala exactamente como eu te ensino sem omitir um único pormenor, parte.*» Quereria ela dizer em voz alta para Walter Dias ouvir. Mas como não conseguia recitar nem

[102] *Ibidem*, p. 37.
[103] *Ibidem*, p. 68.
[104] *Idem*.
[105] *Ibidem*, p. 50.

resumir o que era incapaz de recitar, por causa do tempo que se escoava, ele pode repetir várias vezes, sem obter resposta" (p. 21)[106]

Depreendemos da citação acima a necessidade de tempo para trabalhar a diferença entre falar e significar. Há aqui uma alusão tácita à «explosão total da informação»[107] e à «implosão do significado» previstas por Jean Baudrillard, que levariam a nossa sociedade à «dispensa do tempo de intervalo». Só que perder esse mesmo intervalo – definido por Lídia Jorge como «o tempo de repouso que medeia entre abrir um livro e reconstituir uma cena ou apenas ler uma frase e imaginar a cena ou movermo-nos por dentro dos sentidos múltiplos da frase»[108] – seria «perder o intervalo da participação pessoal».

Assim, acreditamos que essa demanda de tempo manifestada pela personagem traduz exactamente a dificuldade da inscrição do indíviduo na nossa sociedade «à beira da dispensa do intervalo». A angústia do não-dizer, patente na filha de Walter por intermédio da focalização interna, simboliza a sua «participação pessoal». Não-dizer constitui uma recusa à fala não burilada, destituída de densidade de sentido. Ao não comunicar-se através de palavras ditas, a personagem comunica-se. Não-dizer comporta, portanto, sentido.

No excerto de *O vale da paixão* citado há pouco, verifica-se também que o discurso possível da personagem seria composto por contos e fábulas resumidos, e ainda por passagens do poema homérico. Aquilo que a personagem quereria dizer está de alguma forma associado às suas leituras preferidas. Isso porque, «ao mundo e ao seu ruído, é preciso juntar palavras rodeadas de silêncio. Hoje em dia percebe-se, como se houvesse um decreto implícito, que à vida humana e sua fábula é indispensável acrescentar fábulas»[109]. O discurso possível da personagem traria justamente as

---

[106] A passagem citada d'*A Ilíada* corresponde ao verso 8, do Canto II, que narra o sonho falso enviado por Zeus a Agamémnon, em cumprimento de sua promessa a Tétis, para que o atrida se empenhe na luta. Enganado pelo sonho, Agamémnon reúne todos os aqueus para garantir o sucesso do combate – passagem que, de resto, marca o início do famoso *Catálogo das Naus*, que enumera as embarcações e os chefes gregos e troianos. O escolha da citação não é gratuita: também a filha de Walter acredita ter enviado uma espécie de sonho falso a Walter para que este a visitasse no seu quarto na noite chuvosa de 1963. A personagem teria atraído o pai «com a força do pensamento» (p. 25), com «a consciência que tudo engendrara» (p. 41).

[107] JORGE, Lídia, «O Romance e o Tempo Que Passa ou a Convenção do Mundo Imaginado» in AA. VV. *Lídia Jorge – In Other Words / Por Outras Palavras*, Massachusetts, Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999, p. 159. O texto – que faz um balanço positivo da ficção portuguesa pós-Revolução e elogia o género romanesco – foi lido em voz alta pela autora, em Junho de 1996, em Londres.

[108] *Idem.*

[109] *Idem.*

narrativas de que o mundo carece, aos olhos de Lídia Jorge. Ao recitar passagens d' *A Ilíada*, a filha de Walter exprimiria o significado desejado. Mas não teve o tempo necessário para transubstanciar pensamentos em palavras.

O nosso imaginário social colocou o silêncio num patamar inferior, dadas a urgência do falar e a pluralidade das linguagens que invadem, diariamente, tanto o nosso espaço público como o privado. Espera-se que o homem moderno seja comunicativo, claro e extrovertido. Se essas "qualidades" puderem ser colocadas em prática no menor espaço de tempo possível, melhor ainda. Existe, portanto, o elogio de uma determinada ideologia da comunicação, que se traduz na produção de signos visíveis ou audíveis o tempo todo. Aquele que estiver mais visível, que for capaz de aparecer mais, provocará maior «ilusão de controle».

Orlandi não acredita que esses valores tenham sido sempre preconizados. Na Grécia, as sociedades pitagóricas e os círculos órficos reservavam ao silêncio um espaço especial. Pitágoras aconselhava de um a três anos de silêncio como forma de iniciação na ordem religiosa. Sócrates faz várias menções ao silêncio como meio de conhecimento. E considera-o ainda bem mais decisivo do que a própria fala. A autora aposta na hipótese de que «há, na relação com a linguagem, uma progressão histórica do silêncio para a verbalização, o que se refere não só na prática geral da linguagem como no discurso da ciência.»[110] Assim, o mito e as Ciências Humanas e Sociais estariam em posições diametralmente opostas na escala decrescente do silêncio. Após o mito, que comportaria a maior carga de silêncio, viria a tragédia, a filosofia e, por último, as Ciências Humanas e Sociais.

Isso porque no mito «a significação prescinde da explicitação cabal de seus modos de significar»[111]. A tragédia seria mais explícita, ao descrever, por exemplo, as passagens de reconhecimento e desocultação de identidade. Já a filosofia, tematiza largamente essas mesmas questões e acaba por desembocar nas Ciências Humanas e Sociais, que promovem um grande conjunto de metalinguagens. Esse percurso, que parte de menos para mais silêncio, marca o «exílio» do silêncio a partir do século XIX.

A épica grega «era composta na mente, sem a ajuda da escrita» [112], guardada pela memória e transmitida oralmente de geração em geração. Por essas características, tal poesia estava em constante mutação e jamais estática. Essa arte só terá sido

---

[110] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 38.
[111] *Idem.*
[112] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – volume I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000, p. 118.

preservada porque o poeta dispunha de um conjunto de versos e estrofes tradicionais gravado na memória. «Os poemas homéricos são, na verdade, compostos dessa forma – não em palavras, mas em sequências de frases feitas»[113].

A filha de Walter alega que, no caso de ter mais tempo, teria recitado uma passagem d' *A Ilíada* para o pai. Ao «decorar frases inteiras» (p. 21) do poema homérico, a personagem repete o mesmo processo mnemónico utilizado há oito mil anos, mas fá-lo em silêncio, a partir da leitura de um texto escrito. O poeta memoriza frases, sem a ajuda da escrita, para que possa dizê-las sem interrupções; a personagem de *O vale da paixão* decora passagens por intermédio da palavra impressa, mas não consegue recitá-las.

Poderá parecer desnecessária a memorização de frases que se encontram hoje preservadas, fixadas no papel. Só que reter palavras na memória não deixa de ser sabê-las de cor, de coração. De uma forma nova, mas homóloga à do poeta, a personagem está a contribuir para a perpetuação dos textos homéricos: a leitura pode converter «a escrita em fala viva»[114]. Para Paul Ricoeur, o texto é mudo e são os olhos que sobre ele pousam que lhe dão vida. «O próprio texto está investido de uma maneira de reanimar a fala»[115]. Ler *A Ilíada* impressa, hoje, é um gesto que repete o desejo de perpetuação da tradição oral de oito mil anos atrás. Mantém-se a herança através da transformação.

Podemos então dizer que a filha de Walter prefere a palavra escrita à falada. Essa preferência marca, mais uma vez, a existência de sentido no silêncio. A voz que a filha de Walter parece escolher para dialogar – e, através dessa comunicação, inscrever-se no mundo – «não é uma voz vocal, se assim o posso dizer, lançada para fora do corpo pelo sopro vivo; é apenas o análogo da voz em escrita, uma *voz escrita*»[116]. Essa voz a que fazemos referência não coincide com aquela que analisamos no capítulo anterior, responsável pela enunciação dos acontecimentos. É apenas um caso particular de uma coisa mais lata, baptizada por Ricoeur de *voz escrita*.

> "Uma voz sem boca, nem rosto, nem gesto, uma voz sem corpo. E, no entanto, uma voz que *interpela* o leitor e reestabelece, assim, para além do corte que a escrita instaura entre o autor e o leitor, o *equivalente* do laço que a viva voz preserva no plano da fala. Nesse momento raro da

---

[113] *Idem.*
[114] RICOEUR, Paul, «Elogio da leitura e da escrita» in AA. VV., *Texto, leitura e escrita – Antologia*, Porto, Porto Editora, 2000, p. 59.
[115] *Idem.*
[116] RICOEUR, Paul, «Elogio da leitura e da escrita» in AA. VV., *Texto, leitura e escrita – Antologia*, Porto, Porto Editora, 2000, p. 59.

leitura feliz, torna-se legítimo dizer que ler não é ver, mas escutar. Esta fala, de algum modo escutada na escrita, é a exacta réplica desta escrita que se deixa surpreender em estado nascente em toda a palavra expressa."[117]

Citar essa *voz escrita*, como gostaria de fazer a filha de Walter com a passagem de *A Ilíada*, seria uma forma de falar por intermédio de um outro. Só que nem assim, valendo-se das palavras alheias para expressar-se a si mesma, a filha de Walter consegue dizer algo. A filha de Walter opta pelo não-dizer como instrumento para dizer ao pai da valiosa herança que este lhe deixou. Para melhor explicar esta afirmação, retomaremos a teoria proposta por Orlandi. A autora afirma que a «incompletude é fundamental no dizer», pois produz a possibilidade do múltiplo, da polissemia. O silêncio permitiria sentidos diversos, pois a palavra dita, uma que seja, exclui a possibilidade de outras tantas. Porque «quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta»[118].

Acreditamos, portanto, que a personagem não fala justamente por não precisar «dizer uma única palavra» (p. 141). Retomando um excerto que citamos anteriormente, lembramos que a personagem diz: «Talvez por achar simples, fácil e enumerável, ela queria enunciar o legado mais palpável que ele lhe deixara» (p. 37). Ou seja: inventariar a herança que Walter lhe deixou parece «simples, fácil», mas acaba por resultar numa tarefa de difícil realização. Dizer ao pai, por exemplo, que «crescera até aos quinze anos acompanhada pelo seu equipamento militar» (p. 37) significaria excluir todos os outros bens por ele outorgados – o revólver, os desenhos de pássaros, a rebeldia, a matéria necessária para a construção de filmes mentais, a manta de soldado etc. Não dizer, neste caso, possibilita dizer a totalidade do legado. Significa o todo, sem omissões. O silêncio guarda o inventário mais completo da herança deixada por Walter.

"Em silêncio, sem palavras disponíveis para o dizer, ela tinha arrecadado os objectos que haviam sido a sua herança, conservando-os inteiros e intactos como escaravelhos no interior duma pirâmide. Se Walter aproximasse o candeeiro da sua testa, veria como ela possuía inteiras as polainas pretas, o cantil de esmalte, o lenço branco, a mochila parda, a farda de flanela cinzenta, o grande capote de lã com a sua manga larga. E era isso que ela quereria dizer-lhe." (p. 40)

---

[117] *Ibidem*, p. 57.
[118] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 49.

Passaremos agora para a outra forma de silêncio, o «silêncio local». Discorremos até aqui sobre o «silêncio constitutivo» que, juntamente com o «silêncio local» integra a «política do silêncio». Podemos definir a «política do silêncio» pelo facto de «que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada»[119].

O «silêncio local» seria um silenciamento, uma censura. Assim, determinadas palavras são proibidas para que se proíbam determinados sentidos. Uma vez que o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo no discurso, esse mecanismo de censura opera proibindo não apenas determinados sentidos, mas também proibindo ao sujeito ocupar certos "lugares". De acordo com Orlandi, «proíbem-se certas "posições" do sujeito»[120].

Utilizaremos como exemplo desse «silêncio local» em *O vale da paixão* o pedido de Maria Ema à filha, então com 15 anos. A mãe propõe à menina, por ocasião do visita de Walter a Valmares, em Janeiro de 1963, um «pacto de silêncio» (p. 136):

> " (...) Maria Ema tinha-me procurado, com o retrato do fotógrafo Matos na mão [a única fotografia de pai e filha juntos]. O favor era o seguinte – Queria pedir-me que nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter por tio. Pedia-me, pelo amor de Deus, que jamais me enganasse. Entre essa designação e a outra [pai], duas palavras tão curtas, só havia duas letras de diferença. O que custaria a mim trocar duas letras, dois sons? Perguntava ela. Eu deveria ter em conta o seu pedido, deveria colaborar, não me enganando jamais. - «Nunca te distraias. Peço-te!» - dizia ela, com os olhos brilhantes de recomendação. Maria Ema achava que eu deveria ser gentil e prestimosa, deveria colaborar na festa da chegada, com o meu silêncio, participar, acima de tudo, com a palavra tio. Contava comigo. E nós nos entendíamos. Nós duas quase não falávamos e no entanto éramos tão próximas que, de súbito, diante dos vidros das janelas, olhávamos e tínhamos a mesma idade." (p. 138)

O «silêncio local» está presente no pedido de Maria Ema, que consiste em não designar determinada pessoa (Walter) pela palavra que seria de senso comum (pai), mas por uma palavra com outro sentido (tio). Proíbe-se um sentido para sufocar a verdade de um passado que, de resto, está acessível a todos na pessoa da filha de Walter. A personagem também não é nomeada ao longo do romance. É que ela mesma constituiria um sentido proibido: a sua designação social oscila entre o estatuto de filha e sobrinha.

---

[119] *Ibidem*, p. 75.
[120] *Ibidem*, p. 78.

Da mesma forma, o suicídio da personagem Rosária em *O cais das merendas* é um episódio que a comunidade do Alguergue quer esquecer e, como tal, silenciar. A informação é desvelada durante uma merenda, a que preferem chamar de *party*. O álcool que é a todos servido potencializa a libertação de sentidos proibidos e daquilo que não se pode dizer, que se quer esquecido, emerge numa língua estrangeira: «Elle s´est suicidée, salaud como se diz em francês»[121]. É como se falar um sentido proibido na língua alheia o tornasse menos silenciável, já que naquele grupo todos os sentidos incómodos são remetidos para o esquecimento.

Sem nome, a personagem-narradora de *O vale da paixão* busca-se a si própria por meio do discurso que enuncia – que, afinal, é o próprio romance –, com as suas palavras, subvertendo a censura imposta. O sujeito enunciador confere corpo verbal àquilo que se desejava deixar em silêncio. A censura, contudo, não se ocupa da consciência do sujeito, apenas do seu discurso. Assim, a filha de Walter tem a identidade afectada ao ter o seu discurso restringido. Orlandi explica bem esse processo na passagem seguinte.

> "Consequentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afectada enquanto sujeito-do-discurso, pois, sabe-se [...], a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. Ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido. / Em uma conjuntura dada, as formações discursivas determinam "o que pode e deve ser dito" [...]. A censura estabelece um jogo de relações de força pela qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala."[122]

O próprio encontro a sós entre pai e filha, na noite chuvosa de 1963, figura como uma subversão à censura, ao pacto de silêncio que estabeleceu com Maria Ema. Note-se, na passagem que citamos a seguir, que o «silêncio constitutivo» se justapõe, neste caso pontual, com o «silêncio local». Ou seja: a personagem não precisaria «dizer uma única palavra» – pois dizendo uma excluiria outras, comprometendo o sentido de uma totalidade –, mas mesmo que quisesse «não podia». Esse não-poder-dizer está, obviamente, associado ao «silêncio local».

---

[121] JORGE, Lídia, *O cais das merendas*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1982, p. 79.
[122] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 79.

"Sim, o silêncio fora combinado com Maria Ema. Mas no cúmulo da alegria [os passeios no carro preto de Walter], a filha também havia experimentado o desejo de ultrapassar os estreitos limites entre os quais se movimentava e quis entregar-se à euforia de violar o prometido. / A transgressão consistia em esperar que ele, de noite, arrumasse o Chevrolet no alpendre do pátio e entrasse em casa pela porta lateral. [...] / E naquela noite de chuva, em que a água caindo oferecia um véu de proteccção inusitada, e em que todos dormiam nos seus quartos, ela pensou que seria uma boa noite para ele a visitar, e de tal modo pensou que não se colocou no limiar da porta, ficou no interior do quarto, à espera. Tinha a ideia de uma esperança desabusada, um desejo faltoso, semelhante a um crime, e no entanto esperava que Walter, silenciosamente, como uma sombra, viesse vê-la. [...] Não, ela não precisava dizer uma única palavra, e mesmo que precisasse, *não podia*."[123] (p. 141)

Os processos discursivos dão-se através do sujeito, mas não têm origem no sujeito, uma vez que as palavras que enuncia não deixam de ser também «as palavras dos outros»[124]. Trata-se de uma contradição da noção de sujeito que resulta do binómio identidade/alteridade. Existe um movimento ambíguo entre esses dois elementos, que os une e separa, possibilitando a demarcação do sujeito em relação ao outro. O facto de termos em mãos um romance onde a narradora-protagonista é sujeito do próprio discurso que enuncia e, ao mesmo tempo, personagem sem nome e quase sem voz, nos leva a considerar que o acto de narrar permite a ela demarcar-se do outro. Permite-lhe aproximar-se da própria completude sem descartar o outro neste processo. Daí que buscar conhecer a história do pai implica autoconhecimento.

A incompletude é uma propriedade do sujeito, segundo Orlandi. Só que é justamente o desejo de completude que lhe permite o sentimento de identidade: «o

---

[123] O sublinhado é nosso. Talvez não seja abusivo associar a frase «a filha também havia experimentado o desejo de ultrapassar os estreitos limites entre os quais se movimentava e quis entregar-se à euforia de violar o prometido» com a *Patrocleia*, o canto XVI d'*A Ilíada*. Nessa parte, Pátroclo se esquece da promessa feita a Aquiles e, após afastar os comandados de Heitor dos navios gregos, ultrapassa o limite permissível a bordo do carro (as muralhas de Tróia). Na sequência da quebra das regras estabelecidas, Pátroclo é morto pelo guerreiro troiano, que rouba as armas de Aquiles do cadáver. Há em *O vale da paixão* um duplo limite ultrapassado – a ruptura do pacto de silêncio (censura, «silêncio local») e o salvamento de Maria Ema do abismo («Via-se do carro. Via-se Maria Ema tirar os sapatos de salto, arrancar o casaco e aproximar-se do limite.» (p. 131), fragmento número 50, justamente na metade da narração). Existem outros paralelos entre os dois textos: a metáfora do carro que leva Pátroclo às muralhas de Tróia e o «carro funerário» (p. 132) que leva a família Dias ao promontório de Sagres; o perigo da queima dos navios gregos (receio da impossibilidade de regresso) e Walter a incendiar a charrete do Diabo («não voltará mais a esta casa» (p. 133); o prenúncio de morte no texto homérico (Pátroclo e Heitor morrem) e em *O vale da paixão* («Vai haver uma morte, pensavam sem dizer. Alguém vai morrer nesta casa.» (p. 126). «Os elementos estavam à nossa volta bramindo pelo regresso à antiguidade, rugindo, levando-nos, apontando-nos as roupas na direcção do abismo» (p.131), refere a narradora, sugerindo duas ideias a partir da intertextualidade épica e trágica do romance: a dificuldade de fugir ao próprio destino.

[124] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, p. 80.

sujeito se lança no *seu* sentido (paradoxalmente universal), o que lhe dá o sentimento de que este sentido é uno»[125]. A ideia de unidade identifica o sujeito, ao passo que a ideia de incompletude impede a asfixia do sujeito e do sentido. Explicamos melhor: são imprescindíveis ao sujeito tanto o desejo de completude (permite identidade) como a incompletude (impede a asfixia do sujeito). Por asfixia, compreende-se a impossibilidade de atravessar e ser atravessado por diferentes discursos, uma vez que o sujeito não pode movimentar-se pelos limites das várias formações discursivas existentes. Orlandi vê na asfixia justamente a situação típica da censura:

> "[...] ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o lugar que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afecta, de imediato, a identidade do sujeito." [126]

Vemos o «silêncio local» em *O vale da paixão* não apenas pelo viés do «pacto de silêncio», mas também pela história de Portugal que o romance tem como pano de fundo. As analepses frequentes permitem ao leitor entrar em contacto com uma «temporalidade da enunciação narrativa»[127] que tange, por exemplo, o início dos anos 30 (Walter na escola a aprender com o professor que «mandava espiar os animais» (p. 62); o ano de 1938 (episódio de Francisco Dias a ameaçar com uma forquilha a «rebeldia» do filho Walter, então com 12 anos); 1951 (regresso de Walter da Índia); 1963 («aquela noite» chuvosa do encontro a sós entre pai e filha) até alcançar 1984 (coincidindo com a «temporalidade do enunciado»[128]). Isso quer dizer que o tempo do romance abarca cerca de 50 anos, período que se sobrepõe muitas vezes aos 40 anos de ditadura salazarista em Portugal.

O «silêncio local» está patente, por exemplo, na detenção do professor de Walter Dias pelo Estado Novo, em 1935. O contexto autoritário de então era a evolução natural do sistema de governo elaborado na década anterior: «o regime estabelecera a censura à

---

[125] *Ibidem*, p. 81.
[126] *Idem*.
[127] KRISTEVA, Julia, *O texto do romance*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 195.
[128] *Idem*.

imprensa desde os seus começos e entregara-se a outras tarefas repressivas dos direitos individuais»[129]. Apesar da oposição e dos movimentos revolucionários,

> "o resultado prático de todas essas revoltas e conspirações verificou-se no desenvolvimento e aperfeiçoamento dos maquinismos repressivos. A censura conheceu um endurecimento marcado, milhares de pessoas recolheram à prisão (seguindo muitas centenas delas para as Ilhas Adjacentes e para as colónias), a polícia política passou a interferir cada vez mais na vida dos cidadãos. Oficiais de terra e mar, *professores e outros funcionários públicos foram afastados do serviço devido à sua atitude hostil – ou suspeita de atitude hostil – para com o regime.* Milhares de outros homiziaram-se no estrangeiro."[130]

Por utilizar técnicas de ensino pouco ortodoxas[131], o professor foi visto com maus olhos pela população de São Sebastião de Valmares. Tratava-se de «um homem pequeno, de cara completamente lisa», que «mandava observar a natureza, mandava espiar os animais» (p. 62) – um método educacional que terá levado Walter Dias a «descascar o fruto do desconhecido»[132], a ganhar o gosto por desenhar pássaros na infância[133].

---

[129] MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve história de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 3ª edição, 1998, p. 624.

[130] *Ibidem*, p. 624-625. O sublinhado é nosso.

[131] Em resposta a um inquérito por ocasião do novo programa de Língua Portuguesa para os 10°, 11° e 12°, que propunha uma reforma na qual desapareceriam autores como Cesário Verde, Miguel Torga, Eugénio de Andrade e Bocage, apenas para citar alguns exemplos, Lídia Jorge criticou as «metodologias anacrónicas e inadequadas» que persistem no ensino português. A escritora, que também é ex-professora do ensino secundário, afirmou que «a escola portuguesa, na generalidade, continua avessa ao experimentalismo e aos métodos activos. [...] desconhece-se os métodos de envolvimento emocional dos alunos nos textos e a sua relação directa com as respectivas mensagens» e fez o elogio das aulas que permitam que a Literatura ofereça o que tem de melhor: «casos de vida, personagens, lugares, comportamentos, sonhos, imagens». A concepção de escola de Lídia Jorge dialoga, sem dúvida, com a do professor de Walter. Conferir: JORGE, Lídia, «Inquérito: O Ensino do Português», *Jornal Público*, resposta publicada em 18 de Agosto de 2001.

[132] LOUREIRO, João de Jesus Paes, *Memórias de um leitor amoroso*, Rio de Janeiro, PROLER / Casa da Leitura / Fundação Biblioteca Nacional, 1995, p. 7. A frase citada comporta o sentido lato de provar o «desconhecido»: da descoberta do mundo (aprendizagem) à descoberta do corpo (prazer). Walter acaba por conquistar um espaço só seu onde concilia as duas actividades – fazer amor e desenhos de pássaros –; esse «território sagrado» (p. 188) era a manta de soldado. Francisco Dias e parte da família repudia essa forma de fruição do mundo e da própria sexualidade. O sentido de liberdade, que terá sido despertado pelo professor, evoca também o mito bíblico. Provar o fruto desconhecido «havia deixado estragos inapagáveis» (p. 63) que ganhariam visibilidade com a gravidez de Maria Ema: «todos sabiam que um pecado original cobria a família» (p.128). De resto, incluímos a citação por considerarmos *Memórias de um leitor amoroso* um relato de aprendizagem na infância que em muito se assemelha à de Walter: «Na minha terra aprendíamos a ler com os professores leigos e a natureza. A escola era a casa de moradia, para onde caminhávamos no horário das aulas. Assim como íamos ao rio para aprender a nadar. Com a mesma naturalidade receosa de quem se aproxima do desconhecido, mas sem temor. [...]De descascar o fruto desconhecido.» Apresentar o mundo a alguém dessa maneira, como se sabe, poderá ser considerado subversivo – assim como o método proposto pelo pedagogo brasileiro Paulo Freire o foi.

[133] «O pássaro é um tema frequente [nos desenhos] das crianças, o que denota curiosidade, a alegria, mas também o desejo de fazer muitas coisas ao mesmo tempo mas a curto prazo. A expressão «saltar de ramo

"Não podia deixar de ouvir [o que Francisco Dias dizia]. Ela [a filha de Walter] 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 trinta e cinco, tinham vindo buscar o professor de cara lisa. Que esse professor haveria de desaparecer do ensino, haveria de morrer cedo, sem nada para fazer, cercado por olhos de todos os lados, mas entretanto já havia deixado estragos inapagáveis por onde ele tinha passado. Eles estavam à vista, na pessoa de Walter." (p. 62-63)

A própria descrição de Francisco Dias evoca a imagem de Oliveira Salazar: «Como num império onde os ouvidos do imperador estão em toda parte e a sua energia transmite pela atmosfera, a casa acordava com o acordar de Francisco Dias.»[134] (p. 46) O facto do patriarca conduzir a sua casa como «uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado, dirigindo-a como um governador poupado gere um estado» (p. 46) também sugere um paralelo entre a personagem e o ditador. Não aprofundaremos essa questão, uma vez que um capítulo da segunda parte desta dissertação será dedicado ao tema. Importa reter, no entanto, a atmosfera de censura que se respira na casa de Valmares.

Os filhos de Francisco Dias – à excepção de Walter, o filho mais novo – apresentam uma inibição da fala ao longo dos primeiros cinquenta fragmentos romanescos. A narradora, por exemplo, afirma poder «imaginar os irmãos Dias calados» (p. 57) enquanto Walter enfrenta a forquilha do pai. Maria Ema aprecia «o silêncio do marido [Custódio Dias] sobre a sua própria vida.» (p. 81). A filha de Walter também «não falava, não perguntava nada, só ouvia» (p. 60); usava a audição como um sistema de recolha de informações, narrativas e relatos sobre o pai. A posição corporal adoptada pela menina, quase sempre de «costas voltadas na cadeira» (p 69), simboliza uma postura de resistência silenciosa.

---

em ramo» é significativa.» Conferir: BÉDARD, Nicole, *Como interpretar desenhos das crianças*, Mem Martins, Edições Cetop, 2000, p. 48.

[134] Podemos confrontar essa citação com outra a seguir: "Falava-se então muito baixo. Sabes como era: os ouvidos do ditador poderiam estar perto e esconder-se nos cafés em pernas de cadeiras, em jornais, em anéis, em copos de água." Conferir DIONÍSIO, Eduarda, *Retrato dum amigo enquanto falo* (1979), Lisboa, Quimera, 1988, p. 20. Ambas evocam a referida atmosfera de repressão, na qual o ditador emana um dom de omnipresença capaz de inibir a fala. Sobre o silêncio durante o período salazarista conferir: SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, «Para não dizer que não falei dos cravos – O contexto histórico-cultural português 1960/1990» in *As Razões do Imaginário*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/EDITUS, 1998.

Como vimos neste capítulo, a censura afecta a identidade de forma imediata. Daí o facto dos familiares girarem à volta de Francisco Dias como se dele fossem satélites. Só conquistam identidade à medida que se desenvencilham do jugo paterno.

> "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, saiam do molho, do bando produtivo, da brigada de trabalho que formavam, para serem pessoas identificadas. Para serem chamados um a um, diante das malas que faziam de noite. [...] Os Dias libertavam-se do pai como coelhos. Silenciosos e rápidos como as lebres nos sonhos. Libertavam-se." (p. 86-87)

Walter Dias, no entanto, teve desde a infância um comportamento rebelde, característica que seria transmitida à filha. Para burlar o sistema de repressão imposto pelo pai, o desenhador de pássaros enviava notícias para Maria Ema utilizando Custódio Dias como intermediário: «Sabia também que Maria Ema teria esperado por Walter, porque ele *não ficava em silêncio*, escrevia, mandava desenhos, ia mandando desenhos de pássaros à medida que avançava e avistava terra» (p. 78)[135]. A estratégia em tudo lembra os métodos utilizados na transmissão triangular de mensagens em situações de tensão ou conflito social. Para tal, um outro elemento participa na comunicação como um terceiro vértice – Custódio, neste caso, que é tem o «pé alado» como o mensageiro Hermes.

Com o anúncio do fim da Segunda Guerra Mundial – período em que a família Dias prosperou através da venda inflacionada de víveres «em pequenas doses» (p. 65) para a população local –, Walter regressa para casa mais cedo do que o habitual a *gritar* de satisfação: «Estão a dizer que a guerra acabou!» (p. 67). A alegria com que a personagem transmite a notícia à família aproxima-se daquela que tomou conta dos opositores do regime da altura. É que, com a vitória dos Aliados (leia-se: das democracias), aqueles que não simpatizavam com a ditadura salazarista esperavam que houvesse «mudanças drásticas adentro do Estado Novo, senão mesmo o retorno, puro e simples, às antigas instituições parlamentares»[136]. Walter exterioriza os seus sentimentos de forma clara e espontânea – característica que o distancia do comportamento dos outros irmãos, descritos pela narradora como «silenciosos»,

---

[135] O sublinhado é nosso.
[136] MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve história de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 3ª edição, 1998, p. 631-632.

«sonsos» e mentirosos. A filha terá herdado do pai justamente a capacidade de resistência, ainda que em outros moldes.

> "Francisco Dias contava como fora vencido pelo destino. Lembrava-se de ter visto Walter deitado na calçada, de braços abertos, a gritar de satisfação - «A guerra acabou!» Era assim que a filha o via. Vê-lo-ia sempre, mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três." (p. 68)

Francisco Dias figura com frequência na narração associado aos verbos "gritar" e "falar": «"Custódio, vem cá!" - gritava ele, desfalcado de braços no trabalho. Mas eram gritos bons. Eram a prova da longínqua resistência de Walter. Onde Walter estivesse, estaria de costas viradas. Estaria bem» (p. 88). A personagem nunca fala, porém, com a própria neta, a quem chama de «a filha da minha nora» ou «a sobrinha de Walter», uma forma de negar-lhe a identidade: «Naturalmente que Francisco Dias não falava para ela. Talvez ela nem ouvisse. Quase muda, não falava, não ouvia, não sabia, era indiferente que ouvisse ou não, a sobrinha de Walter» (p. 69).

A casa de Valmares, uma edificação com 18 divisões, é descrita pela narradora como um espaço de silêncio – não somente pela censura que lhe é inerente, mas também pela partida progressiva dos irmãos Dias como resposta à repressão (decadência da casa patriarcal portuguesa). O sujeito enunciador fala do «silêncio da casa vazia, o eco de cada quarto [...]. Como tinha herdado esse espaço de silêncio, de expectativa [...], os vãos onde eles não estavam, e com a partida deles, tudo se enchera da presença de Walter.» (p. 88) Essa imensa moradia, «magnificamente vazia» (p. 92), é condenada à «década do silêncio» após a partida de Walter em 1963. Veremos porquê.

Durante a visita de Walter a Valmares, em 1963, ocorre um evento que funciona como o clímax do romance – o episódio não coincidentemente ocupa a quinquagésima das cem sequências que compõem a obra. A família Dias parte em direcção a Sagres a bordo do Chevrolet preto do antigo soldado. Chegada ao local, Maria Ema sente-se atraída pelo abismo, confirmando o prenúncio de morte enunciado algumas páginas antes – «Vai haver uma morte, pensavam sem dizer. Alguém vai morrer nesta casa.» (p. 126).

Walter Dias afasta-a da possibilidade de suicídio, salvando-a de uma morte física e, ao mesmo tempo, entregando-a a uma doença da alma: há ali, na ténue linha que aparta o promontório do mar, a razão da paixão, um limite que não pode ser ultrapassado. O filho mais novo da família Dias retira Maria Ema do abismo, passa-lhe

a mão no cabelo e afaga-a «diante de todos, sem pudor, destemidamente, como se não houvesse testemunhas» (p. 132). Custódio não reage à situação, não lava a sua honra de marido ultrajado – atitude que também invalida o tal prenúncio de uma morte.

Se por um lado a ausência de temor por parte de Walter marca uma transparência sobre «uma paixão envolvida no seu desencontro» (p. 135) – paixão que, de acordo com o relato enunciado, todos adivinhavam –, por outro sela a despedida definitiva de Walter e o início da «década do silêncio». No regresso à casa, todos os passageiros do banco traseiro permaneciam mudos. «O mundo mudo. Os filhos pequenos mudos, sem saberem para onde olhar. Atrás viajávamos seis. Mudos. Tínhamo-nos sentados uns sobre os outros, [...] dentro dum carro funerário» (p. 132).

Walter queima a charrete de que tanto gostava e parte ao amanhecer. «Walter despede-se, consome as suas marcas, não vai mais voltar a esta casa» (p. 133) – o ex-soldado encerra um ciclo, queima o antigo meio de transporte como quem se redime de uma paixão inconclusa e anuncia a impossibilidade de regresso. A personagem só retorna na forma de memórias, «e depois voltará esta manta, a confirmar o silêncio».

> "Sim, tinha chegado a hora do silêncio, o século do silêncio, ele estava a iniciar-se com o ruído da fogueira no descampado [a queima da charrete], rente ao faval raquítico, nas encostas de arneiro onde assentava o quintal da nossa casa. Onde assenta. O silêncio apontava com o dedo o que iria acontecer, apontava o caminho do futuro da terra. O silêncio dizia que o céu seria assim. Um grande espaço sem nada, onde ninguém teria recordação de nada, onde não haveria ninguém para se lembrar de nada. Nada existiria no céu. Nem desejo, nem dor, nem lembrança de qualquer afeição. O céu seria assim. [...] Seria nada o céu. Que bom o céu ser um espaço aniquilado, o trabalho do homem dispensável, o amor em estado puro, parado. Isso seria o céu. Aqui na terra, ainda não." (p. 139)

O silêncio/esquecimento que chega «no fim do Inverno com a partida de Walter» (p.138) é enunciado pela narradora como um anúncio do «futuro da terra», de como seria o céu. Ora, o período que antecede o conhecimento da essência da alma por Dante, em *A Divina Comédia*, é exactamente o mesmo: «Mas antes que Janeiro de todo saia do Inverno, pelo centésimo, que em baixo tanto se despreza, rugirão os círculos celetes»[137]. Mais à frente, no canto trigésimo do Paraíso, Beatriz fala a Dante sobre o céu: «Nós passamos, fora do maior dos corpos, para o céu, que é pura luz, luz intelectual plena de amor, amor da verdade bem pleno de alegria, alegria que transcende

[137] DANTE, *A Divina Comédia* (tradução de Rui Viana Pereira), Tomo II, Madrid, Ediclube, p. 155.

toda a doçura»[138]. Além disso, a filha de Walter refere-se às lembranças como uma coisa «gravada atrás da sua testa» (p. 206) que poderiam ser vistas «se Walter aproximasse o candeeiro da sua testa» (p. 40). Curiosamente, Dante, quando descreve como passou do paraíso ao céu, diz: "Ó divina virtude, se te prontificas a que a sombra do bem-aventurado reino gravada na minha testa eu manifeste"[139]. Existe em ambos os textos uma oposição entre céu/terra e memória/silêncio.

O silêncio aparece nas palavras da narradora como um prenúncio do céu – um lugar «onde ninguém teria recordação de nada, onde não haveria ninguém para se lembrar de nada». Um espaço imerso no esquecimento. A ausência de memória derivaria da própria dispersão dos seus sujeitos: a emigração não deixaria, aos olhos da narradora, a possibilidade de um rememorar colectivo. O «futuro da terra» vaticinado pelo sujeito de enunciação seria a decadência da casa rural portuguesa, onde reina «o trabalho do homem dispensado». Essa previsão do futuro do Sul de Portugal, que sofre com a passagem de uma cultura agrária para outra de lazer, está embutido na metáfora de um céu como um lugar asséptico e sem memória – espaço metafórico que dialoga com o hotel do Alguergue de *O Cais das Merendas*.

O céu que sucederá à partida de Walter também é feito de um «amor em estado puro», mas parado. Um amor que prescinde de paixão. Um amor dessexualizado, como o de Beatriz por Dante ou o de Maria Ema por Custódio. Isso só é possível graças ao aniquilamento da memória, pois o nada de que é feito esse céu evoca um completo niilismo: «Nem desejo, nem dor, nem lembrança de qualquer afeição» (p. 139). Não há culpa fora da memória e do desejo. E, regressando ao intertexto dantesco, podemos dizer: uma vez expiadas no purgatório, as culpas evaporam-se à porta do céu. Seriam esquecidas, após o silêncio que as impedia de serem transformadas em palavras na casa de Valmares, de modo a celebrar a união de «amor em estado puro» entre Maria Ema e Custódio[140].

O céu metafórico permite também, na sequência da década de silêncio, o abandono da «clandestinidade» (p. 13). O sujeito de enunciação afirma – na

---

[138] *Ibidem*, p. 162-163.
[139] *Ibidem*, p. 72.
[140] Lídia Jorge faz referência a esse «amor em estado puro» - que, de resto, só é alcançável num plano etéreo, como Dante o representa - numa entrevista concedida a Maria Teresa Horta. Ela diz: "É uma história de silêncios, sim, mas não o da comunicação primeira, porque essa dá-se. É o silêncio que diz que não existem palavras para traduzir o amor, sobretudo quando ele é furtado. É um livro de facto sobre esse silêncio entre as pessoas, reclamando um amor perfeito que não existe na Terra, que não existe nas famílias, que não existe entre os seres humanos." Conferir: JORGE, Lídia, «Uma história de amor cruzada», entrevista a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Julho de 1998

«temporalidade do enunciado»[141] que equivale a «esta noite» – que agora Walter não precisa mais «suster a respiração» (p. 13). Agora, nessa temporalidade celeste em que a narradora enuncia uma espécie de *requiem* para Walter, o pai «pode deixar a porta aberta, fazer passadas de sola, ou mesmo passadas de ferro» (p. 13) pois ambos «estão protegidos pelo esquecimento tecido pelo labor dos anos e pela própria harmonia que desceu sobre a união de Maria Ema e Custódio Dias, transformados nos únicos residentes desta casa» (pp. 13-14).

Esta «harmonia» seria justamente o «amor em estado puro» de que falámos há pouco. A casa de Valmares torna-se um céu dantesco de onde se pode observar «a Lua ou as estrelas» (p. 14), onde «marido e mulher ficam embevecidos com a claridade do firmamento, urdindo silêncios cúmplices de admiração» (p. 14). Isso é possível graças à pacificação do veneno contido nas cartas dos irmãos Dias, como veremos a seguir, e à cura da paixão de Maria Ema após a cena do abismo.

O esquecimento a que Walter foi condenado, na sequência de uma década de silêncio, permite o aniquilamento da culpa e da recordação do desejo. A memória produz na relação entre Maria Ema e Custódio um incómodo. O esquecimento os protege e os entrega, após a travessia de 99 círculos, ao «ponto de neve das suas vidas» (p. 14), no qual «objectos e seres incómodos encontram-se arrumados dentro das suas caixas e não há mais ninguém para punir, ninguém para matar» (p. 14). Ao contrário destas duas personagens, a viagem da narradora-protagonista ainda não chegou ao fim – se é que chegará. Ainda «está bem presa» (p. 203) à terra e prefere a memória ao silêncio do esquecimento.

O silêncio que se segue à partida de Walter é a forma mais eloquente de se abordar o que aconteceu à beira do abismo. Walter acredita que consome as suas marcas, mas ele deixa em Valmares o seu legado mais concreto: a filha. A sua simples existência, ainda que discreta e silenciosa, ainda que fechada num quarto, equivale a um arauto a bradar pelo reino a «narrativa de amor» (p. 160) de Walter e Maria Ema. Ele ainda tenta levá-la no dia da partida, mas a menina recusa-se a ir – ela sabe que não é «mudando de lugar que se muda de ser» (p. 144). A impossibilidade de conclusão dessa paixão leva a filha de Walter a sentir-se culpada pela própria existência:

> "Mas se não tivesse sido eu, Maria Ema estaria ao lado de Walter, os filhos de Custódio Dias seriam duma outra mulher e os meus irmãos seriam filhos de Maria Ema Baptista e Walter

[141] KRISTEVA, Julia, *O texto do romance*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1984, p. 195.

Gloria Dias. Talvez só eles existissem, não eu. Eu era filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo. Não, eu não existiria, só existiriam os meus três irmãos, filhos deles, do juízo deles e do amor deles, e assim, no carro, teria existido mais espaço porque o meu lugar teria sido desocupado por mim, que não existia. (...) Quinze anos. Esses anos faziam um pacto de silêncio com o que quer que fosse, para existir." (p. 136)

A culpa existencial experimentada pela filha de Walter leva-a a buscar fora de si uma identidade que a preencha: «O cabelo, no Inverno rigoroso de sessenta e três, eu dominava-o com óleo e secador a ferver, desencrespava-o, queria ser outra, e por isso não me parecia mais com ele» (p. 135). Passa a negar o pai para se encontrar a si própria – só que, curiosamente, o processo de aprendizagem que atravessa só a aproxima do pai. A filha de Walter desenvolve a sua sexualidade, experimenta os limites da liberdade, adquire um carro para ter mobilidade própria e assume, pouco a pouco, um discurso no âmbito familiar e da escrita. A assunção da palavra marca o fim da década do silêncio que, por sua vez, coincide com o período pós-25 de Abril. Só então a filha de Walter prescinde do seu silêncio como arma de resistência e enceta o discurso com a finalidade de fixar a memória.

"Não era seu [de Walter] o silêncio que tinha vindo depois, acompanhando essa década, nem provinha de si a ironia a que se tinha habituado como um escudo invisível. Não era dele o silêncio de quinze anos que ela mesma havia feito contra as pessoas daquela casa." (p. 205)

A assunção da palavra não poderá nunca ser entendida aqui como uma viragem, uma entrada brusca de um estado para outro. Trata-se de uma aprendizagem lenta. A necessidade de romper com o silêncio não surgiu apenas dez meses após a morte do pai – quando recebe pelo correio a manta-corpo do pai e enuncia o discurso A em «esta noite». A ruptura também não se dá durante a escrita das três narrativas, o discurso B – até porque a escrita constitui um hábito da personagem. A transposição do silêncio para palavras escritas é uma viagem ensimesmada, um progresso ao longo de mais de uma década de silêncio.

"A casa de Francisco Dias, naquela madrugada, começava a parecer-se com o céu – pensaria depois a filha de Walter Dias, escreveria ela nos cadernos escolares [...]. Lembro-me desse silêncio, desse progresso em direcção à realidade do mundo, à espessura da matéria. Lembro-me de tentar mover-me contra o silêncio. E os sons que existiam e me faziam caminhar em frente, eu

ia buscá-los lá atrás, a esse espaço de movimento veloz que tínhamos experimentado dentro dum carro. Nasciam da vontade de recompor o som espumoso dos passos de Walter." (p. 139)

Mover-se contra o silêncio estaria, então, associado à escrita e à recomposição da memória do pai após a sua partida, em 1963. Enquanto Maria Ema entreva-se no seu quarto, vítima de uma neurastenia de amor, a sua filha fecha-se num «tempo de circunspecção, de espionagem e de avaliação do silêncio.» (p. 144)

"Vejo essas semanas como um ensaio onde começava a erguer-se, por excelência, o corpo informe no não falado. Aliás, não era preciso falar. Walter Dias tinha partido porque não conseguira alcançar o que desejava, sem nunca o dizer, e o que tinha desejado encontrava-se agora à vista de todos como um anúncio explícito. // A própria Maria Ema estava diante de nós, como uma figura nua, vestida de transparência, como se fosse um objecto destinado à exposição." (p. 144)

Regressamos aqui àquilo que havíamos abordado anteriormente: a superposição do «silêncio local» e do «silêncio constitutivo». Queremos dizer com isso que aquilo que não se pode dizer (a relação entre Walter e Maria Ema), devido à existência de um «silêncio local», não precisa de ser dito porque é transparente. Qualquer tentativa de movimento contra o silêncio não recobre, não define, o todo dessa paixão – sentimento que, de tão censurado, acaba por tornar-se num «anúncio explícito».

O silêncio que se apodera da casa resulta, então, de vários factores. Vamos recapitulá-los: há um não precisar dizer para alcançar o todo, a completude do sentido («silêncio constitutivo»: a herança e a paixão de Maria Ema e Walter); há um não poder dizer, resultante de sentidos que são proibidos e, numa interpretação histórica, de uma ditadura moral imposta pelo patriarca Francisco Dias («silêncio local»: novamente a paixão de Maria Ema e Walter e a consequente dupla identidade da filha dessa relação); há ainda a questão do silêncio como resistência, protagonizado pela filha de Walter.

Entre o fim da década de silêncio e o esquecimento ainda haverá tempo para a ressurreição de um conjunto de narrativas sobre Walter. É que os irmãos Dias voltarão a escrever «cartas envenenadas» (p. 200), tendo o desenhador de pássaros como assunto principal. O restabelecimento da comunicação na família resulta do desvario que toma conta de Francisco Dias, desesperado ao ver naufragar os seus sonhos de tornar a casa de Valmares numa grandiosa empresa rural. A previsão da filha de Walter, oriunda do

seu imaginário, não se verificará imediatamente. Enquanto os Dias relatarem a vida do irmão mais novo, ainda que à distância, estará presente a culpa em Valmares.

As missivas viriam para destruir, pela via de palavras escritas, a imensa herança que Walter deixou à filha. Chegariam também para levantar a hipótese de um incesto[142] na relação de pai e filha, especulação que teria como base o facto do ex-soldado ter contado a Manuel Dias sobre a noite chuvosa de 1963. A filha, que havia imaginado que «jamais alguém haveria de saber que Walter Dias visitara a filha» (p. 141), «zanga-se»[143] com o pai, ainda que no seu íntimo. A mágoa resultará na escrita das três narrativas para aniquilar Walter e, na perspectiva da viagem em si mesma que mencionamos anteriormente, na demarcação da própria identidade através do outro. Mas isso já nos remete para o discurso B, tema que será abordado no capítulo "A busca de uma verdade".

2.2.2 A relação amorosa

A filha de Walter figura ao longo do romance sobre o qual nos debruçamos associada à leitura e à escrita. A elaboração de três narrativas tendo Walter como personagem consagra a sua tentativa de individualização em relação à figura paterna. Esse movimento de diferenciação ocorre como um processo[144], que inclui um desejo de rejeição da herança seguido de uma reconciliação com o pai/passado. Tal como a personagem Lóri de *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, a descoberta de si mesmo dá-se através de um «aprender sozinha a ser»[145] que é feito em tempo gerúndio[146]: «sendo». Essa ideia de actividade que rasga o tempo fazendo

---

[142] Adoptamos ao longo desta tese a ideia de que não terá havido essa relação incestuosa. Há um conjunto de indícios na obra que nos levam a crer nessa hipótese, dentre eles a associação do envio da manta à inocência de Walter. Coincidentemente, Lídia Jorge afirmou numa entrevista: «É um sentimento de proximidade. Afinal, o que é o incesto? É o amor erótico entre familiares próximos, realizado. Neste caso não é realizado." Conferir: JORGE, Lídia, «Uma história de amor cruzada», entrevista a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Julho de 1998.

[143] *Idem*.

[144] Hutcheon chama atenção para o quadro de referência pós-estruturalista «no qual o sujeito é considerado como um processo e como o local das contradições». Conferir: HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 214.

[145] LISPECTOR, Clarice, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 132.

[146] A ideia da busca de si mesmo como processo também é referida no romance *Manual de pintura e caligrafia* com a utilização do tempo gerúndio: «Releio estas páginas desde o princípio e procuro o sítio, a situação, a palavra ou a entrelinha que sejam o de certeza existente virar de esquina: em cada momento sou igual, em cada momento me vou *sentindo* outro.» SARAMAGO, José, *Manual de pintura e*

dele emergir a travessia apenas – e não os pontos de partida ou chegada – é traduzida graficamente pela vírgula que inicia a obra e pelos dois pontos que a encerram. E, nesta viagem, a relação amorosa assume um papel determinante.

Lóri sabe que «sua busca não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era, o que de repente se transformava numa dificuldade intransponível»[147]. Quem acompanha a personagem clariciana na sua viagem homérica de autoconhecimento é Ulisses, seu companheiro, dono de uma paciência de Penélope. Ele espera o amadurecimento da pessoa amada e o amor funciona como alavanca da experiência de maturidade existencial: « – Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida»[148].

A filha de Walter, por sua vez, debate-se com o facto da sua existência ser fruto «dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo» (p. 136). À beira de «pedir desculpa por viver» (p. 136), a menina vive no «supremo esforço de não estar nem presente nem ausente» (p. 137), de modo a não agravar a culpa da sua existência. A personagem sente-se responsável pelo desencontro amoroso de Walter e Maria Ema. Ao ver-se como um «pedaço necrosado» (p. 135) da mãe, a menina alega que deveria ter sido abortada.

> "Porque ela deveria ter-se desfeito de mim, para ser ela mesma, durante a vida de mulher que merecia ter tido, mas não se desfez. Não soube, não tinha como nem com quê. Não conhecia os caminhos para se desfazer da criatura que se enroscava dentro de si. Por isso, ela tinha-se deixado prolongar para além da sua vontade e eu tomava-me pelo pedaço necrosado dela." (p. 135)[149]

Sente-se um tumor pendente num corpo que não é o seu, mas sim o da mãe – corpo que, por sua vez, também não é aquilo que poderia ser. Encontramos aqui um

---

caligrafia (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 256. O ensaísta Eduardo Prado Coelho já havia assinalado que «todo o livro [*O vale da paixão*], aliás, acentua esta dimensão do gerúndio». Conferir: COELHO, Eduardo Prado, «Geografia do tumulto e do acaso», *Jornal Público*, Suplemento Leituras, 24 de Julho de 1999.

[147] LISPECTOR, Clarice, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 p. 139.

[148] *Ibidem*, p. 172.

[149] Apenas a título de curiosidade: Lídia Jorge manifestou-se a favor da despenalização do aborto por ocasião do julgamento de 17 mulheres, na Maia, que interromperam a gravidez numa clínica clandestina. Afirmou: «Com elas está a ser julgada toda a sociedade portuguesa, no seu atraso cultural e na sua profunda contradição. Não tenhamos dúvidas – o que está em causa é parte daquilo que nos define como país arcaico profundo.» Conferir: JORGE, Lídia, «Interpelação», *Jornal Público*, artigo de opinião publicado em 17 de Janeiro de 2002.

duplo mãe/filha, uma junção siamesa na qual nenhuma das partes pode exercer em pleno a própria existência. Essa ambiguidade tem tentáculos que tocam outras relações, desencadeando uma sequência de duplicidades: Walter dobra-se em pai/tio, cunhado/amante, irmão/pretendente[150]; Custódio, que «foi metade de outro homem» (p. 241), exibe a sua incompletude na perna coxa que lhe reserva o papel ambíguo de marido/«corno» e tio/pai.

A menina, por sua vez, é constantemente comparada ao progenitor – simboliza o não legítimo, o que nasceu torto, cuja génese remete a um episódio que todos querem esquecer. Aniquilar a memória do clandestino é anular o passado da própria personagem. Resta-lhe tentar «ser outra» (p. 135), equilibrar-se na afiada lâmina que aparta o ser do nada.

A sua relação amorosa com o Dr. Dalila permite o contacto com um outro que não lhe obriga a representar o papel de sobrinha. Frente àquele homem, ela consegue estabelecer uma relação de afecto fora do círculo de duplicidades desestabilizadoras da identidade: ali, na «desarrumada» (p. 151) casa das figueiras, ela não é nem sobrinha nem filha, despe-se das suas máscaras sociais oscilantes. Ao lado do médico alcoólico, a personagem passa de menina a mulher. Essa transformação não é operada de forma unilateral: também o Dr. Dalila, frequentemente descrito como uma «senhora», «transformou-se num homem e possuiu a filha de Walter» (p. 154).

A maturidade alcançada pela filha de Walter, por intermédio da sexualidade, projecta na personagem uma semelhança com o próprio pai: «Na noite da ofensiva de Dalila, a filha entrou de madrugada, exuberante, com os sapatos na mão e a roupa cheia de manchas pardas» (p. 155). Recorde-se que Walter é referenciado diversas vezes na narrativa com os sapatos na mão, aquando da noite da chuva. Essa mesma maturidade também se traduz no processo de delimitação da própria identidade. Na sequência da perda da virgindade, a personagem já não é mais referenciada segundo a oscilação filha/sobrinha: «A filha de Maria Ema e de Walter, isto é, a antiga sobrinha de Walter, substitui o Dr. Dalila» (p. 159). O adjectivo "antiga" marca a ideia de que, dali em diante, a oscilação passa a ser banida – ao menos no reino das palavras que designam. O médico Dalila é o responsável pelo desencadeamento desse processo, que implica cura e perdição. Devemos reparar como o quinquagésimo fragmento, ao qual se segue a

[150] Utilizamos a palavra "pretendende" à luz da intertextualidade homérica. Como se sabe, durante os vinte anos de ausência de Ulisses, muitos eram os homens que desejavam desposar Penélope.

inserção do médico na narrativa, dá o pontapé de partida a um novo ciclo, no qual as situações anteriores se repetem envolvendo outras personagens.

A sexualidade surge então como uma linha divisória, que separa a «antiga» menina da mulher de agora; a «antiga sobrinha» da, afinal, filha legítima de Walter. Ao entregar-se às experiências do mundo, destituída de qualquer culpa, a personagem revela uma postura diante da vida semelhante à do pai. Quando vê que a filha experimentou o fruto proibido, Maria Ema intui a repetição da sua própria história e grita que «ela [a filha] 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» (p. 153). Se era o sexo de Walter que o tornava diferente da família, também é a perda da virgindade dissociada do casamento que concede à personagem, finalmente, o estatuto de filha biológica.

> "Já os Americanos corriam na direcção da Lua, já ela teria vinte anos, já dormia a sono solto por travesseiros estranhos como eram os bancos dos carros ou a areia das dunas. Ou por outras palavras, já se havia transformado na *filha legítima* do soldado Walter. Mas isso sucedeu muito tempo depois da noite da chuva." (p. 35)[151]

O processo de busca de identidade – conquistar o estatuto de filha legítima – emerge, contudo, de mãos dadas com um paradoxo. Aos olhos da família, a conduta sexual da filha de Walter é uma clara herança do seu progenitor. Para a personagem, no entanto, a relação amorosa está sempre ligada a uma negação desse mesmo pai. Esse afastar-se e aproximar-se contínuo da figura paterna/herança deriva da duplicidade da sua própria génese. O silêncio que recai sobre pai e filha, a dificuldade do estabelecimento de uma comunicação verbal, deve-se a uma história familiar anterior ao seu próprio nascimento.

> "Não valia a pena iniciar. Para quê gastar aquele tempo, estando Walter ali tão próximo, para dizer, por exemplo, que desde sempre soubera que Maria Ema havia sido mulher de *dois* homens, e que Francisco Dias era seu avô *duas* vezes? Que sempre tinha sabido da existência de

[151] O sublinhado é nosso. Repare que tanto o carro como a praia aparecem na narrativa associados à ideia de liberdade ou perdição, dependendo do ponto de vista. O carro, como meio de transporte, permite o estabelecimento de laços com o outro. A praia (e o mar que diante dela se estende) é o espaço mítico português de partida rumo ao desconhecido. Para Walter e sua filha, que desenvolvem com o mundo uma relação de constante busca por intermédio da viagem física ou artística, o carro e a praia são sinónimos de liberdade. Para Maria Ema, por exemplo, o deslocamento na charrete de Walter traduziu-se em perdição.

uma *ambiguidade*, uma *duplicação*, resultante duma *entidade dupla*, unida lá atrás, na pré-história das suas vidas?" (p. 20)[152]

A passagem acima, enunciada na parte inicial do romance, ajuda-nos também a compreender o sonho que a personagem-narradora tem «quando adormecia ao lado do Dr. Dalila» (p. 160). Ela sonhava que «acordava morta, sempre sonhava que me encontrava dividida» (p. 160). É curioso que a imagem do sujeito cindido ganhe representação onírica justamente quando a personagem tem como companhia o namorado. Ela, que se encontra divida entre o amor erótico (Dalila, o bêbado impotente) e o amor paterno (Walter, o soldado viril e sensual), qual uma Colombina entre o Pierrot e o Arlequim, sonha precisamente com a sua própria divisão – identidade fragmentada que tem origem no triângulo amoroso constituído por Maria Ema entre Custódio e Walter. Um sonho que, sem dúvida, acolhe ecos distantes da estrutura dramática do teatro burlesco.

"Nos sonhos eu nunca morria, ninguém da família morria, apenas nos separávamos, nos sonhos. Primeiro separávamo-nos uns dos outros, depois de nós mesmos, dos nossos membros, nossos ventres, nossas cabeças, nossas mãos, nossos dedos. Transformávamo-nos em objectos, em folhas, em terra, em água, em penas de pássaros, em canto de pássaros, decompostos em trinados, deslocando-nos de mistura com massas formidáveis de água, a ponto de não sermos mais partes de alguma coisa identificável, mas apenas sons. Sons idênticos aos das gotas de água, nada de nada, na imensidão que era a infinidade da água, onde não éramos nada. E a *comédia* que atingia esses sonhos, dormindo no sofá, ao lado do Dr. Dalila, consistia em eu estar tão longe da comunhão inicial, e ainda me lembrar da origem. Ser matéria dividida e lembrar-me de quando era pessoa." (pp. 160-161)[153]

A relação amorosa com Dalila permite à filha de Walter redimensionar essa densa teia familiar feita de duplos, culpas, silêncios e desencontros. Se até o encontro com o médico a personagem sofria com o insustentável peso da sua existência, após o enamoramento ela teve oportunidade de reinventar os seus próprios valores a partir da crítica daqueles que lhe tinham sido impostos até ali. A escrita acompanha todo esse processo de descoberta de si mesma.

---

[152] Os sublinhados são nossos.

[153] O sublinhado é nosso. O sonho também é uma referência ao desmembramento da família, também aludido na passagem do abismo. A vinda de Walter, em 1963, aproxima inicialmente os parentes: todos reúnem-se em casa no período de chuva e viajam juntos no carro nos dias de sol. Quando chegam a Sagres, a metáfora do desprendimento dos continentes, agora afastados por uma imensidão de água, também deixa entrever a dispersão da família e, ao nível simbólico, da identidade.

Como nos explica o sociólogo francês Alain Touraine, «é necessário que o sujeito se afirme reconhecendo o outro como sujeito»[154], pois «aquilo a que chamamos amor é a combinação do desejo, que é impessoal, e do reconhecimento do outro como sujeito». Numa situação similar à da experiência de Lóri de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a filha de Walter encontra-se a si mesma através do outro (Dr. Dalila). Porque é na relação amorosa «que o sujeito se afirma»[155].

> "Se é necessário associar tão fortemente a emergência do sujeito no indivíduo com a sua relação com o outro, é porque a consciência de si próprio não pode levar ao aparecimento do sujeito; pelo contrário, oculta-o, pois o indivíduo não é mais do que o espaço de encontro entre o desejo e a lei, entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, o que produz recalcamentos e reduz, assim, o sujeito ao contrário de si próprio, à linguagem impessoal do inconsciente que os psicanalistas decifram. É o anti-sujeito que descobre, de facto, a consciência de si próprio. A procura do mais individual, do mais íntimo só leva à descoberta do mais impessoal. É apenas quando o indivíduo sai de si mesmo e fala com o outro, não nos seus papéis, nas suas posições sociais, mas como sujeito, que ele é projectado para fora da sua pessoa, das suas determinações sociais, e se liberta."[156]

Assim, o discurso que enuncia sobre o desejo de ser um nada – mediante a ocorrência possível de um aborto no passado, dado o peso insustentável da sua existência – modifica-se quando o Dr. Dalila passa a integrar a narrativa. O próprio sujeito de enunciação corrige, rasura, o já enunciado, inaugurando um outro paradigma existencial. E é a oscilação entre a primeira e a terceira pessoas que permite esse jogo narrativo. A distância estabelecida entre a instância narrativa e o sujeito da personagem admite a negação do narrado: há uma duplicação (desta vez libertadora) que lhe permite ser outra, que aparta o eu-narradora do ela-personagem[157]. A ambiguidade, desta vez, não traduz uma identidade oscilante, mas sim um distanciamento tal do acontecido que permite narrá-lo numa terceira pessoa mesclada ao registo autobiográfico.

---

[154] TOURAINE, Alain, *Crítica da modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 1992, p. 264.
[155] *Ibidem*, p. 265.
[156] *Ibidem*, p. 268.
[157] Maria Alzira Seixo assinala em *Manual de pintura e caligrafia* essa mesma mudança de uma duplicidade desestabilizadora para outra de carácter libertador: «Ora, todo o sentido deste livro parece concentrar-se na passagem de um duplo descoincidente (e por isso alheado, insatisfeito, insultado) para a duplicidade coincidente, que é o encontro perfeito do outro e de si mesmo». Conferir: SEIXO, Maria Alzira, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 29.

"Mas é falso que alguma vez eu mesma tenha dito ou escrito que a filha era um resultado. Não, não o disse nem o escrevi em nenhuma carta. Falar de resultado, neste caso, seria o embelezamento de uma ideia de vítima, e a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade. A filha de Walter *ela própria* gostaria de ter sido uma imitação do anjo rebelado[158], o que empurra as estrelas luzidias da tarde e as carrinhas escuras da noite, iluminando, com a fúria da sua treva, a luz que os outros não têm. Não era, nem podia ser essa *imitação*, mas também não pertencia a ninguém, era fruto da sua própria pessoa, *ela mesma se havia a si parido e criado* – Pensava nas tardes alegres, sentada ao lado do Dr. Dalila. *Escrevia-o* em cadernos enfeitados com o rosto do Bob Dylan." (p. 162)[159]

A filha passa então a rejeitar a ideia de «resultado», reclamando um papel activo. Pois «é a relação amorosa que afasta os determinismos sociais, que dá ao indivíduo o desejo de ser agente, de inventar uma situação em vez de se conformar com

---

[158] A expressão «anjo rebelado» sugere também uma alusão à passagem bíblica da queda do anjo: «Já foi derrubada na sepultura a tua soberba com o som das tuas violas; os vermes debaixo de ti se estenderão, e os bichos te cobrirão. / Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!» (Isaías 14: 11-12). A denominação "estrela da manhã" – a palavra Lúcifer não é mencionada na Bíblia – transmuda-se para «estrela luzidia da tarde» (p. 162) quando a filha de Walter quer referenciar o pai. Há um jogo na oposição luz / trevas: Lúcifer, também designado como "anjo de luz", é aquele que será levado «ao inferno, ao mais profundo do abismo.» (Isaías 14: 15); Walter, o «anjo rebelado», é aquele que ilumina «com a fúria da sua treva, a luz que os outros não têm» (p. 162). A narradora exibe, assim, uma contradição do seio da família Dias: a pessoa obscura que é por todos conspurcada é também o homem do Poente que os alimenta, os ilumina - «Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida» (p. 54). O verbo "comungar" nos remete para a hóstia, o pão da vida que é por todos partilhado. Apesar de ser uma espécie de ovelha negra da família, Walter era repartido e incorporado pela família num ritual semelhante ao da comunhão, «cada um tinha um pedaço dele, um pedaço de que falavam com gosto» (p. 54). Ou seja: a existência da figura heterogénea de Walter naquela comunidade assume uma função gregária.

[159] Os sublinhados são nossos. Não podemos deixar de tentar interpretar a referência a Bob Dylan (1941) nessa passagem, que faz referência a um caderno decorado com uma foto do cantor. Milhares de raparigas fizeram o mesmo ao longo dos anos 60. Canções como "Blowin'in the wind" e "The times are A-chaging" ganharam um sentido de protesto e rebeldia juvenil, mudança de costumes e discordância política. Só que não podemos ingenuamente desprezar a informação de que o artista ficou conhecido justamente pelo seu trabalho apurado nas letras, sempre ricas em metáforas. Nas suas criações, são frequentes temas como os amores perdidos, as desilusões religiosas e a procura frustrada pela redenção. A ideia de dor e errância existencial reverbera, por exemplo, no seu grande sucesso "Like a rolling stone": "How does it feel / To be on your own / With no direction home / Like a complete unknown / Like a rolling stone?". Esses temas coadunam com o sentimento de incompletude manifestado pela filha de Walter. Há, porém, uma outra coincidência: Bob Dylan lançou, em Janeiro de 1975, "Blood on the Tracks" – um álbum marcado pela ideia de perda. O artista considera esse trabalho a sua "divina comédia", numa referência à obra de Dante, que funciona como intertexto de *O vale da paixão*. Temos então três autores que, quando enfrentam o «meio caminho da vida», ou seja, os 35 anos, se dedicam ardentemente à escrita: Dante, Bob Dylan e a filha de Walter (que é autora ao nível ficcional). Na faixa "Tangled up in blue", há um espaço privilegiado de homenagem à obra dantesca: "Then she opened up a book of poems / and handed it to me / Written by an Italian poet / from the thirteenth century. / And every one of them words rang true / and glowed like burnin' coal / Pourin' off of every page / Like it was written in my soul from me to you, / Tangled up in blue." Mais tarde, em 1985, Bob Dylan lança um álbum chamado "Empire Burlesque". Como veremos, o burlesco será trazido para a trama romanesca juntamente com o Dr. Dalila.

ela»[160]. A personagem não quer ocupar um lugar passivo, de produto de um aborto frustrado: assume-se como feto gerado das próprias entranhas, quase uma partenogénese que nega a participação masculina/herança. Isso acontece porque o Dr. Dalila, de alguma forma, supre a carência física da figura paterna: «Ele puxou a filha de Walter contra o seu peito e sossegou-a, calmamente, com uma voz lenta, algo doce, trabalhada pela força do whisky» (p. 151).

Há, porém, uma dupla ironia nessa sobreposição de imagens masculinas: Dalila assume-se «tão inofensivo quanto uma senhora» (p. 151), enquanto Walter figura como um homem sensual, curioso e viril; o médico traz a «cura» de Maria Ema e a perdição da filha, ao passo que Walter é responsável pela perdição da mãe e, mais tarde, pela «paz» (p. 233) da filha. O cómico reside justamente aí: Maria Ema teme que a história da sua perdição se repita e, quando isso acontece, os elementos da repetição diferem do modelo primeiro. O «burlesco» (p. 149) nasce dessa incongruência, provocando o riso: «uma situação será sempre cómica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de factos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos»[161].

Tanto Walter como Dalila desaparecem, não assumem um compromisso com as companheiras de relação. Maria Ema sela o seu destino, segundo as narrativas de Valmares, ao deitar-se na manta de Walter – vivência que lhe imprime uma culpa por ter "errado em gente"[162]. A filha de Walter perde a virgindade sobre «uns sofás cobertos

---

[160] TOURAINE, Alain, *Crítica da modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 1992, p. 269.

[161] BERGSON, Henri, *O riso – ensaio sobre o significado do cómico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 54.

[162] A expressão "errar em gente" foi retirada de *Notícia da cidade silvestre*: «Anabela considerava que um mal irremediável se tinha apoderado de mim, e que esse mal se chamava precisamente João Mário Grei [filho da viúva Maria Júlia, que havia casado mediante a notícia da gravidez]. Já tínhamos falado disso vezes sem conta. // «Maria Júlia, tu não erraste um exame, um problema, um concurso, uma prova, um salto, um chuto, um manípulo, uma tabuada, como toda gente erra, pelo menos uma vez na vida. Pior do que isso, tu erraste irremediavelmente porque *erraste em gente*.» - Costumava dizer-me com tanta convicção que nos dias em que falava assim, sentia que o sentido da minha vida era apenas um remendo perpétuo que não teria fim." O sublinhado é nosso. Conferir: JORGE, Lídia, *Notícia da cidade silvestre*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1984, p. 109. Ironicamente, a personagem Anabela virá a ficar grávida e apelará ao aborto. A questão da mulher perpassada pela gravidez precoce ou fora do casamento é amplamente discutida nos textos de Lídia Jorge. Essa forte crítica social já estava presente no seu primeiro romance, *O dia dos prodígios*. A personagem Carminha, cujo «pai é incógnito», está à espera – todo o romance, como bem analisou Isabel Allegro de Magalhães, é feito de um tempo de espera – da vinda de um forasteiro para fazer bom casamento: «Carminha Rosa sorriu. Chegado? Aqui? Por entre as portas põe a mão em pala. Quando alguém aqui chegar verdadeiramente há-de ser por ti. Há-de. Por mim? Que loucura, mãe. Carminha Rosa sabe que a filha tem dezoito anos, e que no redondel da terra, Carminha está por cumprir.» Conferir: JORGE, Lídia, *O dia dos prodígios* (1980), Mem Martins, Publicações Europa América, 5ª edição, 1985, p. 21. Sobre a questão da espera: MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «O tempo de *O Dia dos Prodígios*» in *O tempo das mulheres*, Lisboa, IN-CM, 1987. É notável a semelhança do instinto materno presente em Maria Ema e Carminha Rosa: ambas "erraram" no

por umas colchas» (p. 151) e, «passados alguns anos, [Dalila] também desapareceu. Nada de doloroso, nada de grave, desapareceu» (p. 156). Já a colcha, essa não tem o peso simbólico da manta de soldado de Walter: o objecto do médico constitui uma paródia da manta como «território sagrado» (p. 188). Se Walter «transformou a manta numa bandeira feia, uma bandeira que assusta, vista duma outra pátria» (p. 188), a filha repete o gesto mas duma maneira burlesca: a colcha que recobre o sofá da casa das figueiras também suporta o peso de dois amantes, mas é utilizada sobretudo para dormir. A «série de acontecimentos ou vicissitudes que se correspondem simetricamente»[163] exprimem a capacidade do teatro burlesco de criar «operações que consistem em tratar a vida como um mecanismo de repetição»[164].

A sexualidade da filha de Walter não ganha contornos de culpa, não resulta em gravidez e muito menos num casamento de circunstância. Pelo contrário, a personagem dá início a uma colecção de amantes, «que se sucediam com a cadência das séries cuja última unidade se avaria» (p. 159). Num exercício cómico de negar a paternidade que finalmente havia sido legitimada, a filha de Walter passa de um extremo a outro: após quase dez anos de relação com «um homem eunuco» (p. 151), ela passa a frequentar camas diferentes num ritmo semelhante ao das ondas do mar. A troca de amantes numa periodicidade mecânica equivale ao automatismo com que Dr. Dalila ingere doses industriais de whisky – situações que estão sempre a serviço da comédia, pois «só é essencialmente risível o se que se faz automaticamente»[165]. A exploração de uma intriga amorosa múltipla e paralela – Custódio ama Maria Ema que ama Walter / Dalila que ama filha de Walter – dá origem, no seu duplo desenlace, ao relacionamento harmónico de Maria Ema e Custódio e, por sua vez, aos casos em cadeia da filha de Walter com figuras grotescas.

> "Quanto à filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegómenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A segurança daí adquirida era um ter, um haver, um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança." (p. 160)

---

passado e querem transmitir essa experiência para as filhas. O desejo de protecção encerra o medo da circularidade da vida e a vontade de que se inaugure um novo ciclo.

[163] BERGSON, Henri, *O riso – ensaio sobre o significado do cómico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 52.

[164] *Ibidem*, p. 56.

[165] *Ibidem*, p. 77.

"Ela [Maria Ema] gritava atrás da filha, com os dois braços no ar - «Diz-me, tirana, quem te chama do outro lado da noite? É de novo um bêbado?» Maria Ema sofria. [...] Por volta de setenta se seis, ela sabe muito bem quem a chama – Chama-a o bêbado, o velho, o que tem a cara vermelha, uma ferida na testa, um olho fechado, o que não tem dentes dum lado, o que partiu a cana do nariz, [...] o que pensa que Homero é nome de cachorro, o que não é apresentável, não é visível nem à luz do dia nem sequer do luar. O que só tem corpo no escuro da noite. É esse, o imundo, o que lhe aperta os dedos, lhe suga o mamilo, lhe espreme a ponta do pé. Mas ela não o diz assim. Escreve-o." (pp. 166-167) [166]

A experiência adquirida – graças às suas vivências e à própria observação do desenlace da história de amor dos pais – constitui uma herança porque ensinou-a que, como preconizavam os «textos antigos solenes» (p. 166) que a personagem lia, «as forças divinas brincavam com os homens e o Fado apreciava, como era seu dever» (p. 166). Neste caso, porém, a grande ironia do destino é mostrar que, se por um lado as situações se repetem, por outro a repetição está imersa numa circunstância tão díspar que parece mais uma paródia – e daí a afinidade dessa parte do romance com o burlesco.

O habitual desenlace trágico dos triângulos amorosos não se verifica – «o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido» –, o que leva a personagem a acreditar que pode desafiar os fatais ciclos que estão por cumprir. Desse modo, subverte a lógica da intriga amorosa "A ama B que ama C" e inaugura, com incrível sentido de heterodoxia, uma ousada e infinita sequência: a filha de Walter que se relaciona com A e depois com B, C, D, F, G, H, I, J e assim sucessivamente.

O mergulho que a personagem faz «no escuro da noite» (p. 167), vasculhando nas trevas aquilo que há de mais grotesco – «o que tem a cara vermelha, uma ferida na testa, um olho fechado» (p. 166) , por exemplo –, está ligado à escrita: «Mas ela não o diz assim. Escreve-o». Podemos interpretar essa ligação com a escrita de maneiras diferentes. Primeiramente, temos a referência ao esgotamento das vanguardas que culmina, nos anos 60, com o pontapé de saída do chamado pós-modernismo: «a literatura toma como tema privilegiado a loucura, a imundice, a degradação moral e sexual [...], todas as imposições são abandonadas com vista a uma liberdade orgíaca,

[166] A lista de amantes é bem mais extensa. Reproduzimos apenas uma parte para que a citação não ficasse demasiado grande, mas devemos frisar que o espaço ocupado pelo inventário grotesco na mancha gráfica do livro produz significado. É ainda curioso reparar a referência à Homero, provável autor da leitura preferida da personagem, e à noite, período do dia associado ao proibido e à libertinagem.

com vista a uma glorificação instintual da personalidade»[167]. Ao sentido de libertinagem, soma-se o advento da pílula anticoncepcional – o que simboliza, em parte, a diferença entre os destinos de Maria Ema e da filha – e o elogio da improvisação acelerada feito por Ginsberg e Kerouac. Assim, a aquisição de um carro pela filha de Walter, nos anos 70, repercute os ideais "on the road" em voga na época.

Por outro lado, a ideia de haver uma divindade a brincar com o destino dos homens, como foi referido anteriormente, ganha espessura se pensarmos na questão da religião homérica. É que, apesar das dúvidas existentes até hoje, autores gregos como Xenófanes, Heródoto e Platão apontam Homero e Hesíodo como os criadores das próprias divindades que descrevem[168]. Assim, questiona-se o próprio destino na medida em que é o escritor que determina, no plano literário, as "brincadeiras" com a vida dos homens – o poder, logo, está mais na mão que escreve do que na do Fado.

Mas o que é o Fado? Provavelmente, a narradora refere-se à palavra Moira, presente nos textos homéricos e cujo correspondente latino seria Fado[169]. O termo quer dizer *parte*, *lote*, *quinhão* – basicamente a porção que cabe a alguém por sorte, destino. Os poemas homéricos ainda oferecem um sinónimo para a palavra: *Aîsa*. Junito de Souza Brandão observa o facto das duas palavras serem do género feminino, o que remeteria para a ideia de *fiar*, ocupação feminina (no contexto clássico, obviamente). Dessa forma, o destino seria simbolicamente *fiado* para cada um[170]. Os dois termos aparecem sempre no singular, à excepção do verso 49 do canto XXIV d'*A Ilíada*: «A todo instante acontece a mais íntima pena sofrer-se, / ao ver-se alguém pela morte privado de amor ou de filho / mas, afinal, tudo acaba: *os lamentos, o choro sentido*, / que coração resignado aos humanos *as Moiras* cederam»[171].

Ainda segundo Brandão, a Moira é uma divindade ímpar justamente por não ter sido antropomorfizada: ela paira soberana acima dos deuses e dos homens. Há, no entanto, autores que negam essa superioridade, afirmando que Homero vê a vontade dos

---

[167] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio* (1983), Lisboa, Relógio D'água, 1989, pp. 111-112.
[168] PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica – Volume I – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª edição, 1997, p. 107.
[169] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000, p. 348. O autor apresenta as suas reservas à tradução pura e simples dos nomes gregos. Segundo ele, os deuses da Hélade fundiram-se com divindades latinas. Há, portanto, duas mentalidades presentes nesse sincretismo: «convém enfatizar que os romanos não assimilaram simplesmente os deuses gregos, mas os *traduziram* e, portanto, os transformaram». Apesar das diferenças frisadas por Brandão, utilizaremos como referente a palavra grega Moira, considerando a hipótese de que a narradora se refere aos textos homéricos quando diz «textos antigos solenes que a filha lia» (p. 166). Sabemos, no entanto, que a designação «Fado» (p. 166) é de origem latina.
[170] *Ibidem*, pp. 140-141.
[171] HOMERO, *A Ilíada*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 527. Os sublinhados são nossos.

deuses confundida com a da própria Moira – isso sem falar dos versos nos quais, como bem observa Brandão, Zeus deixa transparecer que, se quisesse, modificaria a Moira.

Se relermos a passagem citada anteriormente – «Na verdade, Maria Ema era como se tivesse lido os textos antigos solenes que a filha lia. Neles, as forças divinas brincavam com os homens, e o Fado apreciava, como era o seu dever» – perceberemos que a segunda hipótese está mais patente do que primeira. As forças divinas "brincam", a Moira "aprecia": está claro que aos deuses cabe o papel activo e ao destino o de espectador. Essa possível interpretação dialoga com aquela que fizemos anteriormente, sobre a participação dos escritores na criação das divindades. Trata-se de questionar a omnipotência das forças divinas e do próprio Fado – aqui está também em causa o fatalismo português – face ao poder criativo do homem. Isso porque, se por um lado a vida imparável obriga os homens a lidarem com aquilo que ela traz – seja a alegria, seja «o lamento e o choro sentido» –, por outro, a escrita permite um *fiar* que reinventa a própria vida. Porque o texto também é urdidura.

Quando a filha « [o] escreve-o», trata-se de escrever a vida que acontece até onde o seu carro Dyane a leva. Esse espaço «no escuro da noite» oferece o material necessário para uma arte que não busca «redigir tiradas como» (p. 165) *A Ilíada,* ou melhor, que não almeja a cópia do modelo clássico. Os seus passeios nocturnos passam a acompanhar a criação artística suportada mais pela imaginação e menos pela semelhança. Esse terreno, que abriga a perversão sexual e a experiência literária numa dimensão anímica, é a sua «coutada real onde só ela caçava, só ela largava os seus cães e apanhava os seus cervos armados» (p. 167) – um lugar onde, afinal, a personagem podia dominar. E isso explica porque a mulher que frequenta a cama de figuras grotescas se considera «intocável» (p. 167).

> "A filha entrava no Dyane e gritava por sua vez que era intocável. «Intocável?» – gritava Maria Ema. – «Que palavra é essa, não me dirás?» A filha dizia – «Sim, intocável!» Durante a discussão, o que ela quer dizer é que a sua alma, o nicho onde ela se enrola e se esconde, onde ela pernoita, onde ela sabe o que sabe e desconhece o que é para desconhecer, esse sempre fora intocável. E por isso, convinha que aquele que lhe espremia o mamilo, lhe tocava na nuca e a levava pelos cabelos até aos colchões manhosos das casas de veraneio, fosse tão banal, tão fútil, tão grosseiro, que nem sequer se aproximasse da entrada do esconderijo onde se encontrava a alma, envolvida das suas vestes de seda." (p. 167)

Na passagem citada, verificamos uma intertextualidade com *Alice no país dos espelhos*: a personagem Humpty Dumpty explica a Alice que «algumas palavras têm mau génio, especialmente os verbos, que são os mais orgulhosos. Os adjectivos, você pode fazer o que quiser com eles, mas não com os verbos... Impenetrabilidade! É o que eu digo. – O senhor poderia me dizer, por favor – perguntou Alice – o que isso significa?»[172]. Humpty Dumpty faz um elogio da polissemia e contorna a resposta óbvia. Ao enxertar essa passagem no discurso A, o sujeito enunciador troca "impenetrabilidade" por "intocável", substitui um substantivo por um adjectivo. Isso nos faz pensar sobre a necessidade de se relacionar com o lado «banal», «fútil» e «grosseiro» dos homens: pode-se fazer/escrever o que quiser com eles e, ao mesmo tempo, conservar-se impenetrável. Ao conjugar o sentido sexual e literário de ambas as palavras – a empregada no discurso A e a outra que a intertextualidade mantém ali latente –, a narradora dialoga duplamente com Humpty Dumpty, uma vez que alarga ainda mais o círculo de significados possíveis.

Também podemos interpretar a frase «só ela caçava, só ela largava os seus cães e apanhava os seus cervos armados» como uma referência à Diana, deusa da caça na mitologia romana. A marca do seu carro, Dyane, só viria a reforçar essa hipótese, dado que a obtenção de poder está ligada, no caso de *O vale da paixão*, à mobilidade. Recorde-se ainda o mito de Acteão, que descreve o jovem caçador a descobrir Diana nua, enquanto esta se banhava. Como vingança, ela transformou-o num veado e fez com que os seus próprios cães o devorassem. No entanto, gostaríamos de somar possibilidades ao invés de buscar uma interpretação absoluta. Assim, consideramos que existe na passagem acima ecos míticos de Afrodite, a deusa do amor – ideia que se casa melhor com a tradição grega trazida pela intertextualidade homérica.

Numa das versões do nascimento de Afrodite (há duas), a deusa nasce da espuma formada pela queda do pénis de Zeus, que é castrado por Cronos, no oceano. Ora, como veremos adiante, a filha de Walter renasce (conquista identidade) justamente depois que Dalila lança o revólver de Walter (símbolo fálico) no mar. Além disso, Afrodite está fortemente associada à sexualidade – muito mais que Artemisa[173], que corresponderia à Diana na cultura grega. Um dos seus epítetos, "hetera", significa

---

[172] CARROL, Lewis, *Aventuras de Alice* (tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite), São Paulo, Summus, 1980, p. 196.

[173] Para os romanos, Diana foi concebida como virgem e aparece rodeada de ninfas, a quem se exige castidade. Reinserir o mito numa experiência de perversão sexual pode ser interpretado como mais uma operação burlesca. A incongruência está em ver na correspondente de Artemisa um comportamento semelhante ao de Afrodite.

companheira, amante, cortesã, concubina. A divindade está associada ao prazer pelo prazer, conduta que Walter parece preconizar (na perspectiva da ausência de culpa), assim como a sua filha, que estica o conceito até ao limite máximo. Na citação a seguir, perceberemos ainda porque a ideia dos animais pode estar associada não apenas a Artemisa, mas também à deusa do amor.

> "Afrodite é o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade, não propriamente em seus frutos, mas em função do desejo ardente que essas mesmas forças irresistíveis ateiam nas entranhas de todas as criaturas. Eis aí o motivo por que a deusa é frequentemente representada entre animais ferozes, que a escoltam, como no hino homérico [...]. Nesse hino, a deusa do amor mostra todo o seu poderio e força não apenas sobre os animais, mas até mesmo sobre o próprio Zeus: [...] *Quando escala o Ida de mil fontes, seguem-na, acariciando-a, lobos cinzentos, fulvos leões, ursos, velozes panteras, ávidas de procriar.*"[174]

Apostamos também na ligação com Afrodite precisamente porque, nela, o sexo vem dissociado da procriação – ideia que exprime a divergência burlesca dos destinos de Maria Ema e da filha. É que a mãe, no fundo, era «a guardiã de si mesma diferida sobre um outro corpo» (p. 154), o corpo da filha. Daí que o grande medo de Maria Ema, inserido na narrativa numa forma semelhante à das orações cristãs, seja a possibilidade da gravidez: «Livra-a dele, do bêbado, que está dentro dele, dos filhos bêbados que podem estar no corpo dele e passarem para dentro do corpo da minha filha» (p. 156). Aqui, mais uma vez, o receio materno tem uma origem fatalista, nasce no temor de uma predestinação para a perdição: «Senhor, faz que ela não seja como ele, o traidor. Senhor, que deixaste dentro dela uma boa parte do traidor» (p. 160). Por outro lado, quando Maria Ema se apega à religião, após se recuperar da doença de que padeceu após a partida de Walter, fica patente mais um paralelo com Emma Bovary, que também passa a frequentar a igreja no período de convalescência.

Se insistimos no tema da sexualidade é porque nele estão elementos determinantes da escrita. Do amor espiritual com Dalila – não por coincidência o nome hebraico significa "mulher fraca e dócil" – ao amor puramente erótico, a personagem experimenta todos os limites possíveis. Desse processo, que inclui a assunção de poder, demarcação da própria identidade e desenvolvimento da capacidade criativa, resulta a descoberta de que o amor pode acontecer sem culpa, ao contrário do que lhe ensinaram.

---

[174] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000, pp. 223-224.

E, mesmo que haja culpa, que esse mal se pode dissipar sem que haja nenhuma morte, nenhum desenlace trágico. Não é à toa que, após Dalila e depois da sucessão de amantes grotescos, já no fim da narrativa, seja referida a existência de *um* companheiro: «a pessoa que presentemente dorme com ela naquele quarto» (p. 240). A frase sugere um relacionamento aceite pela família, o que não implica necessariamente um casamento.

Muito antes disso, porém, a filha de Walter atravessa uma fase de negação das próprias origens como forma de poder renascer, de parir-se e criar-se. Como se emergisse da «posição defeituosa que somos no útero de nós próprios»[175]. Dalila é uma personagem de extrema importância nesse aspecto. Pois «é através da relação com o outro como sujeito que o indivíduo deixa de ser um elemento de funcionamento do sistema social e se torna criador de si mesmo e produtor da sociedade»[176]. É nesse contexto que passa a alisar o cabelo, anulando as semelhanças que tinha com os caracóis de Walter. Esse pai, que na primeira metade do livro despertava o desejo de semelhança, passa a ser negado para que se decorra o processo de afirmação. E o médico «eunuco» participa nesse processo ocupando, ironicamente, o lugar da figura masculina que, até então, não passava de uma construção mental para suprir a falta de um pai ausente.

O lar caótico do médico situa-se à beira do abismo: «a sua casa ficava na direcção da falésia e a portada era uma grade de ferro sem trinco algum» (p. 149). As constantes idas da filha Walter até à casa das figueiras exáurias – incursões pela estrada fora – poderiam simbolizar o perigo de perdição iminente, dada a proximidade da falésia. No entanto, quando a filha se desloca até à praia, na companhia do médico, o promontório não a atrai – embora o carro, desta vez azul e não preto, tenha as rodas apontadas para o mar. Ao contrário do episódio de Maria Ema à beira do abismo, a atmosfera é de bem-estar. Mais uma vez, a ideia de algo que se repete, como um espelho que devolve uma imagem invertida de uma situação apresentada anteriormente na narrativa.

> "Pois noutra ocasião, encontrávamo-nos abraçados dentro do carro azul, as rodas apontadas na direcção do mar, as nuvens altas passando lentas, quase nem passando, e ele disse-lhe - «Não se ouve nada a não ser o mar. Não é bom estar assim?» Sim, era muito bom, mas a natureza humana repudia a bondade exagerada da Natureza, não confia na estabilidade dela nem acredita

---

[175] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 229.
[176] TOURAINE, Alain, *Crítica da modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 1992, p. 269.

que seja seu simulacro, e ela achou que, perante aquela regularidade do azul espampanante do céu e do mar, aquela paz furiosa nascida duma beleza gritante, era preciso fazer qualquer coisa. Qualquer coisa que rebentasse aquilo que se erguia na sua frente, harmónico e singular, e lembrou-se da noite em que sentira alguma coisa de semelhante, lembrou-se da noite da chuva. Uma mistura de risco minando a beleza, rasgando a beleza suprema, deflagrando-a, e estupidamente, cretinamente, lembrou-se também do revólver Smith." (p. 163)

As palavras «estabilidade», «harmónico», «singular», «beleza suprema», «regularidade» afastam toda e qualquer ideia de um mundo em desordem ou assolado pela culpa. A experiência amorosa da filha de Walter não vem acompanhada do fatalismo que Maria Ema supõe. Se alguma coisa vem de encontro a esse mundo em harmonia, essa coisa é trazida por vontade da própria personagem. Como os improvisos determinados pelos próprios actores da *commedia dell'arte*, é a personagem que, «estupidamente» e «cretinamente» – advérbios que prenunciam a ruptura do «harmónico» –, conta ao namorado que dorme sobre o revólver do pai. A filha quer «deitar fora o que [Walter] até aí lhe deixara» (p. 239). Ao prescindir do revólver paterno que tanto lhe «trazia força» (p. 238), a personagem reforça o seu desejo de independência e auto-suficiência. E essa decisão denota assunção de poder da personagem nos rumos da própria comédia em que actua[177].

Ao assumir-se como «criadora de si mesma», através da relação com o outro, a arma deixa de fazer sentido como objecto de transição, como substituto do corpo paterno. É o Dr. Dalila que arremessa o revólver ao mar como se do cadáver de um marinheiro se tratasse: «*Requiescat in pace!...*» (p. 165), grita o médico alcoólico. Esse sepultar simbólico do corpo do pai – aqui entendido num olhar freudiano, já que a arma constitui um símbolo fálico – permite que a filha ganhe moto próprio. É ela que dirige o carro do namorado, que por acaso não estava bêbado nesse momento, no regresso a casa. No segmento seguinte, o de número 64, a narradora afirma que a filha de Walter comprou um carro – situação que espelha a aquisição do Chevrolet por Walter na primeira metade do livro.

A arma incomoda Dr. Dalila porque o médico vê nela uma figura masculina a ameaçar a sua virilidade – que, como foi referido, é a mesma de uma «senhora». A impotência da personagem advém do alcoolismo, mas foi, de uma certa maneira, aceite

[177] «O cómico residiria precisamente na surpresa determinada pela fala e a mímica de índole galhofeira», que resultavam sempre do improviso. Na ausência de um texto pré-estabelecido, o riso surgia de mãos dadas com a imprevisibilidade das falas na commedia dell'arte italiana. Conferir: MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários* (1974), São Paulo, Cultrix, p. 94.

e contornada pelo casal. O médico sabe que não satisfaz sexualmente a companheira e, por isso mesmo, nas festas que promovia em sua casa, «fazia por que alguém sobrasse, e abraçasse a filha de Walter atrás dum frigorífico que se encontrava no desvão do seu próprio quarto de dormir» (p. 161).

Só que há uma diferença entre assegurar-lhe satisfação sexual e garantir-lhe a protecção necessária para afastar o medo infantil, para torná-la mulher. É nesse ponto que a arma, como símbolo fálico, perturba: o objecto simboliza o corpo de Walter a disputar com Dalila o papel de protector. A permanência de um revólver sob a cama da namorada fá-lo sentir-se incapaz de dar à filha de Walter a sensação de segurança.

> "Ele disse-lhe - «Se me amas, vais lá à tua casa buscar essa arma para te desfazeres dela. Entendes? Ou ela ou eu...» [...] «Isto é assim. Se uma mulher precisa dormir sobre o revólver do pai, é porque não ama o marido. Isto é assim. Ou confias em mim, ou não confias...» [...] - «Porque bem sabes que vou fazer um jejum definitivo e, depois, depois casamos os dois...» Aquele era mesmo um assunto muito sério para o Dr. Dalila. // [...] De esguelha, ele olhava para esse objecto posto no colo dela como seu inimigo, tratando-o mesmo como se fosse um homem - «Filho da puta, já vais ver onde vai parar!» [...] «Vês como te livraste dele? Porque não me tinhas dito há mais tempo?»" (pp. 164-165)

Quando Dalila exige uma decisão da filha de Walter – «Ou ela [a arma paterna, símbolo fálico] ou eu [a «senhora», o bêbado impotente]» – o que está em causa é justamente o choque entre o amor sensual e o amor espiritual, proposto desde os fins do século XVI pelo célebre triângulo amoroso da *commedia dell'arte*. O médico ocuparia o vértice do pretendente que desperta o amor destituído de desejo. Além disso, a sua imagem está ao mesmo tempo associada ao riso carnavalesco e à lágrima causada pela indecisão da sua amada.

> "Dalila perguntava – «Não te importas que eu seja como uma senhora?» E a filha de Walter dizia que não. E ele achava que ela mentia e *choramingava* com o último copo meio cheio – sempre meio cheio – pela mentira que ele achava que ela dizia. [...] Dalila foi levado nessa *manhã de Carnaval* em que havia molhos de adolescentes sobre motociclos, arrastando serpentinas pelas estradas, com gestos alvares de mascarada." (p. 158)[178]

Se o facto de ser impotente leva o médico a choramingar, a existência de um revólver fere-o mais profundamente, a ponto de começar «a verter lágrimas» (p. 163),

[178] Os sublinhados são nossos.

«lágrimas pequeninas, quase não criavam sulcos, mas viam-se» (p. 163). A descrição de minúsculas gotas de água salgada, a escorrer pela face da personagem, entrega ao leitor uma imagem em tudo semelhante à iconografia do Pierrot na cultura ocidental: «Saíam dos cantos dos olhos, desciam pelas faces avermelhadas e morriam na barba muito bem rapada do Dr. Dalila. Dalila era um homem que tinha sempre a barba impecável, ao contrário da roupa e do carro» (p. 163). A barba bem feita, aplicada numa personagem descrita ostensivamente como desleixada, sugere a existência duma máscara – uma vez que as bochechas lisas e rosadas destoam de todo o resto da aparência da personagem.

O alcoolismo que acomete a personagem sugere ainda outra relação com a *commedia dell'arte*. Apesar de ter origem desconhecida, «há quem a considere herdeira das antigas *festas atelanas*, realizadas na cidade de Atella (Península Itálica meridional), em homenagem a Baco»[179] – que é o deus do vinho e da inspiração poética.

> "Lembro-me do seu desaparecimento, numa terça-feira de Carnaval. Como se o Dr. Dalila fosse um mascarado, nada fosse sério na sua vida, e a carne fosse o seu elemento emblemático. Havia muito tempo que Dalila não via o que via. Em qualquer objecto que segurasse, segurava numa garrafa." (p. 157)

Dr. Dalila encerra, por um lado, características que o tornam uma figura tão fixa como os heróis da comédia: «o objectivo do autor cómico é nos apresentar tipos»[180]. O teatro cómico tem por hábito congelar a psicologia dos seus heróis, «pois apenas variavam as circunstâncias em que agiam: eram os mesmos seres humanos colocados em novas e cómicas situações»[181]. Além disso, o personagem cómico «é habitualmente [...] um desviado, e desse desvio a uma ruptura completa de equilíbrio a transição se fará imperceptivelmente»[182]. Dr. Dalila prefere «rir, levar a vida a brincar» (p. 150), mas, atrás da máscara, «sofria» (p. 157) com o vício. O espaço contraditório que existe entre a figura marginal do bêbado e do doutor que cura sem nada saber da doença[183]

---

[179] MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários* (1974), São Paulo, Cultrix, p. 93.
[180] BERGSON, Henri, *O riso – ensaio sobre o significado do cómico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 86.
[181] *Ibidem*, p. 94.
[182] *Ibidem*, p. 86.
[183] A figura do médico incapaz já foi alvo de sátiras impiedosas, no âmbito da antiga tradição da literatura espanhola e até mesmo no do teatro francês. Moliére, que terá sido influenciado pela *commedia dell'arte*, apresentou no século XVII a comédia *O doente imaginário*. Também o pintor Francisco de Goya (1746-1828) criticou a medicina da altura na conhecida gravura *De que mal morrerá*, da série *Caprichos*. Por ironia, o artista espanhol viria a contrair, no final de 1792, uma «doença gravíssima», que foi tratada com desvelo pelo Dr. Arrieta. A gratidão pelo médico também está registada numa pintura. Conferir: COLI, Jorge, «O sono da razão produz monstros» in AA. VV., *A crise da razão*, São Paulo, Editora Schwarcz, 1996, p. 306. Aproveitamos para registar ainda uma referência tácita a Goya em *O vale da paixão*. A

contém comicidade, uma vez que apresenta uma profissão respeitada como algo medíocre. É o que acontece em *O doente imaginário* e *O amor médico*, duas peças de Moliére nas quais o corpo da personagem «revestirá de certo ridículo físico o ridículo profissional»[184].

> "A comicidade dos médicos de Moliére advém em grande parte [...] dessa rigidez cómica a que chamarei endurecimento profissional. A personagem cómica se inserirá tão estreitamente no esquema rígido da sua função que não terá espaço para se mover, e sobretudo para se comover, como os demais homens.»[185]

O subversão operada por *O vale da paixão* está justamente no facto de tornar um tipo burlesco mais flexível. É que o Dr. Dalila apresenta características humanas que vão além da minúscula lágrima do Pierrot: ele tem sonhos, acredita em vão que um dia poderá parar de beber, casar com a filha de Walter e ser feliz. Além disso, o facto de ter abandonado a medicina tradicional – a personagem possui «uma especialização em cirurgia maxilofacial» (p. 150) – e enveredado pelo ramo dos tratamentos holísticos afasta-o da conduta clínica dos médicos de Moliére. A inoperância profissional do Dr. Dalila prende-se mas com o seu alcoolismo do que com a sua falta de conhecimento. Ao preferir «relacionar-se normalmente com o ser humano na sua totalidade, em vez de observar queixos e caras» (p. 150), a personagem subverte a relação médico/paciente contida no teatro burlesco. Ao nível simbólico, o Dr. Dalila pode ser interpretado como a profanação carnavalesca de tudo aquilo que é sagrado e a subversão de toda a autoridade.

A concepção dramática na qual mudam apenas as circunstâncias faz, por exemplo, com que a filha de Walter entenda, aos quinze anos, que não deve fugir de Valmares com o pai: «não vale a pena dar um passo para mudar, a comédia é a mesma» (p. 143). Isso porque no teatro burlesco há sempre um encadeamento de circunstâncias

---

personagem do Dr. Dalila é descrita como «aquela figura estendida no sofá, um majo desnudo [...] despindo-a [a filha de Walter]» (p. 151) – uma alusão clara aos dois célebres e perturbadores quadros de Goya, *Maja nua* e *Maja vestida*. A questão do duplo na arte surge, mais uma vez: a primeira tela apresenta uma polida perfeição académica; enquanto a segunda, que seria supostamente menos sensual, provoca a imaginação erótica pela sugestão da nudez, efeito conseguido por meio de pinceladas soltas, mais livres e pastosas. As duas peças figuravam no inventário de Manuel Godoy, ministro de Carlos IV, e integravam um curioso jogo píncaro: a *Maja nua* ficava sempre por detrás da *Maja vestida*. A componente lúdica estava justamente em 'descobrir' a mulher, o mesmo que Dr. Dalila tenta fazer com a filha de Walter, só que utilizando a imaginação. Refira-se ainda que o trabalho de Goya serviu várias vezes ao grotesco, afinidade verificável, por exemplo, na série de gravuras *Desastres de guerra*.

[184] BERGSON, Henri, *O riso – ensaio sobre o significado do cómico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 35.

[185] *Ibidem*, p. 92.

que, após mil e uma voltas, devolve as personagens ao ponto de partida[186]. Da mesma forma, a previsibilidade da estrutura da comédia em que vive possibilitou que a personagem rapidamente localizasse o pai na Argentina : «Estava previsto, quase previsto. Ela sabia. Ela previa-o na essência e na substância, faltavam só as circunstâncias. E essas demoraram mas acabaram por ser fornecidas pela Embaixada da Argentina» (p. 213).

A narradora reproduz algumas técnicas teatrais para dar consistência à ideia do cómico nesta parte da narrativa. Na dramaturgia cómica, as personagens passam rapidamente de uma situação para outra. O Arlequim pode estar, por exemplo, eufórico pelo facto da comida estar pronta e, na cena seguinte, chorar copiosamente pela morte do patrão, o mercador Pantaleão. Vida e morte coabitam com facilidade para que o trágico se acomode na dimensão cómica, dando à luz o riso. As atitudes quotidianas são exacerbadas, tocando um plano imaginário no qual um sorriso é uma gargalhada ensurdecedora. Assim, Maria Ema aparece moribunda numa cama e, a seguir, a espancar violentamente a filha.

> "Maria Ema encontrava-se à porta, calçada e vestida, havia recobrado uma circunspecção extraordinária, e apesar de ferverem as cantarias da casa de Valmares, naquele fim de Julho escaldante, ela estava encostada a uma delas, à espera, com as mãos apertadas e a boca unida. Uma força inesperada havia crescido nos pulsos neurasténicos de Maria Ema. A enferma dirigiu-se a passo seguro na direcção do carro do médico Dalila, retirou de dentro a filha e socou-a barbaramente, atirando-a para o chão. // Socou-a, pela primeira vez na vida." (p. 153)

As palavras «extraordinária» e «inesperada» actuam no sentido de conferir a ideia de mudança brusca e repentina, tornando espessa a navegação da personagem cómica entre dois pólos contraditórios. Só assim se produz o choque da passagem abrupta da doença para a cura. Um hábil jogo de palavras mostra um pulso neurasténico capaz de ter uma formidável força e uma enferma com dotes de pugilista. Há ainda a sugestão do trabalho corporal dos actores em cena: «passo seguro», «mãos apertadas» e «boca unida». O toque final fica por conta do advérbio «barbaramente» e do calor «escaldante», que contribuem para o tom cómico da enunciação.

Acreditamos que a grande força de *O vale da paixão* é se deixar atravessar por tantas intertextualidades e, ao mesmo tempo, reinventá-las continuamente. Maria Ema,

---

[186] *Ibidem*, p. 49.

por exemplo, que havia reverberado ecos de uma Penélope, uma Emma Bovary, uma Colombina e até mesmo de uma Beatriz, «já não era mais a pessoa que tinha existido e era um bem que assim fosse» (p. 160). É que o elemento cómico que a narradora insere no romance admite «que ninguém poderia permanecer parado nem no mal nem no bem» (p. 160). Porque a vida é mesmo feita de vícios e virtudes – e qualquer perspectiva maniqueísta ou totalizante só aborta a possibilidade de repensá-la. O jogo que *O vale da paixão* propõe à volta do teatro burlesco – assim como d' *A Ilíada*, da *Odisseia,* da *Divina Comédia*, de *Madame Bovary* e de *Ulisses*, por exemplo – não fica pela intertextualidade inócua. Vai além de si próprio, na medida em que traduz um projecto ideológico romanesco.

Podemos dizer que esse projecto consiste em dois níveis: o da experiência do sujeito, que se quer libertadora através de um processo (nível ficcional), e o da reflexão crítica sobre a própria escrita (nível simbólico). Os dois níveis trabalham em conjunto, pois não há escrita sem sujeito. A escrita deverá ser entendida aqui num sentido lato: ela é o texto que se enuncia a partir de uma vivência interdiscursiva relacionada com aquilo que se lê, ouve ou observa ou experimenta. Para a filha de Walter, a escrita também consiste na tessitura de uma verdade. À medida que fia a trama dessa verdade – que só obedece à volúpia[187] da escrita, não às regras do falso e do verdadeiro –, tece também o seu próprio destino. Porque ela, afinal, «imaginava».

2.2.3 A busca de uma verdade

> "Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito."[188]

A escrita encerra a vontade de concluir verdades possíveis, de tornar mais acessível o próprio "eu" e o real envolvente. A personagem H., de *Manual de pintura e caligrafia*, por exemplo, afirma sobre a escrita: «por este caminho vou chegando a

[187] Referimo-nos ao "valor simultaneamente erótico e crítico da palavra textual", metaforizado no romance pelo impulso que a relação amorosa dá à escrita da filha de Walter. Conferir: BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 113.
[188] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 114.

certas conclusões que até agora me estavam inacessíveis, e uma delas [...] vem do contentamento de saber que posso falar de pintura»[189]. A faculdade de poder falar daquilo que não é capaz de fazer com genialidade – a pintura – permite a H. encontrar-se consigo mesmo e descobrir-se maior do que julgava ser. Chama «contentamento» a essa descoberta.

Num paralelo com a personagem-protagonista de *O vale da paixão*, podemos afirmar que a escrita das três narrativas para aniquilar Walter, como se fossem as três balas do revólver Smith, possibilitam também um bem-estar[190] semelhante ao de H. A filha de Walter, após o encontro com o pai na Argentina, volta «em paz» (p. 233)[191] – alcança, de uma certa maneira, a *sua* verdade sobre a figura paterna. O mais interessante nesse jogo proposto por Lídia Jorge é perceber como a escrita do discurso B, descrita em A, acolhe uma visão não totalizante da narrativização do mundo.

Como o nosso objectivo neste capítulo é falar do processo de escrita, no que toca à personagem-protagonista, começaremos por analisar uma passagem na qual a filha de Walter revela uma dificuldade no seu processo criativo:

> "Quando a filha de Walter, mais tarde, já perto dos vinte e cinco anos, concluiu que não havia outra forma de redigir tiradas como esta - «*Parte, vai, sonho pernicioso, até às finas naus dos Aqueus*», e se entregou a tarefas produtivas, juntou dinheiro e comprou um Dyane." (p. 165)

A passagem acima faz referência à dificuldade de se repetir aquilo que já foi escrito, de reflectir o real como ele é, como «o pintor imitava o modelo»[192]. A leitura suscita um desejo de escrita na filha de Walter que não consegue ser realizado. Talvez porque seja difícil falar em qualquer época de qualquer coisa que seja nova[193]: há

---

[189] *Ibidem*, p. 143.

[190] «Este bem-estar (estar bem, bem estar) não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. [...] Falta-me um patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer.» Conferir: SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 256. A escrita surge aqui, mais uma vez, como processo. Mesmo tendo as três narrativas escritas (discurso B), faltava-lhe ainda a enunciação do discurso A, em «esta noite», só que essa mesma temporalidade pressupõe que Walter continue a visitá-la «até ao fim da vida» (p. 239) – o que sugere um elaborar eterno de discursos, um moto contínuo de imagens a passar, como filmes.

[191] No encontro anterior entre pai e filha, na noite chuvosa de 1963, havia acontecido uma situação inversa: a menina mostrou-lhe o revólver Smith destituída de qualquer mágoa e, após isso, Walter «poderia ir-se embora em paz» (p. 42). Veremos adiante que há um jogo de espelhos romanesco, que devolve reflexos invertidos de situações previamente narradas.

[192] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 258.

[193] «Il n'est pas facile de dire quelque chose de nouveau». Conferir: FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 61.

sempre um já dito guardado nas palavras que dificulta toda enunciação discursiva. Devemos reparar que a filha de Walter, na citação acima, pretende criar pelo viés da cópia – desejo de semelhança que será posteriormente substituído pela rejeição do passado. Quando não há uma relação pacífica com a transformação da herança, a influência causa uma certa angústia: «Harold Bloom [...] describes literary history in terms of an antagonistic scenario, in which each major poet, suffering from *The anxiety of influence,* works out his own individuality and originality in contradistinction with that the earlier masters»[194].

A semelhança almejada num modelo clássico – *A Ilíada* de Homero – nos sugere um sentido de imitação homólogo ao da mimese artística fundada por Aristóteles na *Poética*. Posteriormente, essa atitude é interpretada pela narradora como improdutiva – já que, por oposição, a personagem abandona a tentativa de imitação para entregar-se a «tarefas produtivas»[195] e rentáveis. O dinheiro conseguido com tais tarefas permite a compra de um carro, situação que distancia a personagem do próprio pai: Walter não vende as representações de pássaros que desenha «com o realismo de um ornitólogo» (p. 228), assim como adquiriu o Chevrolet preto por meio de um empréstimo.

Trata-se de um momento de clivagem: a capacidade de moto próprio (aquisição do carro) vem acompanhada do acto *poiético*. A leitura alavanca, a partir de agora, não mais um desejo de *mimesis*, mas sim de *poiesis*. O desejo criativo projecta-se na sua própria vida: a filha que «gostaria de ter sido uma imitação do anjo rebelado» (p. 162) nega o princípio da semelhança e assume o da transformação, sem negligenciar o passado – «a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade» (p. 162). Ela não quer reproduzir o real, mas transformá-lo.

As três narrativas que escreverá sobre Walter são ficções que parodiam – pelo menos uma delas – tanto a *Odisseia* como as narrativas de Valmares. Enquanto a "verdade" das histórias orais sobre Walter podem ser postas em causa – dadas as suas imprecisões –, essa questão não se coloca no âmbito da lógica moderna da ficção. Todorov explica que, ao passo em que se questiona em que medida o texto literário descreve o mundo (o seu referente), instaura-se erroneamente «o poder de dizer dele que

---

[194] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, New York, Walter de Gruyter, 1991, p. 209.

[195] Virgínia Woolf afirmou que, para escrever, uma mulher deve ter renda própria e um quarto somente para si. Conferir: WOOLF, Virginia, *Um teto todo seu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

é verdadeiro ou falso»[196]. O teórico russo defende que a literatura não pode ser posta à prova da verdade, sobretudo numa oposição à ciência, pois define-se pelo seu próprio estatuto de «ficção».

Wallace Martin também nos expõe questões sobre a problematização da verdade na literatura. A sua posição, no entanto, é clara: «I think "realism" refers to a certain kind of reading experience. If we believe (whether or not consciously) that a history might well have happened, we are absorbed in it in a special way»[197]. O autor lembra ainda que muitas narrativas que considerávamos factuais e detentoras da verdade, como as históricas, estão apoiadas em convenções literárias e que, em decorrência disso, alguns críticos concluíram que «all representations of reality are equally arbitrary»[198].

A busca de realismo é então superada pela «ilusão de realismo»[199], que tornaria o texto verosímil, ideia que dialoga com a «convenção do mundo imaginado»[200] defendida por Lídia Jorge. Escrever Walter passa então não por um desejo de representação fiel, mas por uma verosimilhança dissolvida na desordem do mundo. Regressaremos ao discurso B, no entanto, após compreendermos as engrenagens que impulsionam a escrita da filha de Walter.

Antes de tudo, precisamos frisar que a escrita do discurso B advém de um contexto descrito no discurso A: a actividade vem sempre associada à leitura – que também envolve uma leitura de mundo, nomeadamente a audição das narrativas de Valmares – e à descoberta de si. E «como aquele que lê é também aquele que escreve»[201], a filha de Walter figura no romance como uma personagem arrebatada pelo «vaivém» da leitura/escrita de que nos fala Paul Ricoeur[202]. À luz daquilo que discorremos sobre o silêncio no capítulo anterior, podemos afirmar que a escrita

---

[196] TODOROV, Tzevetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, p. 27.
[197] MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative* (1986), Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994, p. 57.
[198] *Ibidem*, p. 58.
[199] TODOROV, Tzevetan, *Poética*(1973), Lisboa, Teorema, p. 28.
[200] JORGE, Lídia, «O Romance e o Tempo Que Passa ou a Convenção do Mundo Imaginado» in AA. VV. *Lídia Jorge – In Other Words / Por Outras Palavras*, Massachusetts, Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999.
[201] COELHO, Eduardo Prado, «Se o leitor escreve, tu escreves» in AA. VV. *Metamorfoses*, volume 2, Rio de Janeiro, Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2001, p. 146. Citamos essa frase do professor português tendo como estímulo a reflexão de Todorov: «Quando lemos, traçamos uma escrita passiva; juntamos e suprimimos no texto lido aquilo que aí queremos ou não encontrar; a leitura deixa de ser imanente, a partir do momento em que há um leitor.» Conferir: TODOROV, Tzevetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, p. 8.
[202] RICOEUR, Paul, «Elogio da leitura e da escrita» in AA. VV., *Texto, leitura e escrita – Antologia*, Porto, Porto Editora, 2000.

também surge aqui como impulsionadora do sujeito. Orlandi explica que a escrita fomenta o distanciamento da vida quotidiana e permite que o sujeito signifique em silêncio. «Assim, há auto-referência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar (a) ele-mesmo»[203]. Durante a escrita, «os movimentos identitários podem fluir»[204].

A escrita também surge como uma forma de substituir os filmes mentais que são suspendidos pela mágoa que guarda do pai. Walter cessa as suas visitas ao quarto da filha, ele apaga-se aos poucos na memória da personagem, ao contrário do que acontece na primeira metade do romance. Escrever o pai encarna uma possibilidade de matá-lo simbolicamente, porque ela «percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter» (p. 210). Só que tentar eliminá-lo para ser ela própria implica um contraditório retorno a Walter. A filha tenta desconstruí-lo, atitude que resulta, isso sim, numa dupla reconstrução: de si própria, já que a personagem alcançará a «paz» (p. 233); e da figura do pai, através da recuperação e transformação de Walter em discurso. E de que forma isso acontece? É o que veremos a seguir.

No fim do Inverno de 1983, a filha de Walter conta 35 anos[205] de vida e decide escrever três narrativas para aniquilar Walter. A idade com que a personagem busca um «ajuste de contas» com o pai pode ser interpretada como mais uma manifestação do duplo que estabelece com Maria Ema. Em 1963, Maria Ema tinha 35 anos e a filha, 15: «de súbito, diante dos vidros das janelas, olhávamo-nos e tínhamos a mesma idade» (p. 138). É sabido que é nesse ano que a mãe se confronta com o abismo/inferno para, depois, sublimar o amor por Walter. Agora, com a mesma idade, a filha atravessa um percurso semelhante de aniquilar Walter dentro de si, uma travessia para «ser livre».

Curiosamente, Dante tem 35 anos quando desce aos infernos. Em 1963, Maria Ema estava «ligada de novo à vida com a força dos trinta anos» (p. 137); em 1983, a filha de Walter parece repetir o percurso da mãe: «na crueldade dos trinta anos, ela queria que Walter nunca tivesse aparecido a preencher o dia glorioso de sessenta e três, a perturbar a paz do coxo, a incendiar o decurso de Maria Ema, por se encontrar já

---

[203] ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, São Paulo, Editora da Unicamp, 3ª edição, 1995, p. 85.

[204] *Idem.*

[205] O documento pessoal da filha de Walter indica o ano de 1948 como a sua data de nascimento. O registo, porém, foi feito com dois anos de atraso: «A rapariga velha tem quinze anos no Bilhete de Identidade, mas não é verdade» (p. 143). Esse elemento da narrativa simboliza por um lado a tentativa de legitimar, corrigir, a sua existência e, por outro, a falibilidade dos dados oficiais. Um jogo semelhante está patente em *A costa dos murmúrios*, que mostra Eva Lopo confrontada com a incongruência entre a história oficial e a vivência pessoal da guerra colonial em Moçambique.

definitivamente morto» (p. 210). Há, pois, um movimento cíclico que, como vimos no primeiro capítulo, se traduz numa espiral e não num círculo. Os acontecimentos se repetem, como no teatro burlesco, mas modificam-se as circunstâncias.

Os espaços que envolvem a Casa de Valmares, no período que antecede o processo de escrita de três narrativas sobre Walter, ficam cobertos por uma fina camada de pétalas. Era um «Fevereiro morno» (p. 208). E também era como se a terra seca pela geada anunciasse o seu renascimento, como se quisesse «mostrar que estava viva» (p. 208). A narradora afirma que «nem antes nem depois aconteceu uma florescência tão suave» (p. 208). As amendoeiras em flor, simbolizando fecundidade e renovação[206], convidam a filha de Walter não só a reflectir sobre a natureza e os seus ensinamentos sobre «a passagem irreversível da vida» (p. 208), mas também a caminhar sobre o tapete florido.

> "*Pensava horas a fio – E caminhando* sobre a camada fina de 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." (p. 210)[207]

A narradora associa as actividades de pensar e caminhar[208], assim como utiliza o segundo verbo no tempo gerúndio – o que sugere movimento e duração (processo). Essas escolhas evocam um período de introspecção da personagem, no qual um conjunto de sentimentos em relação ao pai estão a ser processados de forma a que a filha de Walter pudesse «continuar a viver» (p. 210). Essa organização de afectos, se quisermos, integra o próprio processo de escrita. Mas, para já, é a depuração dos laços que a ligam (aprisionam) à memória e à figura do pai que se faz necessária. E a filha de Walter caminha para clarificar o próprio pensamento.

O antropólogo francês David Le Breton explica no seu livro *Eloge de la Marche* que caminhar é abrir-se para o mundo, uma forma activa de meditação. «La marche est

---

[206] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, p. 715.

[207] O sublinhado é nosso.

[208] A associação entre caminhar e pensar é recorrente na literatura. Citamos, por exemplo, a personagem Augusto do conto de Rubem Fonseca «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro»: «Augusto, o andarilho [...] anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas». Conferir: FONSECA, Rubem, *Romance negro e outras histórias*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 11.

souvent un detour pour rassembler soi»[209], escreve Le Breton, permitindo de alguma maneira jogar com os significados do verbo "rassembler". A imagem de reunir-se, juntar-se ou amontoar-se a si próprio através da caminhada evoca a ideia de que o sujeito da acção se encontra fragmentado. Flanar à volta da casa de Valmares, na altura de uma simbólica mudança de estação, poderá significar então a tentativa de recompor algo que está fracturado – a própria identidade e a memória do pai, neste caso. Podemos ver também, já que verificamos uma tensão entre as identidades de pai e filha, uma anologia entre os dois périplos, como se fossem círculos concêntricos de diâmetros desproporcionais: dar a volta ao mundo e circunscrever a própria casa. Percursos diferentes, mas homólogos e superpostos. Na primeira metade do romance, era Custódio Dias o autor dos passos em volta, como se esse duplo de Walter também reproduzisse as viagens do irmão.

Se Walter Dias precisou deixar a própria terra natal para equacionar sua visão de mundo – e através dela exercer em pleno a sua liberdade –, a sua filha luta para conseguir encontrar a medida exacta do seu amor pelo pai – e sobretudo de si própria – sem sair de Valmares. Ambos precisam, no entanto, da deslocação, actividade que permite distanciamento, para operar essa transformação. Enquanto a imagem de Walter está associada a vários transportes (charrete, carro, avião e navio), a sua filha move-se num perímetro mais reduzido e, apesar de ter um carro, regressa sempre.

Passo após passo, a esmagar pétalas que incorpora a si própria, a filha de Walter começa por reflectir sobre os grandes feitos históricos. Mas logo a sua mente dirige a atenção não para a história oficializada, contada num ritmo de «infinito oceano exterior deslizando veloz» (p. 209), mas para a história do próprio pai.

> "Mas sobre o infinitamente insignificante que a sua *memória aos pedaços* retinha e a passagem do grande resto que era esse infinito oceano exterior deslizando veloz, erguia-se, vigoroso e concreto, o que ela própria amava. Ela sabia desde há muito, que para si mesma, em certas noites de chuva, *a história da humanidade era menos importante que a história do seu pai*, por mais indigno que fosse pensá-lo, quanto mais dizê-lo, ainda que o fizesse em voz baixa. E era por isso que ela desejava que Walter, a quem tinham dado a alcunha de soldado, tivesse morrido em campo de batalha." (p. 209)[210]

---

[209] LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p.11.
[210] Os sublinhados são nossos.

Depreendemos da passagem acima que a história lacunar e fragmentada do pai interessa-lhe mais que a história da humanidade. A história do pai limita-lhe «pela insignificância das vagas notícias dos factos», mas a «recordação da alma privada» amplia-lhe o repertório paterno. Ela sabe que narrar a história paterna é articular memória e esquecimento, num movimento de resgate que jamais resultará numa reconstituição perfeita do passado. Deduz também que contar a história do pai consiste em colar os poucos cacos que tem em mãos. Reconhece ainda que os remendos, os interstícios de argamassa que os une, denunciarão sempre a incompletude de qualquer tentativa de narrativizar Walter. E é por isso que a morte de Walter num campo de batalha seria preferível: vivo e ausente, o pai deixa uma história por contar, um vácuo que constitui um solo fértil para a construção de narrativas a partir do pouco que dele se sabe. A morte como soldado anónimo favoreceria o esquecimento, o apagamento da memória necessário para que não existam incómodos e sentidos proibidos.

Se tivesse morrido em guerra, o pai seria mais um desaparecido, mencionado brevemente nas linhas da história como um número, dissolvido na multidão, sem individualidade, sem marcas pessoais. Recorde-se que os textos históricos, «as páginas trágicas dos países» (p. 209), narram a versão oficial dos factos de uma forma contínua, num fluxo sem interrupções, como «um grande mar fluindo» (p. 209) – ao contrário da história de Walter, incompleta, duvidosa e com muitas versões.

Ao reflectir sobre «O sujeito na/da/para a História – e sua estória», Linda Hutcheon lembra que a visão cindida do sujeito causa problemas para as tradicionais visões humanistas sobre «a estabilidade do eu e da equiparação entre o eu e a consciência»[211]. Assim, «reinserir o sujeito na estrutura da sua *parole* e de suas actividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma redefinição, não apenas do sujeito, mas também da sua história»[212]. Michel Foucault, como observa a crítica canadiana, introduz um tipo de análise histórica, com base em categorias de descontinuidade e diferença, que resultou na acusação de que, dessa maneira, a história estaria a ser assassinada.

Nesse horizonte de Foucault, emerge a oposição entre a história colectiva como «o grande absoluto, que sempre ia acontecendo no tempo, e que não se repetia nem parava» (p. 209) e a história individual resultante de uma «memória aos pedaços» (p. 209). Quando confrontada com essas duas concepções, a filha de Walter vê erguendo-

---

[211] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 204
[212] *Idem.*

se, «vigoroso e concreto, o que ela própria amava» (p. 209) – o pai. Inquieta-a o facto de entre o contínuo e o descontínuo, prevalecer nos seus pensamentos a segunda opção. Isso porque, se Walter tivesse morrido num campo de batalha, a sua história exigiria um relato enunciado por um narrador de funções similares à de um historiador: a de confirmar um «presente que se baseia em profundas intenções e necessidades imutáveis»[213].

À volta dessa mesma questão, Hutcheon cita o exemplo da personagem Saleem de *Midnight's Children*, de Salman Rushdie. Em vez de habitar a morada da imutabilidade e da continuidade, Saleem apresenta aquilo que Foucault baptizou de «senso histórico verdadeiro», aquele que sedimenta a nossa existência num contexto de «incontáveis acontecimentos perdidos, sem um marco ou ponto de referência». Saleem relata não numa perspectiva totalizante, mas pessoal e histórica. A destinatária da narração é Padma, que não ouve uma história oficial, mas sim histórias limitadas na sua continuidade e na sua linearidade.

Se arriscarmos traçar aqui um paralelo com *O vale da paixão*, não será abusivo dizer que a filha de Walter se debate também com essa questão. Colocar Walter em discurso é aceitar a sua descontinuidade, «limitada que estava pela insignificância das vagas notícias dos factos» (p. 209). A personagem sabe que não alcançará a integridade, está ciente de que, tal como a sua própria subjectividade, o sujeito do pai está disperso – situação que se opõe à história oficializada e ao romance preconizados no século XIX, que narravam a "vida" do sujeito individual ou colectivo num discurso que buscava ser tão imparável como a própria "vida".

Walter Benjamin também problematizou a questão historiográfica no seu ensaio "Sobre o conceito da história". A crítica da história contínua, conceito que acabamos de abordar, está também presente em Benjamin: «A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia da sua marcha no interior de um tempo vazio e homogéneo. [...] A história é objecto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogéneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'»[214]. O autor critica o conceito de tempo e progresso presente na historiografia dominante e propõe a formulação de uma teoria da história alternativa, que poderá inclusivemente andar de mãos dadas com

---

[213] *Ibidem*, p. 208.
[214] BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p. 229.

a teoria literária. Assim, o passado seria resgatado não para oprimir o presente, mas para nele participar.

Ao articular sem linearidade passado e presente num esforço de rememoração – não há aqui um sentido proustiano de memórias involuntárias –, o sujeito de enunciação de *O vale da paixão* aproveita a «oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido»[215]. A luta do sujeito enunciador não é travada *com* o passado, mas *pelo* passado, com o intuito claro de salvar o próprio presente. Isso provoca a coabitação de tempos na narração, emoldurados por «essa noite» e «esta noite». Apenas a reconstrução de «essa noite», aniquilando a sua opressão, poderá redimir a personagem em «esta noite».

Além da interpretação calcada no contínuo/descontínuo da história universal/individual, podemos também ler a passagem que analisamos até agora como um paralelismo entre *O vale da paixão* e a Telemaquia da *Odisseia*. A filha de Walter preferiria que o pai «tivesse morrido perto dum campo de batalha» (p. 209), «queria apenas que ele tivesse desaparecido simplesmente, enrolado numa manta, um pedaço qualquer de sarja cinzenta» (p. 210). Telémaco, no primeiro canto da *Odisseia*, afirma: «Não o choraríamos tanto se o soubéssemos morto, se tivesse perecido com os seus companheiros no cerco de Tróia»[216].

Tanto em Telémaco como na filha de Walter, detecta-se a morte como solução menos dolorosa. Só que, para Telémaco, a ausência de notícias incomoda porque cria um impasse, impede o reconhecimento colectivo daquele que morre a combater. O desaparecimento conduz à imagem do homem sem glórias, «ignorado», que não pode ser enterrado com honras fúnebres como o Heitor d'*A Ilíada*. Já para a personagem de *O vale da paixão*, a morte do pai como indigente é uma ideia que lhe agrada: «Invejava os mortos cujos corpos nunca tinham voltado para casa e de quem não se sabia nada, nem tinha restado coisa nenhuma, nem a ponta de uma fivela» (p. 210). Aí está um bom exemplo de como a intertextualidade pós-moderna acolhe e, ao mesmo tempo, subverte os textos que parodia.

O sumiço de Walter proporcionaria a todos a eliminação da memória: a inexistência do soldado no passado impediria que houvesse no presente lembranças tão espessas como «o dia glorioso de 1963» (p. 210). Telémaco deseja uma glória fúnebre daquilo que Ulisses *foi*; a filha de Walter deseja que Walter *nunca tivesse sido*, de modo

---

[215] *Ibidem*, p.231.
[216] HOMERO, *Odisseia*, Madrid, Ediclube, pp. 11-12.

a que não haja no presente a glória ou a dor do passado. O desejo filial expressa sempre, sob o verniz do amor ao pai, uma busca da própria estabilidade individual. Se a filha de Walter diz que «preferiria que ele [Walter] tivesse sido, no passado, uma figura enterrada na vastidão exterior do que não passava por ela» (p. 210), a personagem o faz para «o bem dela» (p. 227), «para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada» (p. 227). Ela quer desenvencilhar-se da figura paterna, pois está tão presa a ela como Electra, tão dela cativa como Ulisses de Circe. Telémaco, por sua vez, alega que se Ulisses estivesse morto, «os Aqueus ter-lhe-iam erguido um túmulo e eu, seu filho, teria herdado toda a sua glória imarcescível»[217]. Assim, o descendente do herói homérico passaria de príncipe a rei, ocupando simbolicamente o lugar do pai junto a Penélope, qual um Édipo ao lado de Jocasta.

A situação de um pai vivo (mas ausente) leva tanto Telémaco como a filha de Walter a partirem em busca do progenitor. O filho de Ulisses parte um busca de notícias do pai, informações capazes de resolver o impasse do desaparecimento do rei de Ítaca – para ele, só faz sentido um rei vivo e retornado ou um bravo guerreiro morto em combate. A errância pura e simples não é solução. Já a partida da filha de Walter em direcção à Argentina tem como objectivo aniquilar, ainda que simbolicamente, o pai. Ironicamente, essa batalha entre pai e filha é travada em Buenos Aires, cidade da Praça de Maio, onde há «bandos de mulheres de lenços na cabeça, reclamando os desaparecidos» (p. 214). Onde existem também «profissionais pagos para dizerem que estavam bem de saúde e que iriam regressar» (p. 214). Após a resolução do impasse de ambos, «a filha voltara em paz» (p. 233), assim como Telémaco para Ítaca, confiante que estava do regresso do pai para vingar-se dos pretendentes. O texto de aniquilamento escrito pela filha de Walter funciona justamente porque «inquietara para sempre Walter» (p. 233) , despertando nele o desejo de regresso à sua pátria (Valmares/Portugal/Ítaca).

O próprio discurso B não deixa de ser uma viagem. Trata-se de um texto letal, actividade baptizada de «trabalho de traça», que consiste em «aniquilar a pessoa de Walter, entrando dentro do seu habitáculo devagar, como uma espia» (p. 210). Sem precisar mover-se ou deixar as quatro paredes que a protegem desde criança, a filha de Walter faz uma viagem às entranhas do pai.

---

[217] *Ibidem*, p. 12.

"Queria assaltá-lo por dentro, sem ruído, atravessar, passar, reduzir, destruir-lhe a pessoa, conspurcando-o, transformando a doçura da sua imaterialidade evanescente numa parábola de natureza carnal para que desaparecesse. Ia até esse terreno, apagar aí, assassinar aí quem se ama, no local que se pensou intocável." (p.211)

A viagem ao centro do pai simboliza uma vontade de regresso às origens, a uma espécie de "Ítaca existencial". Sem esse deslocamento do "eu" para o "outro" não é possível dar início ao processo criativo do discurso B. O desejo de compreender o objecto da representação está também presente na personagem-narradora H. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago. O paralelismo entre as duas obras permite entrever em ambas o nascimento de um escritor na perspectiva de um processo (e não de viragem abrupta) e do estabelecimento dos mesmos duplos: real/representação, *mimesis/poiesis*, aniquilar o representado/reconstruir o modelo.

A personagem H., que se define no início da obra como «um pintor académico»[218], afirma:

"Não que a parecença lá não esteja, não que o primeiro não seja o fiel retrato desejado e benévolo, [...] se instalou em mim a obsessão de compreendê-lo, de descobri-lo, [...]. Tentei destruir este homem quando o pintava, e descobri que não sei destruir. Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens e as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços."[219]

O que move a escrita de H., após duas tentativas frustradas de representar pictoricamente o seu modelo – buscando «parecenças», semelhanças –, é a «obsessão de compreendê-lo, de descobri-lo». A escrita não surge como uma forma de «aniquilar», ou «de destruição», mas como uma «tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro». Essa reconstrução pelo lado de dentro não é mais um desejo de representar fielmente, mas sim de interpretação (o que não deixa de ser recriação). A filha de Walter, por sua vez, também quer assaltar «por dentro» (p. 210) o objecto de representação (o pai), só que com o objectivo claro de «destruir-lhe a pessoa» (p. 210).

Há pontos de aproximação na escrita das duas personagens. Ambas se colocam no «lado de dentro», o que denota o desejo de encontrar um novo ângulo de captação da

[218] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 65.
[219] *Ibidem*, pp. 53-54.

imagem. Os dois escritores-em-formação buscam aproximar-se do objecto de representação com um olhar objectivo. H. usa a metáfora de uma máquina para falar da dinâmica interna do modelo, que antes havia sido referenciada como «as tripas»[220]. A filha de Walter também almeja uma visão interna do representado. Ela quer «profanar-lhe os ossos, como um micróbio, visitá-lo até à rede interna dos ossos e a polpa do coração» (p. 211).

A filha de Walter utiliza também um conjunto de expressões que indica um tratamento técnico do objecto de representação. Os desenhos de pássaros, que antes tinham valor de cartografia do percurso paterno, «iriam ser sacudidos, abertos e folheados com método, passando a ser apenas objectos com interesse, coleccionáveis, dentro da biblioteca da sua frieza» (p. 211). As palavras «método» e «objectos» parecem ter sido tomadas de empréstimo dum jargão técnico, numa referência irónica às actividades científicas, que demandam «frieza» e deixam a «mágoa» (p. 211) do lado de fora da porta do "laboratório" de escrita.

É curioso reparar como, em contraste com a primeira metade de *O vale da paixão*, a filha trata o pai não mais com o carinho que marca o relato da noite de 1963, mas sim com distanciamento, como «um caso clínico», «como um físico diante de um corpo» (p. 212). Agora, mediante o afastar-se necessário para a escrita, Walter é «uma figura sedutora», uma personagem capaz de desdobrar-se numa narrativa. Walter, agora, importa no contexto narratológico. Tanto faz chamar-lhe «um nome ou outro nome» – assim como ela, Walter deixa de ser nomeado. Essa imparcialidade com que tenta analisar o pai está ligada ao desejo de escrever «sem paixões», como nos explica a ensaísta Maria Zambrano.

> "O escrever é um acto de fé e, como toda a fé, um acto de fidelidade. O escrever requer fidelidade antes de qualquer outra coisa. Ser fiel àquilo que requer ser tirado do silêncio. Uma má transcrição, uma interferência das paixões do homem que é o escritor destruirão a fidelidade devida. [...] Fidelidade que, para ser conseguida, exige uma total purificação das paixões que hão-de ser aquietadas para dar espaço à verdade." [221]

A mesma tentativa de distanciamento do objecto representado está presente em *Manual de Pintura e Caligrafia*. No entanto, existe um ponto claro de divergência entre

---

[220] *Ibidem*, p. 46.
[221] ZAMBRANO, María, «Porque se escreve?» in A.A.V.V., *Texto, Leitura e Escrita: Antologia*, Porto, Porto Editora, 2000, p.25.

os dois processos de escrita: H. refere uma tentativa de «reconstrução», enquanto a filha de Walter se apoia na destruição, no aniquilamento. H. não possui uma relação pessoal com o seu modelo, o que pressupõe uma facilidade maior em transformar «tripas» em «engrenagens». Já a filha de Walter, oscila entre um escrever «sem qualquer mágoa» (p. 211) e um escrever pelo «lado vingativo do desprezo» (p. 211). Ora, a simples existência de um desejo de vingança já fere a pretensão de imparcialidade.

Para se aproximar do objecto formal do texto que pretende escrever, a filha de Walter isola-se no próprio quarto. Diz que «estivesse quem estivesse, que a deixassem ficar dentro do quarto, não a incomodassem com horas de dormir ou de comer» (p.210). Fica «no silêncio» (p.211) para conseguir conhecer o pai em todas as suas partes, como quem estuda a fundo o inimigo para arquitectar um plano maquiavélico contra ele. Precisa estar só e distante para compreender Walter e, assim, calcular milimetricamente onde poderá atingi-lo. A figura do escritor funde-se com a de profissões ligadas a actividades nas quais a emoção humana estaria ausente: «um advogado pago» que faz uma «defesa fria» (p. 212); «um físico» ou mesmo um psicanalista, como podemos depreender da passagem abaixo.

> "Pela janela que se abria sobre a erva, olhava para Walter como um caso clínico, falava dele, quando necessário, como dum produto, explicava-o a partir da sua infância como fazem os frios, os que lançam sobre o destino dos outros a rede da aranha explicativa, a teia grosseira da causa geradora irreversível do efeito." (p. 212)

A expressão «caso clínico» – associada às ideias de falar do objecto analisado «como dum produto»; de explicá-lo «a partir da sua infância»; de aprisionar o destino desse mesmo objecto/pessoa através da trama da explicação; de haver algo «irreversível» composto por uma estrutura de causa e efeito – leva-nos a estabelecer uma relação entre os caminhos percorridos pela escrita da filha de Walter e os meios da psicanálise. Essa relação torna-se inegável quando a narradora revela aquilo que deseja atingir em Walter: a sua sexualidade. O alvo certeiro para atingir o pai era o seu sexo, era essa parte do seu corpo que seria transformada em discurso «durante esse tempo de Primavera».

> "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. Era preciso atingir o sexo de Walter" (p. 211).

André Green afirma que a concepção psicanalítica da sexualidade «diferencia-se de todas as outras por englobar as formas não aparentes, inconscientes, recalcadas ou transformadas de uma sexualidade muito mais vasta do que as suas manifestações observáveis»[222]. Essa concepção, segundo o psicanalista francês, procura abordar não só as formas socialmente aceites da sexualidade, mas também aquelas consideradas marginais ou reprováveis. O discurso construído pela filha de Walter parece beber na fonte dos métodos psicanalíticos, uma vez que busca analisar ironicamente o objecto por intermédio da teoria sexual.

O método da terapêutica psicanalítica poderá envolver a avaliação do papel da teoria sexual na formação do quadro clínico do paciente (corresponderia ao diagnóstico que o colectivo de Valmares faz de Walter, transmitido por narrativas), na sua interpretação do mesmo via observação pelo processo analítico (análise sistemática de cartas e desenhos) e, por fim, na formulação de hipóteses a partir da constituição do psiquismo do indivíduo (criação de uma narrativa possível para compreender Walter, ainda que no domínio da ficção). Ora, estão aqui todos os procedimentos descritos pela narradora de *O vale da paixão* para inserir a experiência paterna num discurso ficcional. Explicar Walter através da sua sexualidade é construir uma representação metonímica, interpretativa e hipotética – e não fiel ao modelo. O filtro da psicanálise utilizado pela filha de Walter permitiria uma tentativa de compreender o pai, «já que a sexualidade é a base sobre a qual o psiquismo se edifica»[223].

A escolha do sexo como recorte narrativo reflecte também, mais uma vez, o desejo de completude experimentado pela personagem. A empregada Alexandrina disse, certa vez, para a filha de Walter que todos na casa estavam à espera do dia em que o sexo de Walter se manifestaria, para que a figura do trotamundos ficasse completa e o seu carácter compreensível.

> "Porque todos esperavam que acontecesse, que o sexo de Walter se manifestasse, deixasse um rastilho, fosse um assunto de escândalo, para que o seu carácter se tornasse compreensível, a sua vida fosse claramente punível e *a ordem se equilibrasse*. [...] Sim, um homem que era soldado, que pintava pássaros e não trabalhava, tinha de se manifestar pelo sexo, *porque de outro modo a figura não seria completa* [...] – contava Alexandrina, melhor do que qualquer um dos outros. Mas as palavras mais autorizadas provinham dos próprios Dias, referindo-se àquele domingo de

[222] GREEN, André, *A Cadeia de Eros*, Lisboa, Climepsi Edições, 2000, pp. 18-19.
[223] *Ibidem*, p. 21.

Junho [o dia em que o pai de Maria Ema veio comunicar a Francisco Dias que a filha estava grávida de Walter]." (p. 70)

Insistimos no ponto da conquista da própria identidade: a filha de Walter ambiciona aniquilar o pai através da escrita, tendo como o alvo o seu sexo. Ora, como vimos no item anterior, um dos pontos de tangência entre Walter e a filha é justamente o aspecto sexual. Ao criar uma «parábola grosseira» (p. 225) que parodia a conduta sexual de Walter, a personagem está a repensar não só a forma como foi concebida (sobre a manta, segundo as narrativas de Valmares), mas também o sentido de fruição do mundo que herdou do pai. O seu processo criativo conduz, portanto, a uma auto-análise. Uma lição moral para o outro que contém um ensinamento ético para si própria. Isso porque uma visão crítica da sexualidade paterna não deixa de ser uma crítica de si mesma e da sua origem – afinal, quem escreve o outro também compreende melhor a si próprio[224].

Ainda sobre perspectiva sexual, podemos afirmar que o discurso B também constitui uma paródia «grosseira» da *Odisseia*. É que as três narrativas evidenciam as aventuras amorosas de Walter/Ulisses ao mostrar uma legião de descendentes animalizados. Homero, no entanto, esbate a infidelidade de Ulisses ao colocá-lo, por exemplo, a chorar de saudades por Penélope na ilha onde impera Calipso[225]. É inegável que, ao preferir a mortalidade de Penélope à eterna juventude da Deusa, o herói homérico atenua as intensas experiências sexuais que partilha com Calipso. Inversamente, o discurso B surge para escancarar a porção libidinosa de Walter – sendo que a narrativa não reserva espaço para uma vingança contra pretendentes e muito menos para o regresso a uma ilha.

Apesar de estarmos cientes de que a criação desses textos resulta sobretudo de uma mágoa – Walter contou ao irmão Manuel sobre a visita ao quarto da filha, na noite de 1963 –, não podemos ignorar o contexto burlesco no qual a casa de Valmares estava imersa. O entorno contamina, de alguma forma, o discurso B que a personagem elabora.

---

[224] Mais uma vez podemos confrontar essa afirmação com a seguinte passagem de *Manual de Pintura e Caligrafia*: «Quem retrata, a si mesmo se retrata. [...] Mas quem escreve? Também a si se escreverá?» Conferir: SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho 1998, p. 113.

[225] Peripécias sexuais à parte, o episódio homérico na ilha Ogígia também transmite valores como o elogio da memória e do regresso à pátria: «a imortalidade que Calipso oferece a Ulisses é uma imortalidade privada de memória. [...] Ou seja, não queremos, como Ulisses não quis, perder a plenitude da memória do 'vivido'. A dimensão trágica da vida vem do facto inconciliável de os nossos gestos serem finitos, mas carregarem com ele a ansiedade e a ambição da infinitude». Conferir. SERRA, José Pedro, «Conversa com vista para... José Pedro Serra», entrevista a Maria João Seixas, *Revista Pública*, Lisboa, número 310, 5 de Maio de 2002.

Se a filha de Walter acabava de atravessar «a década do silêncio e do burlesco incrustado nele» (p. 156), à qual ainda se pode somar «a sua síntese, a década de ironia» (p. 156), parece-nos verosímil que esses mesmos elementos – ou mesmo uma resposta a eles – estejam presente nos três episódios que constituem o discurso B.

Acreditamos que houve uma apropriação crítica desses elementos, de modo a que eles pudessem integrar o discurso B e trabalhar com a ferramenta do grotesco. Se antes o burlesco e a ironia imperavam, espelhando em superfícies incongruentes passado/presente – sobretudo no duplo mãe/filha – e, assim, provocando o riso, agora eles passam a despertar no leitor um sentimento misto de riso e desconforto. Ou seja: há um movimento do burlesco para o grotesco, que está directamente relacionado com a recepção, aquilo que um texto pode provocar no leitor. Como em nenhuma parte do romance a palavra "grotesco" é citada, ao contrário de "burlesco", tentaremos reproduzir nos próximos parágrafos as reflexões que nos levaram a detectar componentes do grotesco na parte do discurso A alusiva ao discurso B.

Philip Thomson dedica algumas páginas do seu livro *The grotesque* justamente à questão da resposta do leitor ao texto grotesco. O autor acredita que as recepções possam ser variáveis de pessoa para pessoa, mas afirma com veemência o carácter híbrido dessas mesmas respostas: o riso não substitui o horror, nem mesmo com ele se alterna – ambos coabitam num estado de tensão. De uma maneira geral, o grotesco «is hard to take, and that we tend to try to escape the discomfort it causes»[226].

A introdução do grotesco em *O vale da paixão*, por intermédio do discurso B, pode ser interpretada como a junção do cómico trazido pelo Dr. Dalila com a perturbação provocada não só pela hipótese do incesto, mas também pela ideia de que a visita de Walter a Valmares, em 1963, havia sido uma «mentira» (p.194), pois «o carro não era dele»[227] (p. 193). A filha de Walter, que tinha aquelas memórias do pai como preciosas narrativas, capazes de torná-lo presente na ausência, mostra-se mais uma vez magoada:

---

[226] THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979, p. 3.

[227] O Chevrolet preto de Walter terá sido comprado com dinheiro pedido emprestado a Manuel Dias, a quem o ex-soldado havia favorecido com outros serviços. A possibilidade do carro ser emprestado e não de propriedade do filho retornado – e supostamente bem sucedido na vida – faz a família sentir-se enganada. Até Custódio Dias, fiel irmão de Walter, manifesta desgosto com a notícia. Não são desprezíveis os ecos, nessa parte do romance, de um poema do heterónimo Álvaro de Campos: «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra, / [...] Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.» Conferir: CAMPOS, Álvaro, *Poesias*, Mem Martins, Europa América, 1997, p. 20.

"Se as imagens agora estavam manchadas, é porque antes elas sobreviviam [...] brilhantes e lisas [...]. Passeios, corridas, surpresas, entregas a um poder que tínhamos imaginado em sessenta e três, e guardávamos em locais preciosos dentro das nossas cabeças, como seres vivos intactos, passado tanto tempo, eram assassinados de forma súbita através da carta de Manuel Dias." (p. 194)

A filha de Walter, enquanto escritora do discurso B, opta pelo estilo grotesco calculadamente para obter determinada recepção do leitor (Walter, no caso, que também é narratário do discurso A). A personagem que preconiza o silêncio utiliza a escrita para *comunicar* ao pai o seu desgosto – daí o seu desejo de aniquilamento. A opção estética pelo grotesco é consciente, premeditada «dentro da biblioteca da sua frieza» (p. 213) para atingir um determinado fim. Não é à toa que a reacção do pai – um sorriso seguido de um comportamento colérico, este último tantas vezes descrito nos textos homéricos – permite à personagem voltar para casa em paz. Ela já havia dado a conhecer ao pai, ainda que em trâmites grotescos, a mágoa que sentia. Já havia feito da sua justiça.

É natural que a ironia presente no burlesco não tenha sido considerada uma arma suficientemente poderosa para agredir o pai. Isso porque o grotesco consegue ir além da ridicularização. Thomson reconhece a agressividade como uma das principais funções do estilo: «Because of the characteristic *impact* of the grotesque, the sudden shock which it causes, the grotesque is often used as an aggressive weapon»[228]. Esse choque intencional integra o projecto que a personagem acalenta para encontrar a «paz» e «ser livre». São desejos que, para serem alcançados, implicam a resolução de um conflito – causado pela mágoa da filha em relação ao pai, neste caso. Ou então, numa abordagem literária, um conflito gerado pela crise que tem por base uma angústia da influência, que leva o sujeito a negar o peso do cânone através de uma tentativa de aniquilamento.

"One finds it frequently in satirical, parodistic and burlesques contexts, and in pure invective. The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective."[229]

A filha consegue, através do texto *O Soldadinho Fornicador*, inquietar «para sempre Walter» (p. 233). Integrava os seus objectivos *comunicar* através da escrita a

[228] *Ibidem*, p. 58.
[229] *Idem.*

sua mágoa para o pai e, dessa forma, provocar nele uma reacção ao mundo em desordem – sobretudo às verdades que ela não considera como suas: «Não queria pedir-lhe desculpa por ter contado a Manuel Dias o que se passara na noite da chuva?» (p. 232). Só assim, confrontando-o com a essência das narrativas da família, conseguiria alcançar não apenas uma resposta do pai, mas uma identidade para si mesma. É que, ao reproduzir o discurso colectivo de Valmares, ao conspurcar o pai através da paródia grotesca desse mesmo discurso, ela própria passava a integrar a família, a ganhar um espaço virtual numa comunidade na qual sempre pareceu estar deslocada.

> "Se Walter tivesse lido, saberia que não encontravam nenhuma ilha. A narrativa que Walter mantinha entre as mãos apenas servia para ampliar a ideia do Atlas de Adelina Dias. *Ela própria, a filha, era um dos Dias.* Tratava-se duma parábola grosseira, abominável, de linguagem rude, com um título claro. Só era possível ele não entender porque não lia." (p. 225)

A solução que se quer para conflito, no entanto, acontece no discurso A e não no B. *O Soldadinho Fornicador* encerra, como é próprio do grotesco, uma tensão irresolúvel: Walter, ao contrário de Ulisses na *Odisseia*, não encontra «nenhuma ilha». A filha projecta no pai a angústia do irreconciliável para que ela própria, por intermédio da assunção do discurso, conquiste a sua identidade. Ao contrário da visão de alguns textos críticos[230] sobre *O vale da paixão*, não enfatizamos a operação de resgate da memória do pai em detrimento de um desejo fortíssimo de busca de si mesma por parte da personagem-narradora, com todo o individualismo que isso possa implicar.

Há no discurso B um projecto claro de travessia individual – que possui pontos de tangência com a figura do pai, é certo –, projecto esse que vai de encontro a todas as interpretações que concebem a construção discursiva da filha de Walter como fruto de um altruísmo filial. Inversamente, apostamos na ideia de que o discurso B contém a ambivalência do "eu" e do "outro", na qual o ponto fulcral é a definição da identidade desse "eu", que, por sua vez, não prescinde do "outro".

Resumidamente, defendemos que a grande força que move o discurso B prende-se sobretudo com a aquisição de um poder criativo individual. Através da assunção da

---

[230] Citamos dois exemplos de ensaios que vêem o romance como um discurso em nome do pai: FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento, «Em nome do pai a propósito de *O vale da paixão* de Lídia Jorge», *Metamorfoses*, nº1, Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, Outubro, 2000; FERREIRA, Ana Paula, «Precisa-se de pai para Natio de Escrita ou A paixão segundo Lídia Jorge», *Mealibra revista de cultura*, Viana do Castelo, III série, número 9, Dezembro de 2001. Nós, no entanto, defendemos que o pai é viagem para se chegar a si próprio. Acreditamos que o discurso romanesco atravessa o "outro" para atracar no cais do "eu". O pai oferece a herança; o sujeito enunciador é quem a transforma.

própria identidade é possível transformar, por vontade própria, a herança. Isso não quer dizer que, globalmente, o discurso A desconsidere a questão da preservação da memória paterna – só que esse rememorar emerge sempre a par com o sentido de hereditariedade, herança, aquilo que legitima o "eu" como descendente do "outro". Como podemos ver, o desejo do "eu" não se esbate jamais: «a filha não fora até ao *Bar Los Pájaros* para sossego dele, mas sim para o bem dela. Encontrava-se ali para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada, no momento exacto. Cortar dentro de si» (p. 227).

Não queremos, no entanto, indicar a existência de um maniqueísmo – tal como: a filha de Walter foi egoísta; Walter foi agredido – com a afirmação do parágrafo anterior. Através da sua ambivalência, o grotesco abriga um efeito psicológico que carrega um questionamento dos parâmetros instituídos, mostrando que «naturalmente ninguém poderia permanecer parado nem no mal nem no bem» (p. 160). Isso porque a mesma narradora que sugere que houve algum egoísmo da personagem na sua ida à Argentina, também afirma que «apesar 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» (p. 222). Curiosamente, Thomson chama atenção para o facto do grotesco estar ligado não apenas a uma ideia de desarmonia do mundo, mas fundamentalmente a essa ambivalência, a coabitação tensa de pólos contraditórios. É que a categoria estética propõe um violento choque de opostos, como os temas do amor e da morte, «as an appropriate expression of the problematical nature of existence»[231] .

Julgamos que nesse ponto reside uma das mais valias literárias de *O vale da paixão*: a relação de opostos em que se fundam as psicologias das personagens não reproduz o teor unívoco da literatura convencional de acção e costumes. Há uma constante reflexão na diegese que permite mover a perspectiva tendenciosa e fixa da leitura. O grotesco trazido pelo discurso B funciona como um espelho de superfície ondulada, que representa o discurso A, paradoxalmente, com distorção e rigor. Regressaremos agora à análise propriamente dita do discurso B.

Dizíamos que o discurso B resulta de um desejo de comunicação com o pai. A própria expressão «parábola grosseira» dá conta dessa vontade de passar determinada informação de modo rude, transmitir uma lição de moral ou ética. Obviamente, a designação "parábola" poderia nos remeter para uma interpretação bíblica, possibilidade que não rejeitamos, mas que preferimos abordar timidamente. Dentro de um vapor, o

[231] THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979, p. 11.

viajante com os seus descendentes animalizados poderiam ser uma subversão da arca de Noé, que está fadada a errar sem nunca encontrar uma ilha e que traz a bordo exemplares degradados para a perpetuação de uma humanidade decadente. No entanto, como veremos adiante, é da *Odisseia* de Homero a maioria dos ecos intertextuais presentes no discurso B. O conteúdo da primeira das três narrativas, *O Soldadinho Fornicador*, é o único a que temos acesso. Dos outros dois textos só sabemos o título: *A Charrete do Diabo* e *O Pintador de Pássaros*[232]. Cada uma das partes que compõem o discurso B – três narrativas, três balas de revólver – evoca imagens de Walter propagadas em Valmares: prazer ("fornicador"), viagem ("charrete") e arte ("pintador").

A trilogia concebida pela filha de Walter estabeleceria talvez uma tácita correspondência com a *Odisseia*, cujos vinte e quatro cantos também podem ser agrupados em três partes[233]. A Telemaquia (cantos I a IV), seria a primeira delas e narra a tentativa de Telémaco de encontrar Ulisses. Essa busca seria apresentada às avessas por *O Soldadinho Fornicador*, como veremos. Os cantos V a XIII acolhem o relato das aventuras do herói homérico na sequência do naufrágio. Os restantes cantos narram a vingança de Ulisses após regressar a Ítaca e o encontro de pai e filho.

O jogo de espelhos está também patente no discurso A, que propõe uma inversão das temáticas homéricas. Se a *Odisseia* arranca com a Telemaquia, *O vale da paixão* tem acomodado na sua porção final o episódio da filha que parte em busca do pai. O discurso A é inaugurado com a enunciação do encontro entre pai e filha, na noite chuvosa de 1963; ao passo que, na *Odisseia*, a união de Telémaco e Ulisses marca o fim da epopeia. O reflexo invertido que uma obra projecta da outra não pára por aí. Os cantos V a XIII da Odisseia são dedicados às peripécias de Ulisses após o naufrágio, enquanto que o recheio de *O vale da paixão* rejeita a omnisciência do que terá acontecido àquele que partiu. As aventuras de Walter pelo mundo fora constituem um conjunto de narrativas estilhaçadas e incompletas. O escritor irlandês James Joyce, como é mais que sabido, também estabeleceu uma estreita correspondência entre os dezoito episódios de *Ulisses*, divididos em três partes, e a *Odisseia*. Também de *Ulisses* pode-se ouvir ecos em *O vale da paixão*.

---

[232] Duas traduções de *O vale da paixão* adoptam um título semelhante: *El fugitivo que dibujaba pájaros*, trad. Eduardo Naval, Barcelona, Seix Barral, 2001; *The painter of birds*, trad. Margaret Jull Costa, New York, Harcourt, 2001.

[233] *A Ilíada* também pode ser vista como uma obra tripartida. «Foi Erich Bethe quem chamou atenção para a posição, na arquitectura do poema, dos cantos IX e XIX, respectivamente, O Canto da Embaixada e o da Reconciliação, que, como duas colunas simetricamente dispostas, dividem a *Ilíada* em três partes.» Conferir: NUNES, Carlos Alberto, «A questão homérica» in HOMERO, *A Ilíada*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 44.

Os três textos que compõem o discurso B são descritos de diversas formas: «narrativas frias» (p. 212), «contos de gelo» (p. 212), «narrativas fantasiosas» (p. 214), «história arcaica em três capítulos» (p. 216), «três episódios escritos» (p. 216), «páginas abomináveis» (p. 222), «metáfora grosseira, ofensiva e bárbara» (p. 223). Podemos observar que nenhuma das descrições fala abertamente de uma afinidade estética com o cómico, o grotesco ou o burlesco, mas uma delas encerra uma referência tácita: o texto «falava de uma fantasia agreste, sarcástica e ao mesmo tempo trivial, como se ditada pelo Dr. Dalila. Uma invenção com o seu quê de Carnaval e whisky.» (p. 223) Comparecem nas narrativas, portanto, as componentes selvagem, do riso e da familiaridade com o quotidiano.

O sujeito enunciador descreve a primeira narrativa do discurso B valendo-se do mecanismo de «encaixe»[234]. A pergunta «Como dizer?» (p. 224), seguida do espaço de uma linha em branco e da abertura de novo parágrafo, também ajuda a significar graficamente a inserção do discurso B no discurso A. Passamos agora a transcrever essa passagem, de modo a que possamos analisá-la.

> "Como dizer? // Nem sempre o homem da narrativa fora rico. Muito novo, ele tinha sido um pobre soldado embarcadiço que andara a traficar e a fazer filhos de praia em praia, ao longo das costas do Império, proezas de que muito se honrava. E agora, para se apresentar como progenitor junto dos descendentes, gabava-se de ter a felicidade de se haver prevenido, guardando a manta enterrada em cima da qual havia deitado mulheres de várias cores e línguas." (p. 224)

O soldadinho fornicador apresenta «o caso dum homem muito velho e muito rico, contente de si mesmo, acometido pela ideia de reunir todos os seus descendentes, para lhes distribuir a fortuna e transmitir-lhes a arte de bem viver e triunfar» (p. 223). Nessa primeira referência que a narradora faz ao discurso B podemos logo detectar a presença de uma sátira às personagens de Francisco Dias e Walter. A autora de *O soldadinho fornicador* condensa na mesma personagem (o «homem muito velho e muito rico») características tanto do avô («reunir todos os seus descendentes») como do pai («a arte de bem viver»). O riso advém do facto dessas mesmas características serem a razão da discórdia das duas personagens do discurso A: Francisco Dias critica no filho justamente a sua «arte de bem viver» marcada pela errância, pelo desapego à terra e pelos gastos com o bem-estar.

---

[234] TODOROV, Tzevetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, p.75.

O passado do protagonista do discurso B alude às narrativas que se construíam em Valmares à volta da figura de Walter, centradas na manifestação do seu sexo («fazer filhos de praia em praia»). Um episódio que terá acontecido uma vez (engravidar uma mulher, Maria Ema, numa região balnear, São Sebastião de Valmares) é transformado em hábito, o que não deixa de ser uma caricatura, um exagero, da pessoa representada. A passagem acima ainda levanta elementos pertencentes à temática do discurso A: a tentativa de resgatar uma paternidade negligenciada e a manta como um espaço de prazer carnal.

A ideia de profanar a manta, que deveria ser «um território sagrado» (p. 188), surge justamente a partir de uma conversa entre a filha de Walter e Dr. Dalila. Isso explica de alguma forma o facto das três narrativas para aniquilar Walter serem uma «fantasia agreste, sarcástica e ao mesmo tempo trivial, como se ditada pelo Dr. Dalila» (p. 162).

> "Assim, dormíamos sobre o sofá cobertos pela colcha, e um dia, ao sacudi-la da cinza e das esferográficas, a filha de Walter lembrou-se de contar o que corria sobre a manta de soldado. [...] - «Uma manta?» - perguntou ele. E o Dalila começou a rir como só ele sabia rir. Riu com copo, sem copo, com whisky e sem ele, riu até eu não saber se ele ria apenas dessa imagem, se ria para profanar a imagem que levianamente lhe tinha dado, para profanar a si mesmo, à filha de Walter ela mesma, o céu e a terra e tudo mais. Depois, como ele não parava de rir, rimo-nos os dois abraçados. Dávamo-nos bem. // Lembro-o para que Walter, esta noite, saiba." (p. 162)

Ao ser transformada em motivo de riso, a manta perde o cunho sagrado que a irmã de Walter, Adelina, havia impresso ao objecto patriótico, numa carta enviada à casa de Valmares.

> "Com desenvoltura, Adelina explica que uma manta de soldado é um território sagrado. Uma manta é o símbolo da resistência da vida militar, e diz que o irmão destruiu esse símbolo, desviou-o do seu devido lugar. Ele transformou a manta numa bandeira feia, uma bandeira que assusta, vista duma outra pátria. Ela sabe – Walter [...] andou de porto em porto entre as duas costas do Atlântico. [...] Lembrando o passado, ela está em situação de dizer que Walter não usa a manta para desenhar os pássaros. Ele usa a manta de soldado para se deitar e descansar, ou trabalhar daquela forma que sabemos, o que é revoltante." (pp. 188-189)

A filha de Walter insere na sua «parábola grosseira» (p. 225) uma imagem disforme do pai construída a partir de uma representação dele (a forma como era

interpretado/«lembrado» pelos irmãos). Mas a personagem-escritora mantém na sua caricatura, no entanto, elementos minimamente reconhecíveis para introduzir a ironia no traço da sua operação paródica. Essa representação da representação também alude à imagem do navegador português que, ao contrário de honrar a pátria, leva às costas do Império a actividade sexual e de tráfico. No discurso B, o «símbolo» de que fala Adelina está ainda mais desviado, pois o significado da frase «trabalhar daquela forma que nós sabemos», escrita na tal carta, é agora referido sem rodeios.

A incorporação de fragmentos discursivos de Adelina no discurso B também está patente na ideia de que «os descendentes, deixados pelo antigo soldado, haviam-se cruzado com outros mamíferos, e agora [...] [o protagonista do discurso B] encontrava os seus olhos estampados, indistintamente, em pessoas e animais que o seguiam, atraídos pelo cheiro da manta enterrada» (p. 224). Foi Adelina quem classificou os olhos claros de Walter como «um olhar de chita» (p. 33) e essa referência, assim como muitas outras, reaparece no discurso B como parte distorcida de uma colecção de narrativas sobre Walter. Ainda no segmento de número dez do romance, a narradora faz referência à duplicidade homem/animal presente em Walter.

> "Quem os amasse [os olhos de Walter] diria que eram olhos de anjo, a quem fossem hostis pareceriam de gato. [...] Mas essas transfigurações pessoais não eram importantes. Pouco importava a família animal ou angélica a que pertenciam. Os anjos sempre teriam tido saudade da noite em que foram animais, e as bestas sempre hão de sonhar com o dia fulgurante em que terão caçado a criação inteira, na sua efígie de anjos. Não havia solução para essa dupla saudade." (p. 33)

A solução encontrada para a «dupla saudade» só se dá, enfim, ao nível ficcional. Ao escrever três narrativas grotescas, «abomináveis», a filha de Walter consegue construir um mundo em tal estado de desordem que torna possível a existência de uma descendência dupla constituída por «pessoas e animais» (p. 224). No discurso B, o protagonista decide carregar no seu vapor todos aqueles que julgava serem os seus descendentes, dado que tinham os seus «olhos brancos». Esses "filhos" eram «pessoas e bestas» (p. 225). Além disso, mesmo que Walter seja tomado como anjo, ele não deixa de acolher uma duplicidade: as asas de pássaro num corpo de homem.

A mistura do elemento humano ao animal remete-nos claramente para o grotesco. A categoria estética, que remonta aos primórdios do período cristão da cultura romana, consistia inicialmente na combinação de elementos humanos, animais e

vegetais na mesma pintura ou arquitectura[235]. Essa confusão de componentes heterogéneos cerca a fruição da obra de arte de um sentimento perturbador, precisamente o mesmo que terá sentido o escritor romano Marcus Vitruvio Pollio, contemporâneo de Augusto, sobre esse tipo de arquitectura «bárbara»[236]. Segundo Wolfgang Kayser, o estranhamento de Vitruvio deve-se ao seu critério de reprodução realista, responsável pela imediata rejeição daquela combinação de elementos. Quando o que está em causa é o elogio de uma arte mimética, é significativo o repúdio àquilo que não oferece a representação de um mundo familiar, natural e em proporções canónicas.

Também Walter, ao perceber que ele próprio era a personagem do discurso B, rejeitou a sua representação grotesca. São numerosas as observações que faremos em relação a este segmento, o de número 92, que narra como Walter recebe o conteúdo do discurso B.

> "Ele não lia, porque ainda se encontrava em estado de choque, porventura tinha imaginado ser surpreendido, mas a surpresa oferecia passos que não previra, cativo que estava no coração do seu refúgio. Só quando a filha estendeu, ao mesmo tempo, «*O Pintador de Pássaros*» e «*A Charrete do Diabo*», ele voltou atrás e soletrou verdadeiramente o título da narrativa agreste que não tinha lido, e sentiu que em vez de papéis a filha lhe oferecia um espelho. Ficou corado. Começou a folhear para trás e para diante os três maços de folhas. Atropelava as folhas, debaixo da lâmpada baixa. Walter Dias soletrou em voz alta o título da narrativa – «*O Soldadinho Fornicador*». «Fornicador...» – repetiu ele. E depois, aterrado - «No has sido vos, por supuesto, quien lo ha escrito...»" (pp. 225-226)

Vejamos algumas palavras que traduzem a resposta do leitor ao grotesco: «estado de choque», «supreendido», «surpresa», «aterrado», «lívido», «tremer» e «fúria» (pp. 225-226). Essa recepção não prescinde do cómico: enquanto lia, Walter «sorria embaraçado» (p. 222). Estão aqui presentes as reacções mistas ao grotesco observadas por Thomson. Tanto este autor como Kayser insistem no carácter monstruoso do estilo, capaz de despertar um híbrido de horror, riso e, por vezes, náusea – Walter, por exemplo, está «enojado» no momento em que expulsa a filha do bar, em Buenos Aires. Walter renega a perspectiva estranha pela qual lhe é apresentado um mundo que, após algum tempo, reconhece como familiar.

---

[235] THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979, pp. 11-12.
[236] KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco – su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 18.

"Something which is familiar and trusted is suddenly made strange and disturbing. [...] The sudden placing of familiar elements of reality in a peculiar and disturbing light often takes the form of the flenging together of disparate and irreconciliable things."[237]

A rejeição de Walter poderá ter como origem os mesmos critérios estéticos que levaram Vitruvio a considerar «bárbaros» os murais encontrados em escavações em Roma. É que a personagem preconiza uma representação realista da arte: «Tinha desenhado [pássaros] com precisão, copiado com realismo como um ornitólogo» (p. 228). Quando está a ensinar aos sobrinhos o gosto pelo desenho, repetindo a aprendizagem que teve com o professor "subversivo", Walter pede às crianças uma pena e diz «Agora vamos imitá-la» (p. 118). Temos, portanto, uma criação calcada no princípio da semelhança. No entanto, quando a filha lhe pergunta na Argentina porque pintava pássaros, a sua resposta é ainda mais significativa no que toca à questão do realismo e da imitação: «Para quê imitar la naturaleza? La naturaleza existe por si mesma, sem mim. Eu penso nos pássaros, mas eles andam por aí, por las pampas, sem que eu os copie. [...] estão dentro de mi cabeza» (p. 220).

Após o episódio da visita da filha, Walter atravessa «as grandes pampas, onde terá encontrado o último lugar da sua fuga permanente» (p. 234). Ao longo dessa travessia para a morte, o pai envia para a filha a manta de soldado, como prova de inocência, juntamente com um bilhete e um desenho. O homem das mãos «que desenhavam como se tivessem a memória da natureza debaixo das unhas» (p. 63) não representa mais o real de modo mimético:

"*Um desenho, não, antes um esboço, um selo, apenas uma espécie de marca, os traços fundamentais da silhueta de um pássaro.* Um esboço de ave atravessa-pátrias, talvez um cruzamento híbrido de tarambola e andorinha do Árctico. Talvez a forma de um bicho que nem existia." (p. 18)[238]

O traço pictórico de Walter abandona o desejo de representação fiel, permitindo a emergência de um real imaginado, que «nem existia». O pássaro esboçado não denuncia mais o lugar onde está o seu autor. A criação artística passa a acolher o «híbrido», a fusão daquilo que os lugares evocam. Opera-se a desterritorialização a que

---

[237] THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979, p. 59.
[238] O sublinhado é nosso.

a filha se refere ao afirmar, por intermédio do sujeito enunciador, que «não é mudando de lugar que se muda de ser». Ao privilegiar no seu último desenho uma ave que é de lugar nenhum, uma vez que pertence a vários lugares, o homem «atravessa-pátrias» reafirma o sentimento de pertença mesmo estando em constante nomadismo. O "ser" eleva-se como criador e prescinde do modelo – Walter, afinal, também «imaginava».

Fica assim patente a evolução de Walter para uma criação centrada na *poiesis*, que figura no romance como uma aprendizagem semelhante à da própria filha. Podemos encontrar uma situação homóloga em *Manual de Pintura e Caligrafia*: após viver de retratos convencionais e previsíveis, H. abandona o caminho da parecença com o modelo e pinta o retrato da família da Lapa como «a caricatura da caricatura que eles são»[239]. A obra, que «produzia uma impressão de *desconforto* como a de um riso súbito no interior de uma casa deserta»[240], foi igualmente rejeitada pelos retratados. A reacção de incómodo da família face à tela pintada assemelha-se à resposta de Walter ao texto grotesco da filha: «Eu retirei o quadro, e pu-lo no chão, aos meus pés, encostado às pernas do cavalete e com a superfície pintada voltada para eles. *Desviaram os olhos*. A rapariga apercebeu-se do movimento de *repugnância* e *sorriu*»[241]. Se regressamos mais uma vez à obra de Saramago – e ainda o faremos mais vezes –, é porque vemos nos dois romances uma discussão sobre a própria arte que projecta o enunciado muito além de si próprio.

Falávamos, no entanto, da mistura de elementos humanos e animais no grotesco original. Thomson chama atenção para outro aspecto do estilo que poderá ser um prolongamento desse hibridismo ao longo dos séculos: a inegável questão de natureza física na estética do grotesco. Curiosamente, encontramos essas características não apenas na descrição do discurso B, mas também no A.

> " [...] the possibility that our laughter at some kinds of the grotesque and the opposite response – disgust, horror, etc. – mixed with it, are both reactions to the physically cruel, abnormal or obscene; the possibility, in other words, that alongside our civilized response something deep within us, some area of our unconscious, some hidden but very much alive sadistic impulse makes us react to such things with unholy glee and barbaric delight. Just how far one can legitimately pursue this aspect of the grotesque is doubtful, but we may note that, at very least, the grotesque has a very strong affinity with the *physically abnormal*."[242]

---

[239] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 228.
[240] *Ibidem*, p. 238. O sublinhado é nosso.
[241] *Ibidem*, p. 240. Os sublinhados são nossos.
[242] THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979, pp. 8-9.

A Argentina é mencionada como um «matadouro escondido» (p. 214), numa clara referência aos crimes políticos praticados pelo Estado. Há também referência ao cheiro de «açougue» (p. 214), imagem de carne humana, disposta aos pedaços, que será reforçada pela menção das mães que reclamam os seus filhos desaparecidos na Praça de Maio, palco de um «açougue ainda dissimulado» (p. 214). Quando entra no bar do pai, a narradora enuncia que há «bois verdadeiros esticados nas cadeiras de Los Pájaros» (p. 216). Depois, descreve a própria figura de Walter como se de um animal se tratasse. O pai não é mais o ex-soldado sensual, mas sim «o que resta dum homem sedutor» (p. 217), o «volumoso resto do antigo embarcadiço» (p. 217), cujos «membros [se] avolumaram, o tronco adquiriu uma forma taurina, corpulenta» (p. 217). O Walter que a personagem encontra em Buenos Aires está «escondido sob aquele volume de carne que não lhe pertencia, tinha vindo das grelhas, da banha dos bois rotundos, esquartejados e esfumaçados em cima das grelhas» (p. 222). O herói sensual da primeira parte do romance aparece agora gordo e decadente.

Consegue-se assim provocar no leitor uma espécie de reacção espelhada – conceito de duplo inverso que é, de resto, uma ferramenta muito utilizada neste romance. Walter é leitor do discurso B e tem uma determinada resposta a esse texto grotesco; o leitor do discurso A, por sua vez, tende a sentir a mesma estranheza à descrição que é feita de Walter. Isso porque essa parte de *O vale da paixão* nos entrega uma representação do ex-soldado que em tudo difere daquilo que nos havia sido apresentado até ali. O próprio discurso A adopta elementos grotescos na extensão do burlesco que é introduzido por Dr. Dalila.

Esse espelho entre discursos paralelos permite avançar ainda mais na nossa interpretação. O discurso B seria uma forma paródica de tratar a *Odisseia*, uma vez que busca uma familiaridade com a obra homérica, tornando um texto clássico em algo «grosseiro». O discurso A, por sua vez, deixa reverberar, sobretudo na parte de que estamos a tratar, ecos de *Ulisses*, de James Joyce. Só que ambos, em última análise, partem do mesmo mito – que coteja a questão da paternidade – e valem-se do grotesco como instrumento.

O discurso B fala de um homem a bordo de um vapor, referência a Ulisses, que também viaja com dois companheiros. Ao insistir na ideia do hibridismo pessoas/bestas, que já interpretamos à luz do grotesco, a diegese também permite uma associação com Circe, deusa e bruxa que vivia na ilha Eeia. Todos aqueles que se aproximavam do seu

território insular eram transformados em animais. Ulisses conseguiu livrar-se do feitiço, mas não os seus acompanhantes, que foram metamoforseados em porcos.

Circe tem papel ainda mais destacado no discurso A. A mais clara correspondência será a que se estabelece entre o episódio quinze de *Ulisses* – também marcado pela presença do grotesco – e a parte da filha de Walter na Argentina. O episódio de *Ulisses* dedicado a Circe exibe um «bestiário fantástico», do qual fazem parte um patinho depenado, um gato malhado, insectos, porcos, lagostas, traças e borboletas. Os dois últimos exemplos são os mais assinaláveis e também comparecem simbolicamente em *O vale da paixão*. João Palma-Ferreira[243] observou, nas suas notas de tradução de *Ulisses,* que tanto a traça como a borboleta conquistaram um papel próprio na obra do escritor irlandês.

A filha de Walter, quando menina, vê o equipamento militar do pai ser destruído pelas traças. Esses objectos são enterrados como um sepultar simbólico de Walter, episódio que pode ser interpretado como um desejo familiar de esquecer aquela figura.

> "Como disse, a filha ia ver esses pertences pendurados, até que a certa altura, sem se saber como, ganharam traça. De repente a traça alojava-se neles como uma colónia voraz, despedaçando-os, e quando Alexandrina percebeu que esses insectos faziam ali o ninho donde emanavam crias para a roupa da casa inteira, capote, farda e bivaque foram trazidos para a rua e mandados enterrar debaixo da nespereira como materiais dum crime [...], como se a farda fosse um animal que tivesse carne e apodrecesse. Maria Ema estava presente e tinha deixado que fizessem cair terra sobre a farda." (p. 39)

A perda dessa parte da herança permite à filha compreender, mais tarde, que «havia objectos que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e ter peso para passarem a ser lembrança» (p. 39). A imagem da traça está associada àquilo que se desloca até às entranhas e resiste enquanto memória. Enterrar os vestígios de Walter denuncia a opção pelo esquecimento que é tomada em Valmares. Esse «trabalho de traça» (p.210) reaparece no fim do romance, na altura da escrita do discurso B. O ofício consiste em perfurar os tecidos da recordação, que paradoxalmente implica destruição da matéria e preservação da essência. Tal como o equipamento militar passou «a ser fluido imaterial [...], a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória» (p. 39), o «trabalho de traça» que constitui a escrita da filha de Walter aniquila uma figura em prol da persistência da sua memória.

---

[243] JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 552.

A traça surge em *Ulisses* em quatro passagens, todas elas no episódio de Circe. A primeira está presente na cena em que Leopold Bloom (personagem que encarna o sentido de paternidade Ulisses/Telémaco) adentra o prostíbulo: «*moth* flies, colliding, escaping» traduzida como «Um quebra-luz de papel-de-seda cor de malva vela o candeeiro»[244]. Algumas páginas adiante, «(Bloom observa as três putas com incerteza e depois olha para a luz velada de malva, ouvindo a traça que voa constantemente)»[245], traça que também é descrita, a seguir, como um insecto «com remelentos e protuberantes olhos»[246]. Essa mesma traça, na estrutura dramática do capítulo, tem direito a uma fala em verso: «Eu sou uma coisinha / Sempre a voar na Primavera»[247].

Além da correspondência entre o prostíbulo onde pai e filho (Bloom e Stephen Dedalus) se encontram e o bar Los Pájaros, «com o seu quê de prostíbulo» (p. 216), onde pai e filha se enfrentam num «ajuste de contas» (p. 220) , há nos dois textos a mesma questão existencial sobre o tempo. Essa reflexão ganha corpo na brevidade da vida do insecto – animal que também é fruto de um processo, cuja aprendizagem é a passagem de crisálida a borboleta ou mariposa. Confrontemos passagens das duas obras:

> "BLOOM // Queria já ter chegado a uma conclusão. [...] Depois isto. Mas amanhã é um novo dia, vai ser. O passado foi, é hoje. O que é agora será então amanhã como o agora era ser ontem. // VIRAG // (segreda-lhe ao ouvido) Os insectos de um dia gastam a sua breve existência num reiterado coito [...]. Descobrirás que esses insectos nocturnos seguem a luz."[248]

> "E ela engatilhava e desengatilhava a arma, sem cessar, para que ele [Walter] entendesse que não tinha medo de nada nem de ninguém, pois tratava-se da noite em que conseguia ao mesmo tempo nascer e despedir-se, como a *ephemera* descrita no livro de Zoologia, capítulo dos insectos, família dos efemerídeos." (p. 43)

A *ephemera* é um insecto que passa a maior parte da sua vida num só estágio de desenvolvimento: quando alcança a maturidade, poucas dezenas de horas lhe restam.

---

[244] *Ibidem*, p. 547. João Palma-Ferreira não traduziu 'moth' por 'traça', talvez porque quisesse fazer a conexão com a citação subsequente, que também faz referência à luz «cor de malva».
[245] *Ibidem*, p. 560.
[246] *Ibidem*, p. 562.
[247] *Ibidem*, p. 563. O actividade de traça da filha de Walter (a escrita) também se dá na Primavera.
[248] *Ibidem*, p. 561.

"Although there are several species among many groups of insects that exist for only a few days as adults, the shortest adult reproductive life belongs to the female of the mayfly *Dolania Americana* (Ephemeroptera) which lives for less than five minutes after its final molt. During this brief window, the insect mates and lays her eggs."[249]

Está aqui em causa uma analogia entre a lenta aprendizagem da filha de Walter, que rasga a sua existência como a busca de uma maturidade discursiva. Quando ela finalmente é alcançada – na forma do próprio discurso A –, a personagem percebe a relatividade do tempo, que permite que décadas sejam condensadas num curto período emoldurado por «essa noite» e «esta noite». E a visita de Walter a Valmares em 1963, por exemplo, é definida como «esse dia glorioso de quase três meses» (p. 217). Porque a narrativa também é uma maneira de se organizar a sua própria história no tempo.

A personagem H. de *Manual de pintura e caligrafia* também reflecte, por intermédio da escrita, sobre a problemática da existência humana dissolvida no tempo. O pintor-escritor julga que nasceu «no princípio da minha morte, portanto quase morto»[250]. A ideia da precariedade da vida também está presente quando a personagem afirma que se sente «numa espécie de noite, sem ter verdadeiramente conhecido o dia», «assim como morrer antes do nascimento, assim como aquela borboleta que não vive mais do que um dia, e desse mesmo dia não chega a conhecer a noite»[251]. Esse longo período de sol posto é, para Gaston Bachelard, uma espécie de espaço de metamorfose: «Por si só, a palavra *crisálida* é uma particularidade reveladora. Nela, se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia»[252].

Bachelard reforça aquilo que temos defendido até aqui quando afirma que o processo que tem lugar na crisálida favorece a conquista da própria identidade. Para o autor, a crisálida – assim como o ninho e a roupa, que funcionam como uma «casa sonhada» – constitui «apenas um momento da morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge daí é o ser de outro lugar, maior é a sua expansão»[253]. A passagem do tempo nesse domicílio exíguo, que não deixa de ser uma ampla casa da escrita, não obedece à cronologia a que estamos

---

[249] WELCH, Craig. H., «Shortest Reproductive Life» in *University of Florida Book of Insect Records*, Florida, Department of Entomology & Nematology / University of Florida, 1998, p. 92.
[250] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 129.
[251] *Ibidem*, p. 110.
[252] BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 78.
[253] *Ibidem*, pp. 78-79.

acostumados, mas a um relógio íntimo – o mesmo que imprime à narração romanesca uma velocidade muito particular.

A metáfora do tempo também coaduna com a temporalidade romanesca: *Ulisses* narra em mais de 800 páginas apenas um dia, o de 16 de Junho de 1904; *O vale da paixão* enuncia quase meio século da história de uma família como o recheio de um dia virtual, no qual os recuos e avanços na temporalidade do monólogo interior são ditados pelo rememorar voluntário da narradora. Esse "recheio" engloba também cerca de vinte anos de história individual, exactamente o mesmo período em que Telémaco foi privado da presença de Ulisses. Ao deslocar-se de Valmares a Buenos Aires, a filha de Walter insere a experiência mítica de procura do pai na sua vivência particular, numa tentativa de resgate dos «vinte anos de permeio, que não são vinte, são cem, cinco mil, oito mil se pensar n'*A Ilíada. A distância entre a identidade e a dispersão não tem anos nem séculos*» (p. 215).[254] A filha de Walter aposta na escrita como forma de «conferir uma ilusão de eternidade a uma efémera existência»[255].

> "Só dispúnhamos de uma única, aquela noite da chuva, e termos a certeza de que estávamos a correr dentro dela, sem a podermos repetir, impedia-nos de a viver. Mas esta noite está rente a essa noite, e ambas são contíguas como se fossem só uma, fechadas entre o sol-posto e o amanhecer. A quem interessa o longo dia que ficou de permeio?" (p. 17)

A toponímia de *O vale da paixão* também é significativa no que toca à alusão a Circe. É que o bar-prostíbulo está sediado «em Calle Morgana» (p. 213). O nome remete-nos imediatamente para a irmã do lendário Rei Artur, que também é feiticeira. O pai/Ulisses, no entanto, reside em Calle Marina, designação que está ligada ao mar. Walter, «cativo que estava no coração do seu refúgio» (p. 225), reacende o episódio da *Odisseia* no qual Ulisses fica retido por Circe durante um ano na ilha de Eeia. Longe da pátria, Walter lia o discurso B «tão distanciado daquelas linhas quanto de si mesmo» (pp. 222-223), «leu em espanhol, em português como quem lê noutra língua» (p. 222). O antigo soldado adopta a fala do outro, num acto de identidade dispersa, mas o ódio que sente ao deparar-se com «semelhante fantasia sobre a sua manta» (p. 226) resulta

---

[254] O sublinhado é nosso.

[255] LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos, *Portugal, o cais à procura da costa – articulações entre ficção, história, memória e identidade*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000, p. 48. A arte abre uma fenda no presente, permitindo uma nova temporalidade: «Entre a manhã e a noite não se podia dizer hoje, como não se podia dizer ontem, ou amanhã ou depois.» Conferir: JORGE, Lídia, *O jardim sem limites* (1995), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª edição, 1999, p. 141.

num discurso «em português com sotaque do Sul» (p. 226). É «como se a raiva o transportasse à origem» (p. 226), restituindo-lhe um sentimento de pertença.

Como dizíamos, a reacção do leitor ao texto possui uma estreita ligação com a questão da identidade, como se a leitura fosse um encarar-se frente ao espelho. Essa lógica está fortemente associada a dois elementos que também são tratados por Joyce em *Ulisses*: o espelho e a lâmpada. Ambos dependem estruturalmente um do outro: «o desígnio de cada um é o de aumentar a faculdade de visão reunindo e separando um conjunto de extremos»[256]. De resto, M.H. Abrams já havia chamado atenção para o uso simbólico desses dois objectos como representação do classicismo e do romantismo, respectivamente. Para Abrams, o espelho seria uma metáfora da tradicional crítica literária. E, à luz de uma citação de William Butler Yeats – «It must go further still: that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp» –, o autor assinala uma evolução dos conceitos antes preconizados para uma teoria sensível às metáforas do romantismo. A lâmpada seria um projector capaz de contribuir para a percepção do objecto que ilumina.

> "The change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology – that is, in the concept of the role played by the mind in the perception which was current among romantic poets and critics. And the movement from eighteenth- to early nineteenth-century schemes of the mind and its place in nature is indicated by a mutation of metaphors almost exactly parallel to that in contemporary discussions of the nature of art." [257]

Ao reunir no título do seu livro dois elementos antagónicos, o autor inglês evidencia a diferença entre pensamento dominante desde Platão até ao século XVIII e o que prevaleceu no romantismo. Abrams também afirma a discordância da crítica actual em relação à que se consagrou no século XIX. Então, está claro que a lâmpada e o espelho de Joyce assumem novos valores: as superfícies nas quais se mira Leopold Bloom são côncava e convexa. Elas distorcem o objecto que reflectem. Da mesma forma, Walter não se reconhece imediatamente no espelho/texto que a filha lhe oferece. A representação grotesca contida no discurso B seria, mais uma vez, uma subversão da

---

[256] PALMA-FERREIRA, João, «Nota do tradutor» in JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 15.
[257] ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1960, p. 57.

imitação do neo-classicismo. Abaixo, mostramos o fragmento do episódio de Circe no qual Leopold Bloom vê o seu reflexo no espelho, bem como a sua intertextualidade em *O vale da paixão*:

> "Bloom, *ruborizado*, arquejante, a meter o pão com chocolate num dos bolsos laterais. Da montra do cabeleireiro Gillen um retrato compósito mostra-lhe a galante imagem de Nelson. Um *espelho côncavo*, ao lado, apresenta-lhe o triste de amor, longamente perdido lúgubre Blooloohoom. O grave Gladstone fixa-o nos olhos. Bloom frente a Bloom. Passa, impressionado com o olhar do truculento Wellington, mas no *espelho convexo* riem impertubáveis os olhos bonacheirões e as rotundas bochechas do Alegrepoldy. / Bloom detém-se à porta de Antonio Rabaiotti, transpirado sob as brilhantes *lâmpadas* em arco voltaico."[258]

> "[Walter] sentiu que *em vez de papéis a filha lhe oferecia um espelho. Ficou corado.* Começou folhear para trás e para diante o maço de folhas. Atropelava as folhas, olhava para a filha, a filha olhava para ele e para as folhas, debaixo da *lâmpada baixa.* [...] Amanhecia na Calle Morgana, amanhecia como vinte anos atrás em Valmares, amanhecia ao contrário. Em vez do abraço que lhe dera, ele expulsava a filha, os papéis verminosos da filha, pela sua vingança sórdida e bárbara." (pp. 225-226) [259]

Tanto na parte supracitada de *O vale da paixão* como no episódio de Circe, podemos ver como o espelho actua numa dimensão simbólica, problematizando a questão da natureza, da arte e do leitor. Mas aqui também está em causa outro conceito: a imagem invertida que o espelho devolve. Da mesma forma que os três primeiros capítulos de *Ulisses* são o reverso dos três últimos, as cinquenta últimas sequências do romance de Lídia Jorge reflectem ao contrário as cinquenta primeiras. É por isso que, após o encontro de pai e filha na Argentina, o sujeito enunciador afirma que «amanhecia como vinte anos atrás em Valmares, amanhecia ao contrário».

Talvez agora fique evidente porque a situação de Maria Ema no abismo ocupa a quinquagésima sequência – é ela que marca o eixo que aparta a imagem primeira do seu reverso. E também porque o espelhamento da narrativa trouxe consigo a personagem burlesca do Dr. Dalila. A categoria estética do burlesco propõe justamente a utilização ou imitação de um texto primeiro, produzindo o riso pelo viés da incongruência da representação[260]. Assim, metade de *O vale da paixão* parodia-se a si próprio, sendo que

---

[258] JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 472. Os sublinhados são nossos.
[259] Os sublinhados são nossos. A própria filha é um segundo espelho que devolve a imagem paterna.
[260] JUMP, John D., *Burlesque*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1972, p. 72.

as duas partes são atravessadas por tantos outros intertextos, que algumas vezes também são objectos de paródia – como é o caso do discurso B em relação à *Odisseia* de Homero, sendo que o discurso B também faz referências às narrativas de Valmares, que estão contidas no discurso A. As intertextualidades são oferecidas em vários graus, uma vez que o discurso A, por exemplo, contém ecos de *Ulisses* que, por sua vez, parodia a *Odisseia*. Chegamos assim ao que Pfister chama de «a labyrinth of fictions reflecting each other»[261].

> "Lost in a maze of mirrors [...] art and literature can no longer be a simple reflection of reality, the traditional *speculum vitae* and mirror held up to nature, since they turn into distorting mirrors reflecting other mirror-images and project further reflections in this wilderness of mirrors."[262]

O jogo de espelhos pode ir ainda mais longe se pensarmos que, antes de inserir Stephen Dedalus em *Ulisses*, James Joyce amadureceu a personagem em *A portrait of the artist as a young man* – livro que, não por coincidência, também investiga o processo de formação de um artista, ao longo da sua infância e adolescência. Ora, os primeiros cinquenta fragmentos de *O vale da paixão* narram, por um lado, a epopeia do herói Walter vista pelo ângulo de quem ficou à espera, em Ítaca/Valmares, e, por outro, a infância e adolescência da filha de Walter, dentro da sua crisálida exígua, a sua futura ampla casa da escrita. As relações da criança com o seu corpo e com a linguagem, por exemplo, são tratadas em ambos os romances. Dedalus apresentava problemas de incontinência nocturna: «When you wet the bed first it is warm then it gets cold. His mother put the oilsheet. That had the queer smeel»[263]. A filha de Walter também:

> "Calmamente, eternamente, suave e doce, como o mar de urina que alastrava no colchão. Para sempre ficaria ali, deitada de lado, na onda quente e húmida da cama, protegida pelo sossego do quarto grande, durante muito, muito tempo. À medida que arrefecia, porém, o charco expulsava-a, ela já sabia que nada era estável nesta vida, nem um bem-estar solitário, na madrugada. [...]Tantas vezes foi substituída a lã da cama, virada a fatana do colchão de baixo" (pp. 50-51)

Haverá sempre o argumento de que a experiência de urinar na cama é recorrente em qualquer infância. É certo. Mas para além disso, está patente em *A portrait of the*

---

[261] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991, p. 208.
[262] *Idem.*
[263] JOYCE, James, *A portrait of the artist as a young man,* Londres, Wordsworth Editions, 1992, p. 3.

artist as a young man um sentido de permanente busca e exílio, uma espécie de labirinto espacial, que regressa em *O vale da paixão*, embora de uma forma algo transmutada. Em oposição à fuga permanente levada a cabo por Walter, a filha recorre a uma evasão estática, imersa num labirinto temporal, um refúgio tão perto e tão longe da casa de Valmares. O seu asilo existencial recebe o nome de casa da escrita. Curiosamente, a segunda metade de *O vale da paixão* mostra já episódios da juventude da narradora-protagonista, assim como *Ulisses* faz com Dedalus.

O romance acaba por entregar ao leitor um ambicioso projecto ideológico, composto pelo reflexo contínuo de imagens invertidas, como acontece quando dois espelhos são postos em paralelo. Esse projecto acolhe a discussão sobre a arte e o (seu) sujeito. Tal reflexão não colherá os frutos de uma verdade unívoca, mas de *uma* verdade possível – porque, é certo, já não é mais exequível a tarefa de dizer qual das infinitas imagens é a "correcta" ou a "invertida". O discurso A, que contém o discurso B, é a resposta plausível de uma filha a um pai que pede «Diz-me, repete o que disseram eles. Diz-me a verdade» (p. 19). A personagem sabe que, por mais que se esforçasse para reproduzir o discurso colectivo de Valmares, «seria sempre uma imagem, nunca a verdade»[264].

2.2.4 Colecções: cacos para um mosaico paterno[265]

> "Ela sempre soube que os objectos são parte profunda do ser." (p.217)

Para enunciar o discurso A e tecer três narrativas sobre Walter, a personagem-narradora lança mão da sua colecção de textos, dados, objectos e patrimónios – tangíveis ou imateriais. São as referências necessárias para a tentativa de reconstituir o passado. Fontes onde a filha de Walter tenta encontrar vestígios que a ajudem a compor uma imagem do pai. Essa representação não precisa ser fiel ou mesmo próxima do real.

---

[264] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 112.

[265] O título que escolhemos para este capítulo guarda uma referência ao poeta Carlos Drummond de Andrade e ao seu poema "Cacos de História": «Já não colecciono selos. O mundo me inquiliza. / Tem países demais, geografias demais. / Desisto. / Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr. Grisolia, / orgulho da cidade / E toda gente colecciona / os mesmos pedacinhos de papel. / Agora colecciono cacos de louça / Quebrada há muito tempo.» Conferir: ANDRADE, Carlos Drummond de, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 79.

Isso porque a composição que pretende está mais ligada à organização dos afectos do que à busca da verdade absoluta.

As cartas, o álbum de desenhos de pássaros, a manta de soldado, os objectos pessoais de Walter, as memórias, as muitas leituras que fazia, as narrativas orais que a filha de Walter escutava de costas voltadas, como era seu hábito: tudo isso compunha uma biblioteca de referências. Eram as peças «coleccionáveis» (p. 211) do seu arsenal para atingir Walter. Regressar a elas, não enquanto matéria, mas sim essência, é condição inequívoca da sua escrita e da sua enunciação enquanto narradora. A ideia de colecção comunga, obviamente, com o conceito de intertextualidade que abordámos no primeiro capítulo desta dissertação.

Isso porque, como nos explica Roland Barthes, «o escritor não tem a possibilidade de escolher a sua escrita numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias»[266]. O que envolve a filha de Walter determina, de alguma forma, a sua escrita. Pois é sobre «a pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis de um determinado escritor». Ou seja: «a escrita continua a estar cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações»[267]. Assim, para Barthes, a escrita seria um compromisso «entre uma liberdade e uma recordação, é a liberdade recordadora que só é liberdade no gesto da escolha, e não na sua duração». Walter em discurso, portanto, não seria possível sem estar «prisioneiro das palavras alheias ou mesmo das minhas próprias palavras»[268]. Para completar o mosaico que compõe a figura paterna, a filha de Walter terá de revirar o passado. Só que o transcorrido só lhe chega textualizado, por meio das cartas, e, em última análise, fracturado ou cifrado por intermédio dos desenhos e das suas próprias vivências, sejam elas familiares ou literárias:

> "uma reminiscência obstinada, proveniente de todas as escritas precedentes e do próprio passado da minha escrita, cobre a voz actual das minhas palavras. Todas as marcas escritas se precipitam como um elemento químico no início transparente, inocente e neutro, no qual a simples duração faz aparecer a pouco e pouco todo um passado em suspensão, toda uma criptografia cada vez mais densa." [269]

---

[266] BARTHES, Roland, *O grau zero da escrita* (1953) seguido de *Elementos de Semiologia* (1964), Lisboa, Edições 70, p. 22.
[267] *Ibidem*, p. 23.
[268] *Idem.*
[269] *Idem.*

Daí que escrever três narrativas sobre Walter é empreitada que não prescinde do transcorrido. Que não prescinde das palavras alheias. Ainda que esse passado seja composto por palavras e memórias que não correspondem às suas, a filha de Walter busca nessa colecção a matéria-prima para ficcionar o pai. Faz-se então necessário recolher as narrativas que a família Dias teceu à volta da figura de Walter. Ao reuni-las, poderá construir um discurso de alteridade, não mais verdadeiro nem menos ficcional. Apenas um discurso outro, que busca apreender Walter na sua totalidade – desejo que em tudo se assemelha ao da família Dias e que em nada é passível de realização.

Se o discurso que tece sobre Walter parece ser lacunar e duvidoso é porque este se compõe por vários relatos imaginados, que por sua vez são mesclados com informações soltas ou incompletas. A família Dias tinha por hábito imaginar a vida de Walter, criar narrativas acerca dessa figura que, por ser livre, despertava interesse e inveja. Ao ser alguém de paradeiro incerto – ao contrário do resto da família –, Walter possibilita a construção de narrativas múltiplas sobre si, representa um solo fértil onde muitas histórias podem nascer.

Essa apropriação de fragmentos do real (a vida de Walter) resulta na criação de ficções – relatos que buscam justamente colmatar os buracos que tornam qualquer representação de Walter baça. Ficcionar Walter, «alimentar-se» da sua vida, também não deixa de ser uma forma de eliminar a incompletude que aquele homem suscita; torná-lo inteiro, visível. Torná-lo presente na sua ausência. Porque relatar a vida de Walter era a estratégia derradeira para, enfim, apropriar-se daquele que nunca se deixou domesticar ou sedentarizar.

> "Na noite da chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava. E que 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." (p. 54)

Para que a filha possa completar a imagem do pai, faz-se necessário alinhavar também as narrativas dos outros. Ainda nos anos 50, ela «fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, a filha não tinha as palavras todas, mas sabia. [...] Ela imaginava» (p. 55). Já nessa altura, algumas décadas antes de

encetar a escrita das três narrativas, a menina tecia, ainda que mentalmente, textos sobre o pai. E, assim como o resto da família, «imaginava». Todo esse material – coleccionado qual os desenhos de pássaros, que viriam a tornar-se um álbum – funciona como substância da recomposição de Walter em discurso.

> "Pois como poderia Walter dever-lhe fosse o que fosse, se possuía dentro do quarto o *Álbum dos Pássaros* de Walter Dias? Se o álbum se tinha avolumado, sob a sua vigilância, e se sentia possuidora única de todos os seus desenhos? Walter não conhecia o percurso. Ele enviava-os ao irmão Custódio como se fossem para ele, sendo para Maria Ema, e quando Maria Ema os esgotava e se desprendia de cada um deles, os desenhos passavam a pertencer à filha de Walter. O álbum fora-se formando lentamente, irregularmente, num processo de paciência semelhante ao crescimento da árvore, aos lentos frutos da árvore pelos quais se espera." (p. 23)[270]

A citação acima ilustra bem a atitude de coleccionadora assumida pela filha de Walter. A menina coligia as figuras à medida que tinha acesso a elas, um comportamento em tudo semelhante ao de uma criança que decide coleccionar moedas, selos ou cromos. Há nessa tarefa não só afecto, mas também um desejo de completude – que, de resto, nunca é alcançado.

Ao longo dos anos, a filha de Walter soube guardar e organizar os retratos de pássaros que o pai produzia «com precisão» e «enviava-os a partir das terras por onde ia passando como um zoólogo, um ilustrador, um geógrafo dos pássaros. Às vezes como um artista» (p. 228)[271]. Isso significa que, se organizados cronologicamente, os desenhos indicam o percurso do viajante ao longo dos anos. Apenas a colecção permite vislumbrar o todo. E é a repetição desse gesto – o de coleccionar – que lhe possibilitará organizar referências e encetar os discursos A e B.

Até agora, fizemos referência ao coleccionador num sentido lato: aquele que reúne, colige, compila, junta ou agrupa. É oportuno, no entanto, discorrer também sobre o enfoque que Walter Benjamin dá a essa figura. Para o ensaísta alemão, «a existência

---

[270] Fundamental prestar atenção na forma como a filha se refere ao conjunto de desenhos elaborados pelo pai. Ela o faz como se de um livro publicado se tratasse, criando um título, mencionando-o em itálico e com letras maiúsculas, seguido do nome do autor. Essa obra, cuja "edição" ficou a cargo da própria filha, também integra o seu acervo de leituras. E talvez nele tenha aprendido o gosto pela liberdade de voo. Os seus irmãos, no entanto, chamavam ao «molho de folhas soltas, unidas por uma capa» (p. 24) de *O Álbum dos Pássaros Dela* – o que só vem a reforçar as ideias de posse e herança que a colecção suscita, como veremos nos parágrafos seguintes.

[271] Percebe-se aqui a dimensão artística de pai e filha. Walter expressa-se «como um artista» (p. 228) e através da representação de símbolos – as aves, obviamente, evocam a liberdade. A filha, por meio de palavras. Ambos são capazes de criar e, assim, assegurar um modo libertário de vida.

do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem»[272]. O autor afirma estar a desempacotar a sua biblioteca – a desordem simbolizada por várias caixas dispostas no chão; ao lado, uma estante ainda vazia anuncia uma ordem vindoura –, enquanto discorre sobre as características do coleccionador (já que se considera um deles).

Benjamin diz que «toda paixão confina com um caos, mas a de coleccionar com o das lembranças»[273]. Isso porque é a história de determinados objectos – livros, no caso do ensaísta alemão – que condiciona o desejo de posse por parte do coleccionador. Há ainda a questão da aquisição de uma obra, que pode ser feita por meio da compra, do empréstimo sem devolução ou mesmo da escrita do próprio texto que se almeja possuir. Nenhuma dessas variantes, no entanto, nos interessa. O que importa para nós é a forma como o escritor fala da colecção de objectos de valor unicamente sentimental e da transmissibilidade desse mesmo acervo.

> "Eis que agora, por fim, caíram em minhas mãos dois volumes encadernados com papelão desbotado: dois álbuns de figurinhas que minha mãe colou quando criança e que herdei. São as sementes de uma colecção de livros infantis que ainda hoje cresce constantemente ainda que não seja no meu jardim. – Não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue, em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças. [...] Mas voltando àqueles álbuns: a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do coleccionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude de herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleccção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto."[274]

Chegamos, então, a uma nova palavra para compreender a figura do coleccionador: a herança. Podemos, assim, considerar os desenhos de pássaros como a primeira colecção "herdada" pela filha de Walter. Só que esta é, no entanto, uma herança "enviesada", quase clandestina: é legítima pois constitui a passagem de um bem de pai para filha; mas é tácita, uma vez que ninguém lhe transmitiu «expressamente» o álbum. Também a sua hereditariedade é ambígua: a filha de Walter chama o pai de tio e o tio de pai. E, além disso, os envelopes que continham as imagens de aves chegavam a Valmares endereçados não à filha, mas ao irmão mais velho de Walter, Custódio. Este

---

[272] BENJAMIN, Walter, «Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o coleccionador» in *Rua de mão única*, Obras escolhidas, Volume II, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, pp. 228.
[273] *Idem.*
[274] *Idem*, p. 234.

passava-os para Maria Ema, que, após leituras atentas, deixava-os sobre a cómoda do corredor. Apenas o carinho que a filha alimentava por esses papéis é que os tornavam seus. Trata-se, pois, de uma herança sob o signo dos afectos.

> "O cuco da Índia, a íbis de Sofala, o beija-flor das Antilhas ou ganso do Labrador encontravam-se lá, à disposição de todos, embora fossem só seus. Um direito conquistado pelo uso, pois sem que ninguém lho tivesse expressamente transmitido, o álbum que todos podiam folhear pertencia-lhe. Mesmo que todos lhe tocassem, ela sentia-se a herdeira universal dos desenhos de Walter. Esperava por eles, olhando-os de longe, folheando-os na ausência dos outros, copiando-os, fugindo com eles para lugares seguros. Repondo-os, em seguida, no sítio devido, com discrição, para que ninguém visse. Recolocando-os na capa, folha sobre folha, até que o álbum se tinha transformado num objecto tão comum, que o facto de o ter arrecadado pareceu um destino inevitável para os desenhos dos pássaros." (p. 24)

O tema da herança atravessa toda a obra. E o verbo "herdar" é bastante frequente na narração. É à volta daquilo que se pode legar a alguém que se estrutura grande parte do romance. Há, porém, uma incongruência de significados do mesmo significante (a herança): onde o pai vê dívidas, a filha só consegue enxergar dádivas. Walter, no afã de cobrir faltas e ausências, promete aquilo que está além da casa erguida por Francisco Dias: «uma herança maravilhosa da qual fariam parte estradas largas, aeroportos, universidades com colunas dóricas e inscrições em grego, um mundo de dólares, de negócios e de viagens» (p. 16). A filha, contudo, «tinha muito, possuía tudo o que podia desejar» (p. 25). Conseguia coleccionar objectos e imagens, reunir um legado incalculável e em grande parte imaterial, sem abandonar Valmares. Ela, afinal, «imaginava». Sem sair do lugar.

> « [...] e ele [Walter] acrescentou com os olhos cravados nos dela – "Nunca te dei nada". E ela continuava completamente surpreendida, pois sabia que não era assim, e quis mostrar como não era assim, como estava rodeada de objectos e seres deixados por ele, imagens, ideias e fundamentos, tecidos e desenhos, os suficientes e adequados, provenientes dele, e se tinha desejado aquele encontro, era só para lhe explicar como vivia com ele, na ausência dele, por tudo isso que possuía.» (p. 16)

A colecção da filha de Walter, no entanto, não se resume ao álbum de pássaros – como se pode depreender do excerto citado acima. Há muitas memórias que, a par com outros objectos, integram o seu conjunto de referências. Todos esses itens acabam por

funcionar como textos sobre Walter, dado que transmitem histórias paternas à filha. Serão matéria do discurso enunciado e citados de alguma forma nas três narrativas que ela escreve para «aniquilar» o pai.

Coleccionar fragmentos de textos alheios e montá-los, dando-lhes um sentido – como o que se faz no cinema, ao produzir significado através da escolha consciente da sequência de fotogramas ou cenas –, seria uma forma de substituir a própria escrita. O próprio Walter Benjamin imaginava a possibilidade de se escrever um texto composto apenas por citações – uma colecção, portanto. Como explica Maria Filomena Molder, no seu ensaio "A paixão de coleccionar em Walter Beijamin",

> "com efeito, escrever por intermédio de outrem, para quem é escritor, acaba por tomar a figura de não se poder viver por si, de viver sempre por outro, transformando-se o ser em *medium* para receber, para deixar passar, colocado num limiar em que o próprio vazio do presente se torna matéria impressionável para as ressonâncias alheias." [275]

Da mesma forma, a filha de Walter precisa de citações – objectos coleccionáveis dentro «da biblioteca da sua frieza» – para poder ser um fio condutor por onde passa, se reúne e se elimina a essência de Walter. Só assim poderá alcançar a liberdade, condição única para obter o passaporte para a identidade. «Queria, dessa forma [através da escrita das três narrativas], captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, *ser livre*»[276] (p. 212). Ao longo d' *O vale da paixão,* são várias as insinuações de que as identidades da filha de Walter e do pai se confundem num limbo silencioso. Aniquilar o pai seria também uma forma de se assumir individualmente. Há uma passagem que ilustra bem essa sobreposição de identidades de pai e filha:

> "A terra era a terra esparsa, a que, depois, os Dias acusarão Walter de ter chamado de império de pedras. [...] Mentira. [...] Eu, então sua sobrinha, ouvia tudo, e nunca ouvi ele dizer que a casa de Francisco Dias era um império de pedras. Talvez os irmãos Dias o tenham confundido comigo, anos mais tarde. Eu, sim, haveria de lhes dizer, haveria de lhes escrever que aquela era uma casa de paredes podres, carrasqueiras bravas, um império de pedras. (...) Escrevi-o. Mas Walter nunca disse, nunca ofendeu. É mentira. *Ele era ele próprio, não era eu*" (p. 114)[277]

---

[275] MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 41.
[276] O sublinhado é nosso.
[277] O sublinhado é nosso. Repare ainda que aqui, mais uma vez, é possível perceber como a comunicação da filha de Walter se dá essencialmente por intermédio da escrita. Enquanto Walter nunca disse, ela escreveu. É a sua forma preferencial de se inscrever no mundo.

Ao tentar demarcar-se da identidade do pai, que se cola à sua, a filha de Walter busca mapear o seu próprio território na casa de Valmares, espaço do qual não partirá. No entanto, para escrever-se a si própria necessita também demarcar com precisão o espaço do outro: o pai. E desenhar o mosaico paterno, como já foi dito, implica necessariamente um retorno ao passado, composto de vestígios de difícil transmissão. Molder refere ainda, nesse mesmo contexto, que

> " [...] a citação constitui, assim, para aquele que se confronta tão firmemente com o vazio, um momento purificador,[...] demonstrando a intransmissibilidade do passado como um todo e assegurando, ao mesmo tempo, que unicamente esta operação de recolha entre os restos possibilita a sua preservação".[278]

No horizonte traçado por Molder, citar o pai é salvá-lo do esquecimento, mas é também uma forma de aplacar o choque com «o vazio». Se escolher determinadas peças, num manancial de objectos que o mundo oferece, significa dar-lhes significado e eternidade numa colecção, também podemos dizer que a opção por determinadas palavras, grávidas «dos seus usos anteriores»[279], condiciona o texto. «Voltar a Walter» é, sem dúvida, olhar para trás para recolher o que dele restou. Walter em discurso é também romper com a década de silêncio. Mas significa, acima de tudo, a assunção de uma voz própria. Ao dar à luz uma colecção, o coleccionador opera uma cisão entre si e o objecto coligido, delineando a própria identidade.

A filha de Walter lança sobre a personagem que o pai ocupará nos seus textos o olhar de um coleccionador. Ela ordena e relaciona as peças do mosaico segundo afinidades especiais; agrupa informações colhidas em épocas, suportes e lugares diferentes segundo uma lógica própria. Tece um fio narrativo capaz de unir os objectos da colecção de modo a dar-lhes significado – pois as colecções também são uma história. O coleccionador funciona como um intermediário que se assume «como perfeito mensageiro da mudez própria, cristal atravessado por todas as vibrações, supõe, portanto, a exigência de se fazer guardião, conservador de tesouros, fragmentos arrancados aqui e ali»[280]. Enfim, a «obra faz-se colecção e a própria vida um caminho de coleccionador».

---

[278] MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p.41.
[279] BARTHES, Roland, *O grau zero da escrita* (1953) seguido de *Elementos de Semiologia* (1964), Lisboa, Edições 70, p. 23.
[280] MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp.41-42.

A relação que a personagem desenvolve com os objectos que simbolizam o pai, no entanto, modifica-se ao longo do seu processo de assunção de identidade. A maturidade existencial permite que ela perceba que as coisas mantêm o seu valor para além da sua condição física: «havia objectos que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e ter peso para passarem a lembrança» (p. 39). A prevalência da recordação sobre o objecto traduz o poder da imaginação face ao real, uma vez que a figura paterna faz-se presente na ausência mesmo depois que a filha se desprende dos objectos que o representavam. Nos filmes mentais que elabora, «memória e imaginação não se deixam de dissociar»[281] para comprovar que a capacidade de reinventar mentalmente um objecto, uma pessoa ou uma situação é mais importante que a posse desse mesmo referente.

Uma vez explicada a ideia de colecção preconizada por Benjamin, analisada por Molder e utilizada por nós como metáfora da herança da filha de Walter – que, ao nível simbólico, representa o legado literário –, passaremos a estudar outros elementos constitutivos desse conjunto: os filmes mentais, o equipamento militar, a fotografia e os espelhos (imagens-memória nas quais pai e filha figuram unidos).

2.2.4.1 Filmes mentais

> "Objectos que sempre tivemos por separados atam as pontas, imagens que bóiam nas nossas vidas sem ligação juntam-se e criam uma nova sequência com sentido."[282]

Por intermédio da imaginação, a filha de Walter consegue reconstruir mentalmente um conjunto de recordações do pai. A narradora-personagem associa esse mecanismo de memórias voluntárias à ideia de filmes que são projectados no interior da sua cabeça. Além das muitas referências ao cinema ao longo da obra[283], estão também

---

[281] BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 25.
[282] JORGE, Lídia, *A instrumentalina* (1992), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 1999, p. 9.
[283] A filha também «se lembrava do seu [de Walter] regresso da Índia, e da forma como conservara esse regresso, um filme mais importante do que *O Anjo Azul* ou que *Anna Karenina*, muito mais importante do que todos os filmes que tinha visto. – O filme de Walter Dias.» (p. 25) Deduz-se, então, a apetência da personagem pela sétima arte. Essa informação, somada ao gosto pela leitura, pelos desenhos e pela escrita, ajuda a compor o seu perfil: alguém sensível à arte. Vejamos também os filmes a que se refere. O primeiro deles, *O Anjo Azul* existe em duas versões: *Der Blaue Engel* (1930, Alemanha/EUA), realizado

patentes no discurso A discussões sobre essa forma peculiar de narrativa cinematográfica. Para encetarmos a análise desse assunto, vejamos uma passagem que exemplifica a lembrança descrita como um filme:

> "Ela quereria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a pôr o filme de Walter a rodar, sempre que desejava, estivesse onde estivesse, e que ele sempre lhe aparecia, tal como era agora, e tal qual como fora antes, e esse filme era uma herança imaterial, invisível para os demais, mas concreto para si, um filme onde ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter." (p. 25)

As imagens que guarda do pai chegam a reproduzir movimentos de câmera cinematográfica: «Via-se-lhe no rosto. E era a imagem desse rosto, ampliando-se e afastando a imagem dos outros rostos, que ele queria agradecer e não podia» (p. 27). É que a construção mental permite-lhe sair do papel marginal que lhe foi impingido na casa de Valmares e assumir um outro muito mais importante: o de realizadora. De agente passivo, alguém que sofreu as consequências de um passado que não é seu, a filha de Walter passa, ainda que no plano imaginário e em silêncio, a ser sujeito da acção.

A alusão ao cinema é recorrente na obra de Lídia Jorge. Maria Madalena Gonçalves, no ensaio «Lídia Jorge: a arte de narrar *Marido e outros contos*», assinala justamente essa forma cinematográfica de narrar da autora. Gonçalves afirma que a obra

---

por Josef von Sternberg, em preto e branco, com Marlene Dietrich no papel principal, o da dançarina Lola Lola; e *The Blue Angel* (1959, EUA), de Edward Dmytryk, a cores. Trata-se da história de um professor solteiro que se apaixona pela artista de uma *boîte* chamada O Anjo Azul, que os seus alunos também costumam frequentar. O segundo título mencionado, *Anna Karenina*, foi filmado 14 vezes até 1963 – ano do encontro a sós entre pai e filha, numa noite chuvosa, em Valmares. O livro homónimo de Tolstoi foi transposto para as telas pela primeira vez em 1910, obviamente, sem som e a preto e branco. No entanto, a filha de Walter provavelmente refere-se a uma das duas versões mais famosas da obra. Uma delas data de 1935, realizada por Clarence Brown, nos EUA, com Greta Garbo; a outra foi finalizada pelo director Julien Duvivier em 1948 e tem a actriz Vivien Leigh no papel principal. Curiosamente, também entrega ao espectador a história de um amor inconcluso. De resto, podemos ainda citar outra referência cinematográfica: «E para que ele visse como estava protegida, ela abriu o tambor da arma e começou a enfiar nas câmaras do cilindro uns objectos de metal, ainda que esse gesto repetido lhe desse a consciência de que deveria parecer ridícula e estúpida, talvez patética como uma cena dos filmes de Dany Kaye» (p. 42). Este comediante norte-americano (1913-1987) estrelou alguns sucessos nos anos 40 – "The Secret Life of Watter Mitty" (1947) e "The Inspector General" (1949) – e participou ainda em obras como "White Christmas" (1954) e "Court Jester" (1956). Na década de 60, a sua carreira na sétima arte começou a perder o fôlego e o artista passou a estar à frente da série televisiva "The Dany Kaye Show" (1963-1967). O comentário revela não só a familiaridade da personagem com o cinema, mesmo a morar numa pequena vila, mas também a sua capacidade crítica. Citamos ainda a alusão no romance a outras duas figuras do cinema: Walter, já na Argentina, está calçado com «uma biqueira de verniz picotada como nos sapatos de Fred Astaire» (p. 227); Maria Ema, já com os cabelos brancos, vê-se representada num filme em vídeo e indaga se aquele duplo não é «Catarina Eburne» (p. 230), referindo-se a Katherine Hepburn (1907).

Marido evoca nos seus contos uma «imagem em movimento», reproduzindo técnicas de registo de cenas como *close up* e *slow-motion*. No conto "A Espuma da tarde", por exemplo, uma personagem marcada pela memória do filme *Mississipi em chamas* deixa-se matar como «personagem de si próprio e imortaliza-se na tela da vida»[284].

Podemos lembrar ainda a personagem Falcão, de *O Jardim sem limites*. Trata-se de um cineasta, uma criatura que se quer criador de uma representação objectiva da realidade. Desencadeia, então, uma busca incessante, por detrás da sua câmera *Arriflex*, da «vida apanhada no fulgor do seu movimento brutal»[285]. Já a personagem de Sebastião Guerreiro, de *O cais das merendas*, narrador masculino que quebra a habitual enunciação feminina na obra de Lídia Jorge, procura no cinema não a brutalidade do real mas a sua modelização.

> "E pensava sim, como era possível que uma marilyn americana tivesse a boca tão redonda, tão vermelha, os dentes tão certos dentro dela, quando abria de canto a canto. O olho tão piscado e tão mortiço, com as pestanas tão curvadas de pontinha para cima. Como era possível que existisse e se deixasse fotografar para vir dar tanto bem a ele? [...] Representando-se diante de si aquela curva de anca e abandono de braço, felizmente que em corpo inteiro, ai de mim, senhores. Quem nessa altura lhe tivesse falado em miss Laura acharia impossível, ou seria essa a própria marilyn fazendo o papel de outro nome."[286]

Sebastião Guerreiro procura em miss Laura, uma estrangeira que se hospeda no hotel onde ele trabalha, um modelo ideal de mulher retirado do cinema. Possuir semelhante beleza parece-lhe tão irreal que o real parece-lhe «impossível» – sobretudo ao pensar na sua esposa, Santanita Trigal, uma senhora com buço e humilde que lhe é motivo de vergonha, porque desnuda o seu passado pobre na Redonda. Essa situação favorece a erosão dos limites entre a realidade e a ficção, além de denunciar uma forma de viver quase mimética, onde se quer o quotidiano como um duplo do ficcional. E, nesse caso, a sétima arte possui mais força como modelo do que outros bens culturais, «pelo simples facto de o modo de comunicação cinematográfica propiciar naturalmente maior potencialidade de assimilação, de interiorização»[287].

---

[284] GONÇALVES, Maria Madalena, «Lídia Jorge: a arte de narrar *Marido e outros contos*», *Românica revista de literatura*, Lisboa, Edições Colibri, nº 9, 2000.
[285] JORGE, Lídia, *O jardim sem limites* (1995), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª edição, 1999, p. 62.
[286] JORGE, Lídia, *O cais das merendas*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1982, p. 93.
[287] LEPECKI, Maria Lúcia, «Lídia Jorge: *Cais das Merendas*, sem partidas nem regressos», in *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 116-117.

A aproximação do cinema dá-se também na própria forma de narrar. Quando Sebastião Guerreiro imagina, em monólogo interior, que está a nadar além de Londres, percebemos claramente a simulação de efeitos fílmicos:

> "e eu zus zus de braçada para a esquerda, braçada para a direita, a nadar primeiro de bruços até fazer um lindo borboleta. Depois costas e bruços, bruços e costas, de novo bruços, e chegaria ao crawl perfeito, apesar de desfigurado de figura, à outra margem. Tanta gente a ver eu chegar, e eu sem conseguir dizer quem sou, até que me descobrem e me levam envolto numa toalha turca apropriada"[288]

A onomatopeia «zus» remete-nos para o som do cinema, que nos chega concomitantemente à imagem. O advérbio «depois» e a locução adverbial «de novo» evocam movimento na medida em que reproduzem a sucessão de imagens. Até o processo de montagem é, de alguma forma, mimetizado: ao encadear a descrição das cenas em *close* («costas e bruços», «bruços e costas», «bruços» e «crawl perfeito»), consegue-se produzir a ideia de selecção e ordenação de fotogramas. Ainda podemos reparar que a cena imaginada por Sebastião é uma situação de vitória muito explorada pelos guiões de Hollywood, como se o discurso fílmico fosse «o único ponto de apoio para a percepção (naturalmente alienada) da realidade concreta que rodeia a personagem»[289].

Antes de voltarmos a *O vale da paixão*, citaremos mais uma frase de *O cais das merendas*: «não valia então a pena lembrar nem imaginar, dois esforços inúteis e desnecessários»[290]. Este fragmento ajuda-nos a reflectir sobre os filmes mentais da filha de Walter. *O cais das merendas* apresenta-nos pessoas acometidas pela perda de memória, dada a aculturação pelo estrangeiro; ao passo que, no romance que analisamos, a memória – ou a sua reconstrução através da imaginação – é a matéria constitutiva do discurso imagético. Os filmes elaborados pela filha de Walter são a presença do pai na ausência, possibilitando a inauguração de uma nova temporalidade, que independe do movimento dos ponteiros do relógio. Essa perpetuação da figura paterna existe apenas porque há um esforço de lembrança e uma capacidade de ficcionar os fragmentos de passado a que a filha teve acesso. Se fizemos aqui referência a *O cais*

---

[288] JORGE, Lídia, *O cais das merendas*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1982, p. 158.
[289] LEPECKI, Maria Lúcia, «Lídia Jorge: *Cais das Merendas*, sem partidas nem regressos», in *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p. 117.
[290] JORGE, Lídia, *O cais das merendas*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1982, p. 178.

das merendas e *O jardim sem limites*, romances que escapam ao propósito do nosso estudo, é justamente para evidenciar como a ideia do cinema mental se encaixa na problematização do processo criativo presente na obra de Lídia Jorge. No âmbito desse conceito, são exploradas as fronteiras da arte, mostrando como literatura e cinema são espaços de pensamento, invenção, experimentação e transfiguração[291].

Ao leitor só é permitido partilhar esses filmes mentais porque há uma focalização interna. E, como Lídia Jorge observa na passagem que mostramos a seguir, essa é a grande vantagem da literatura sobre o cinema. Desde o seu nascimento, a sétima arte foi considerada a que mais se aproximava do real, não só por ser capaz de restituir o movimento, mas também por conseguir dar às imagens o volume e a espessura que o papel fotossensível jamais conseguiu.

> "No passado, sobretudo durante os anos 20 e 30, também se julgou que o cinema acabava de aniquilar o romance, incorporando a sua narrativa e ultrapassando-a pela visibilidade. O romance, que havia alcançado o ponto máximo com as coloridas e detalhadas páginas do romance realista e naturalista, parecia declinar, principalmente à medida que os filmes de Chaplin e Murnau davam lugar ao cinema falado. A palavra escrita, o resto da narrativa escrita, que era a legenda, desaparecia e mergulhava no fluxo oral da fala dos personagens, passando a palavra a ser tão evanescente e volátil como a música. No entanto, o cinema, como se sabe, não matou o romance, apenas o obrigou a transformar-se, a deslocar o seu ponto de vista para o interior dos seres. Como bem provou Virginia Woolf, a partir de então já não se poderia mais descrever um gesto mas, sim, invocar um impulso que o impele. Nem a forma e a cor dum vestido, antes a intenção e o sentimento que explicava o seu uso ou exibição. Como se sabe, o romance saltou para dentro dos seres e acompanhou as trajectórias invisíveis e impalpáveis, a sudação interior dos rostos. Sobreviveu, precisamente, ao excesso de visibilidade do cinema, ampliando a parte da sua câmara escura até às zonas abruptas do ser, aproximando-se mais e mais do incógnito coração do homem."[292]

O primeiro filme mental da filha de Walter foi a manifestação de rebeldia de Walter, aos 12 anos, contra o pai. A personagem narradora diz ter «herdado intacto» (p. 55) este episódio, que inaugurava «todos os outros [filmes] e estava na base do filme de regresso á Índia que ela *construía* desde cinquenta e um, era muito preciso e não

---

[291] SILVA, Lígia, «Cartographies of desire: literature and cinema in *O Jardim sem limites*», Congresso da Associação Portuguesa Literatura Comparada, Évora, Maio de 2001.

[292] JORGE, Lídia, «O Romance e o Tempo Que Passa ou a Convenção do Mundo Imaginado» in AA. VV. *Lídia Jorge – In Other Words / Por Outras Palavras*, Massachusetts, Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999.

necessitava ser *alterado* ou *desenvolvido*»[293] (p. 55). Verifica-se a utilização de palavras associadas à própria narrativa cinematográfica, que precisa "construir", "alterar" ou "desenvolver" imagens para que estas produzam sentido na edição final.

Toda arte – seja a literatura, seja o cinema – opera uma transfiguração do real sobre os fragmentos que recolhe da realidade. Ao trabalhar mentalmente as imagens deixadas pelo pai, manipulando-as conforme a necessidade, a filha de Walter produz um texto imagético que tem como objectivo, como já vimos, o alcance de um todo. Esse primeiro filme de Walter, no entanto, «vivia por si, talhando no espaço uma figura inteira». A rebeldia[294] de Walter, que chega até à personagem pela via do discurso oral – a empregada Alexandrina conta-lhe o episódio –, é transformada em filme mental e passa a fazer parte da colecção-herança. O espólio que a menina retém contribui para o discurso que enuncia.

> "Fora, pois, graças a essa intervenção da lavadeira, graças a esse gesto humanitário da serviçal, narrado pela própria até à saciedade nos anos cinquenta, que a filha ficara a conhecer os detalhes desse dia de contenda. [...] Depois Alexandrina calava-se. Então, entre o pátio e a estrumeira, fugindo da estrumeira, Walter existia. Ela tinha-o herdado, a enfrentar os garfos aguçados duma forquilha." (p. 57)

Talvez pelo facto do episódio ter sido narrado «até à saciedade» – para além do simbolismo da rebeldia – é que esse filme paterno se apresenta, alegadamente, sem ser burilado pela mente da menina. As informações que lhe chegam do pai, com quem conviveu pouquíssimo, são na sua maioria lacunares ou parte de um discurso instituído sobre Walter. As narrativas paternas que herda estão contaminadas por determinadas interpretações – a ideia de Walter como um «depravado» (p. 59) ou um «trotamundos» (p. 76). Resta-lhe a tarefa de interpretar estas interpretações, reconstruindo a história do pai fora dessa versão já arraigada. Dessa forma, os filmes mentais constituem uma ficção historicizada a partir dos cacos de passado que chegam às mãos da menina.

> "Sim, na noite da chuva, fazia muito tempo que ela tinha herdado essas narrativas. Não eram rudes. Apenas eram. Herdara as narrativas, simplesmente, tal como eram. Walter só de passagem tinha a ver com esse lastro de imagens. Ela sabia. Walter passava-lhes ao lado." (p. 74)

---

[293] Os sublinhados são nossos.

[294] Sobre a rebeldia: "Acho que denuncio, acho que não cedo a criar objectivos inofensivos; pelo contrário, penso que ponho a minha rebeldia dentro dos meus livros". Conferir JORGE, Lídia, entrevista a Maria Teresa Horta, *Ler*, nº 40, Outono/Inverno 1997/1998, p.40.

A filha diz saber que Walter não se encaixa na forma que as narrativas já arraigadas lhe impõem. A narradora traduz essa relativização da veracidade dos discursos sobre Walter por intermédio da utilização ostensiva do advérbio «talvez», que evoca incerteza ou hipótese: «Talvez. Talvez Walter puxasse as rédeas [...]. Talvez [...] Talvez. // Mas segundo Blé [...]» (p. 58). Em seguida, o sujeito de enunciação utiliza o discurso indirecto no intuito de atribuir a versão ao seu respectivo relator. Nesta mesma parte do texto, afirma-se que o manajeiro Blé «nunca parava de falar, mas falava sempre que era seguido pela filha de Walter» (p. 59). Há aqui a sugestão de um vozear contínuo sobre a vida de Walter tendo a filha como ouvinte. Só que, para manter o discurso distante do sentido proibido, reitera-se no relato o parentesco que sela socialmente a relação pai / filha: «Só para ver como era o seu *tio*...» (p. 59)[295], diz Blé à personagem-narradora.

A narradora conta também que «herdara esse movimento [de Walter], por aqui, por ali, fixo, andando, *sem narrativa própria*[296], e no entanto repetido e persistente» (p. 26). Ou seja: a filha de Walter parece ter herdado do pai a errância, a posse de uma história ainda por contar. Assim, a recolha das imagens paternas não deixa de ser a assunção de uma voz narrativa. Ao dirigir os seus filmes, a menina concretiza no plano imaginário aquilo que não consegue realizar no real.

> "E ele deitou-a, e cobriu-a com a manta, e afagou-lhe o cabelo, pela primeira vez, pela única, pela última vez na vida. E depois descalçou os sapatos, apagou o morrão e começou a descer. *Como ela tinha imaginado, como ela tinha querido, como sucedia no filme por ela mesma rodado*, sem ninguém saber, para não ferir, não matar ninguém, clandestinamente visitada por ele."[297] (p. 43)

Na passagem acima podemos perceber porque a noite chuvosa de 1963 foi tão importante para a filha de Walter. Além de ter sido o primeiro momento a sós entre pai e filha – o que assegurou a inexistência de máscaras sociais –, o encontro figura como a única coincidência entre realidade e ficção. O filme mental, anteriormente «rodado» pela menina, terá realmente acontecido, «como ela tinha querido». A duplicidade coincidente marca um encontro perfeito, onde a representação prévia de uma situação

[295] O sublinhado é nosso.
[296] *Idem.*
[297] *Idem.*

ideal se projecta e ganha espessura no próprio real. Isso explica o desatino da filha ao descobrir que o pai teria partilhado aquele momento único com o seu tio Manuel Dias. A quebra do segredo deslegitima o guião previamente estabelecido e, ainda por cima, atiça as maledicências da família.

Uma carta enviada por Manuel Dias, de Otava, comentava: «Ele mesmo me contou, quando veio aqui mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam» (p. 207). A afirmação sugere um incesto. Essa ideia ganharia maiores proporções à medida que se propagava pela família. A filha não aceita que um facto ocorrido uma vez, um encontro supostamente inocente entre pai e filha, tenha sido distorcido e transformado em «hábito». Também não aceita que, posteriormente, o pai não tenha reagido à injúria.

> "[...] pensava que não era possível, que faltavam palavras fulcrais do que Walter teria dito, que Walter, conversando amenamente com o irmão, teria contado alguma coisa muito diferente, alguma coisa lógica e com verdade. Ela imaginava que ele teria explicado - «Calcula que, para podermos trocar umas palavras a sós, tive de subir ao quarto onde ela dormia, e para não ofender ninguém, esperei que houvesse uma noite de chuva e ainda por cima tirei os sapatos. Eu também gostava dela e de todos eles, e não queria fazer-lhes mal. Aliás, nunca quis fazer mal a ninguém...» - imaginava ela que ele teria dito a Manuel Dias, mas o irmão de Otava, que pensava acima de tudo no dinheiro que Walter lhe devia, por certo teria ouvido outras frases, ou as mesmas, com outras entoações e ruídos." (pp. 207-208)

A filha reage àquela afirmação do tio Manuel imaginando o que Walter teria realmente dito. O tempo verbal escolhido, o futuro do pretérito, exprime probabilidade e incerteza. Há aqui, mais uma vez, uma vontade de completar um mosaico: «faltavam as palavras fulcrais». Existe, portanto, um desejo de trazer para o presente o objecto da história: o passado. Essa operação só é possível através da palavra, o que explica a necessidade de escrever três narrativas sobre Walter justamente após a hipótese do incesto ter vindo à tona no seio da família Dias.

A carta a que teve acesso – que figura na colecção como mais uma narrativa sobre o pai – colocou diante da filha uma nova forma de apreensão da realidade. A simples leitura dessa missiva, apesar das informações nela contidas não coincidirem com a maneira como a personagem encara a realidade, transforma a imagem que possui do pai. As pessoas não são unicamente o que delas pensamos, mas também aquilo que

os outros nos contam a respeito delas. Porque, afinal, «ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava» (p. 54).

O que a impulsiona a escrever sobre o pai não é alcançar a verdade, mas a *sua* verdade. Como nos explica José Luiz Foureaux de Sousa Júnior no ensaio "O narrador, a literatura e a História: questões críticas":

> " [...] a verdade não é única e o sujeito está sempre submetido pela linguagem, qualquer que seja o discurso que essa mesma linguagem venha a articular. Além disso, a ficcionalidade concede ao discurso uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo sistema de sentido que zela por sua própria 'verdade'."[298]

Ao tomarmos como impossível a reconstituição do passado tal como ele foi, consideramos também o discurso tecido pelo historiador como uma construção. Após a recolha dos elementos necessários para a produção desse mesmo discurso – tarefa que se aproxima da atitude do coleccionador –, o profissional deverá escolher um ponto de vista, elaborar o material e apresentá-lo segundo uma interpretação própria (condicionada, obviamente, pelo presente).

> "Não basta a recolha dos sinais que nos deixou o passado, pois a história não é um armazém de entulhos, ou um ferro-velho; não basta a classificação desses sinais, pois a história não é um banco de dados, não é um simples arquivo; não bastam o arquivo e a memória; são necessárias ainda a construção, a elaboração e a interpretação."[299]

A história carece de elaboração e interpretação para que possa tornar-se concisa e verosímil. E, justamente por ser processada segundo determinados critérios, nunca coincidirá com o passado. Há uma impossibilidade de reprodução fiel daquilo que já ocorreu. Ainda assim, o historiador, à luz da actualidade, confere ao seu objecto de estudo uma unidade – completude que resulta obviamente de uma construção, submissa a limitações empíricas. E é exactamente nesse ponto que o coleccionador se afasta da figura do historiador e se aproxima da do artista.

Ao coligir os objectos, o coleccionador não é necessariamente limitado pelas leis externas. Há colecções de moedas que podem funcionar como "documentos" para o historiador que se debruça sobre a numismática. Mas essas mesmas colecções podem

---

[298] JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Sousa, «O narrador, a literatura e a História: questões críticas» in *Romance Histórico – Recorrências e Transformações*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2000, p. 29.
[299] *Ibidem.*

ser regidas por uma coerência e ordem de cariz unicamente afectivo. Citamos como exemplo uma colecção de conchas recolhidas na areia. O coleccionador será capaz de ver no conjunto das bivalves, por exemplo, um mapa pessoal das praias que frequentou ao longo da vida. Essa cartografia mental está associada a um conjunto de vivências naquele local. A transmissibilidade desse acervo é pertinente num circuito de afecto. Nas mãos de um historiador, a colecção revelaria, após as análises científicas apropriadas, o percurso balnear que uma pessoa fez ao longo da sua vida. E só. A menos que o coleccionador tenha escrito as experiências que as conchas lhe evocavam, essas lembranças afectivas e sensoriais estarão perdidas. Recorde-se também que a constituição de uma colecção permite, ao contrário do ofício do historiador, um ingrediente comum à literatura: a imaginação.

Os filmes mentais também não existem fora da imaginação. É essa liberdade que a filha de Walter escolhe – a de imaginar o que poderia ter acontecido. Ela está ciente de que jamais poderá saber com exactidão aquilo que Walter disse a Manuel Dias. Mas pode imaginá-lo. Ela sabe que aquilo que a família Dias comenta acerca da noite da chuva, em 1963, não é a *sua* verdade. Mas ela não pode anular esses comentários, dado que, uma vez feitos, eles já integram o passado. A passagem abaixo ilustra bem como, apesar de discordar do que os outros dizem, a filha não omite no seu relato os comentários anteriormente feitos. Ao contrário, ela conjuga esse material com a sua memória, numa atitude própria de um coleccionador.

> "Disse-se que sempre a usou [a manta]. Disse-se [...]. 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 [...]. Disse-se [...]. Explicou-se, com eloquência, como a criança fora arrancada dos varais do carro, ao som dos brados de Francisco Dias - «Pára! Pára aí, estroina!» - atroando pela campina. Mas disso não me recordo. Lembrar-me propriamente, só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia" (p. 30)

Está aqui em causa a interpretação de Walter num discurso, que não será o único nem o verdadeiro. Trata-se de reinventar um discurso para preencher a falta dele. Por intermédio da escrita, esse pai deixará de viver apenas no domínio imaginário e passará também a habitar o plano real. Deixará de ser "actor" de um cinema mental para ser uma criatura de carne e osso. A forma como Walter aparecia nos filmes havia mudado após a chegada da carta de Manuel Dias.

"E assim ela desculpava Walter, e Walter voltava a subir por instantes pela escada do quarto, quando ela queria. Só que já não subia como antes, não brilhava no escuro, não estava contente nem triste, era apenas uma sombra que se movimentava, e depois já nem sombra era, como uma morte. Fazia falta mas apagava-se." (p. 208)

A mágoa pelo facto do pai ter partilhado um "filme real" que pertencia apenas à filha – uma vez que o real é um duplo de um filme mental por ela anteriormente rodado – leva ao apagamento da imagem do pai. Aquela figura, que subia as escadas quando ela queria, esmorece, «como uma morte». Perde o brilho. Mas faz «falta». O desejo de aniquilar o pai, que move em parte a escrita da filha, começa desde logo na suspensão da construção imaginária que fazia dele. Não é à toa que, o segmento seguinte, o de número 84, inaugura os preparativos para a escrita de três narrativas que impulsionarão outro encontro entre pai e filha, desta vez na Argentina. Nessa oportunidade, ela perguntará ao pai se ele não quer provar a sua inocência: «Não queria pedir-lhe desculpa por ter contado a Manuel Dias o que se passara durante a noite da chuva? [...] Não queria tomar conhecimento das cartas dos irmãos para poder desmentir tudo o que nelas se dizia?» (p. 233).

Nesse ponto da narrativa acontece o inverso do episódio da noite da chuva: agora é Walter que fica em silêncio. Se antes ele havia pedido à filha que esta falasse da sua própria vida, agora é a filha que deseja tomar a palavra «mas ele tinha-lhe fechado a porta no rosto» (p. 233). Anos depois, um telefonema de Adelina dá conta da morte de Walter. Dez meses após essa notícia, chega pelo correio a manta-corpo de Walter simbolizando inocência e herança póstuma. A mágoa está extinta e uma pacificação permite o retorno da imaginação fílmica.

"Tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir dessa manta, um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos. Desde as corridas nos carros, ao abraço dentro da fotografia, ao revólver esquecido, (...) até à verdadeira noite da chuva, e todas as outras em que ela o chamava e ele vinha. Agora ela sabe que de novo ele descalçará os sapatos e subirá a escada sempre que lho pedir. (...) Walter pode deambular por este espaço, em paz, até ao fim da vida." (p. 238)

A colecção de «filmes antigos», que regressa em «esta noite», é parte preciosa da herança de Walter que ela antes «queria deitar fora» – coisa «que não acontecerá esta

noite, diante da sua manta de soldado, no quarto dos altos da casa de Valmares» (p. 239). Também é diante dessa manta-corpo[300], a ser enterrada no solo onde Walter nasceu, que a filha enuncia o discurso romanesco.

2.2.4.2 Equipamento militar

O fardamento que Walter traz da Índia possui especial importância na colecção da filha de Walter. É que o equipamento militar figura não apenas como material necessário para a efabulação de narrativas ou filmes, mas principalmente como substituto da figura paterna. Walter trouxe os objectos para Valmares por ocasião do seu regresso, em 1951, quando chegou à terra natal vestindo uma roupa caqui, como se fosse «um explorador de floresta» (p. 27). A imagem da sua chegada é guardada pela filha como a do retorno do herói, ideia que corresponde ao mito sagrado e imortalizado do guerreiro e que está presente nos «textos antigos solenes que a filha lia» (p. 166). Quando Walter parte novamente, os seus pertences passam a funcionar como uma representação da figura masculina/paterna – capaz de colmatar, não totalmente, a sua ausência.

Parte do material militar foi dado ao soldado, em 1948, por um comandante do Regimento de Infantaria 16, como forma de gratidão «por certos serviços prestados» (p. 27). O equipamento consistia em um par de botas, um lenço, uma farda e um bivaque – «que por lei lhe pertenciam» (p. 27); e ainda um par de polainas, um cantil, uma mochila, «um capote e um cinturão de que devia ter dado baixa» (p. 27), a manta e o revólver Smith «que o comandante lhe dera para protecção pessoal» (p. 27). Ao chegar na casa de Francisco Dias, Walter espalha esses objectos sobre a mesa posta. A mistura dos elementos bélicos aos utensílios de cozinha desperta nos irmãos Dias um sentimento bíblico de rejeição ao soldado retornado, que aparece ali como o traidor na «ceia de Cristo» (p. 28).

O desenhador de pássaros logo acalma os parentes, dizendo que não ficará, «que só vinha a casa para trazer o fardamento, porque ele, ele mesmo, só desejava partir» (p. 29). Ao deixar em território nacional os objectos que utilizava para defender a pátria, a

---

[300] "Diante da manta de soldado" é o título que Lídia Jorge havia escolhido inicialmente para o romance. Após negociações com o editor, o nome "O vale da paixão" surgiu como a hipótese mais adequada. A tradução francesa da obra retomou parte da ideia inicial. Conferir: JORGE, Lídia, *La couverture du soldat*, Paris, Métailié, 1999.

personagem parece estar a liquidar as suas dívidas com o Estado português. Contas feitas, Walter pode evadir-se sem qualquer constrangimento, pode dedicar-se à errância – uma alegoria do povo português que busca encontrar-se a si próprio na conciliação da partida com o desejo de regresso.

A maneira nebulosa como Walter terá conseguido o volume de dinheiro que trazia consigo, assim como parte do fardamento, despertou na opinião colectiva de Valmares a desconfiança de que o soldado estaria envolvido em actividades escusas. O recruta de número 687 desempenha no RI-16 a actividade de «condutor-auto» (p. 18), «conhecido pelo assobio, pelo andar e pelos animais que desenhava» (pp. 18-19). Quando foi destacado para partir para Goa, a bordo do paquete significativamente chamado de *Pátria*, o militar já havia sido catapultado para o posto de cabo. Francisco Dias não compreendia como o seu filho torto havia conseguido tal sucesso.

> "Ele conhecia o filho que Deus lhe tinha dado. Ele não acreditava que Walter fosse o primeiro a espadeirar, o primeiro a zurzir, o primeiro a rastejar e a cambalhotear. Era a força do desenho, era isso que ele acreditava que estivesse na base do reconhecimento traduzido na tirinha de pano que fizera dele um cabo. O que ali se passava era outra coisa, subversiva, porventura. O mistério da ascensão de Walter, num local para onde o mandara a fim de ser punido, fazia-o cismar em manobras escuras [...]." (pp. 76-77)

O pai estranha o facto de, num lugar onde a coragem e a frieza são os valores preconizados, Walter ter obtido reconhecimento. Há duas particularidades interessantes. A primeira está na actividade desempenhada pelo soldado: a condução de veículos. A personagem mantém no exército o sentido de liberdade traduzido pela mobilidade, pelo deslocamento constante – e por isso Walter também é conhecido pelo seu «andar». O segundo aspecto nos remete para a subversão do ideal bélico, uma vez que a imagem do soldado está ligada à arte – o assobio (música) e os desenhos. Walter surge então como um herói heterodoxo, capaz de alcançar prestígio mais pelo seu modo de estar no grupo do que pela braveza ou força física. Ulisses, na guerra de Tróia, também não foi propriamente um herói de acção[301]. Destacou-se mais pela prudência e pelos estratagemas, características eminentemente intelectuais.

O discurso colectivo de Valmares sobre Walter advém dessa incapacidade de encaixar a sua figura em um dos dois perfis daquele que abandona a terra natal: o

[301] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

emigrante que visa fazer fortuna ou o militar corajoso que defenderá o império português. A filha, no entanto, que «crescera até aos quinze anos acompanhada pelo seu [do pai] equipamento militar» (p. 37), transformava essas narrativas e construía histórias outras à volta desses elementos. Dessa forma, a personagem-narradora, à semelhança do pai, transgride o discurso instituído. Se, tradicionalmente, o relato guerreiro cabia aos homens, agora é uma mulher que revê a questão das possessões portuguesas na Índia. A focalização feminina não acompanha a aventura heróica, o ponto de vista é daquela que ficou em terra e que narra uma história pessoal a partir dos objectos que denunciam a partida. Como uma Penélope à espera, a tecer/desmanchar uma manta-texto – e também a enterrar/exumar a manta-corpo – com uma variegada colecção de fios.

O único objecto que, ao partir, Walter fez questão de levar foi a sua manta. As outras coisas apareceram no quarto da menina graças à «geografia do tumulto e do acaso» (p. 38) – o mesmo acaso que fez com que o revólver ficasse realmente guardado num «local muito especial da casa» (p. 28), como Walter havia pedido a Maria Ema. A arma paterna foi parar, sem que ninguém soubesse exactamente como, sob o colchão da própria filha. As outras peças do fardamento ficaram acomodadas no roupeiro, situado na parede do fundo do quarto, «o que fora suficiente para que Walter ficasse inteiro dentro do roupeiro» (p. 38). Jamais se pode subestimar a riqueza do imaginário associado à parte interna de um guarda-fatos, como nos sugere Bachelard, pois «o espaço interior do velho armário é profundo»[302].

> "A filha dormia a uns metros da farda, separada da vista pela porta opaca. Mas a filha sabia onde estava a chave e para que servia. Enfiava-a na ranhura, rodava-a e o corpo do soldado aparecia. Calculava que a sua própria altura mal ultrapassasse o comprimento da manga do capote. Metia-se dentro do roupeiro para se comparar com a manga. Como disse, a filha ia ver esses pertences pendurados, até que a certa altura, sem se saber como, ganharam traça." (pp. 38-39)

Os insectos destruíram essas representações do corpo de Walter «como uma colónia voraz» (p. 39) e, pouco a pouco, contaminavam a roupa da casa inteira. Era preciso enterrar «bem fundo» (p. 39) essa presença de um Walter ausente, «como se a farda fosse um animal que tivesse carne e apodrecesse» (p. 39). Nesse dia, como num funeral, «Maria Ema estava presente e tinha deixado que fizessem cair terra sobre a farda» (p. 39). Se a capacidade de espera de Maria Ema/Penélope esgotava-se, a da

[302] BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 91.

menina ainda era enorme: «Durante muito tempo a filha ouvirá as pazadas abaterem-se sobre o pano, sem que Maria Ema tivesse dito uma palavra. Depois, num braçado, levaram o resto da herança que Walter lhe tinha deixado» (p. 39).

O enterro dos objectos permite à filha de Walter, no âmbito do processo de aprendizagem de que já falámos, compreender que a matéria pode ser prescindível quando já se adivinha a sua essência. Além disso, o acto de devolver os restos *mortais* simbólicos de um indivíduo à sua terra *natal* deixa entrever um sentido de transmutação. Há uma clara passagem de um estado para outro: «durante o anos que se seguiram, eles [os familiares de Valmares] tinham permitido que o tempo fosse desbotando, usando, transformando todos esses objectos em pedaços de coisas espalhadas sobre o solo, assimiladas por ele, da mesma cor e substância» (p. 39). Nessa altura, a menina percebe «que havia objectos que não desapareciam» (p. 39), uma vez que ganhavam um corpo imaterial e se acomodavam algures na memória.

> «Ela deveria ter dito a Walter [...] que não fora com indiferença que assistira à delapidação dessa parte da sua herança, antes com *a impotência própria dos que sabem ser a terra o leito sôfrego daquilo que ela mesma gera.* A criança de tenra idade já o sabe, sabe tudo sobre *a morte e a vida.* Depois esquece. Ela soube-o desde que a mochila de Walter começou a confundir-se com as ervas, junto à parede, no extremo do monte, e sabê-lo através dos objectos de Walter segurava-a *a um outro húmus* cuja cor desconhecia, mas sabia existir à sua espera, como uma terra boa, pacífica, onde deveria processar-se um descanso formidável. Sabia pelos objectos dispersos de Walter.» (p. 40)[303]

O sepultar simbólico dos objectos, aqueles que adquiriram uma função metonímica do corpo de Walter, desencadeia sentimentos diferentes no seio da família Dias. A filha vê a decomposição da matéria como a formação de um adubo que opera mudanças, capaz de fertilizar a memória. Os demais parentes de Walter, mas sobretudo Maria Ema, desejam o enterro como forma de ocultar o passado e de condenar à letargia as paixões e as lembranças. Os dois pontos de vista são antagónicos: o segundo apresenta algumas marcas do *Húmus* de Raul Brandão e o primeiro, o da filha de Walter, remete para «um outro húmus».

A filha de Walter faz um elogio do perpétuo recordar, ao passo que a família Dias prefere lançar para a cova os objectos-memória de quem ainda vive. Ao assimilar intuitivamente as forças que regem a vida e a morte, a personagem-narradora consegue

[303] Os sublinhados são nossos.

também desdramatizar a situação de um pai ausente. A lógica de afectos da família Dias funciona ao inverso, numa luta aguerrida para apodrecer os vestígios daquele que partiu para o mundo, pois «é a morte que faz falta à vida»[304]. Em contrapartida, a menina consegue dar à luz a figura imaginária de um pai quase inexistente – actividade que não prescinde da lembrança que, como um mar, lança à costa pequenos fragmentos discursivos, gastos como pedacinhos de ossos.

A personagem H. de *Manual de pintura e caligrafia* rejeita a ideia, presente em *Húmus,* de matar duas vezes os mortos. Isso porque tem a convicção de que «devemos levantar do chão os nossos mortos»[305], uma certeza de quem sabe «ser a terra o leito sôfrego daquilo que ela mesma gera» (p. 40).

> "Durante milhões de anos, milhões de milhões de homens nasceram da terra e para ela voltaram. O húmus terrestre já é muito mais poeira humana do que crosta original, e as casas em que vivemos, feitas do que da terra saiu, são construções humanas, no sentido rigoroso do humano, feitas de homens. Por isso escrevi que o crânio de meu pai era como uma pedra de construção. [...] Mas a vida comum a todos [...] que constantemente vai recebendo a ininterrupta herança dos mortos, enquanto ininterruptamente lança novos vivos no mundo, todos transformantes e transformados, agentes de minúsculas mutações e sujeitos delas."[306]

H. e a filha de Walter partilham o mesmo sentido de *transformação* e *herança* – elementos que devemos entender de uma forma muito mais lata. Ambos estariam ligados, na grande metáfora da criação artística que é o livro, àquilo que um escritor toma de empréstimo aos seus precursores. Todo texto nasce a partir do húmus, do sedimento das palavras que vieram antes de nós. Isso é «a ininterrupta herança dos mortos». Mas todo texto gerado nesse terreno húmido já não é o texto primeiro. Isso é transformação – obra de moto perpétuo de «transformantes e transformados». Quando é colocada dessa forma a mensagem que preside ao projecto ideológico romanesco, a tensão dívida/herança que paira sobre a relação de pai e filha pode ser interpretada a outro nível.

A filha faz questão de reiterar, no discurso A, o quão valiosa foi a herança que Walter lhe deixou. É que, ao nível ficcional, a personagem herda uma colecção capaz de despertar efabulações, como vimos anteriormente; mas, ao nível simbólico, aquilo que a

---

[304] BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Porto, Porto Editora, 1991, p. 203.
[305] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 234. O autor irá, mais tarde, retomar essa ideia no romance *Levantado do chão.*
[306] *Ibidem*, pp. 233-235.

personagem recebe do Pai – entendido aqui como uma figura masculina que, secularmente, engendrou o cânone ocidental – é o ponto de partira para toda a escrita, mesmo aquela que propõe a rotura com essa mesma tradição. Assim, «a vanguarda e o texto se elaboram no interior da tradição e do mito»[307]. Por isso, não há dívidas – no âmbito de uma lógica económica –, pois o texto não possui valor de troca[308].

O Pai a que nos referimos no parágrafo anterior, aquele que impulsiona a grande literatura, é aludido por Barthes por intermédio da associação entre a figura paterna e a arte de narrar. Para o autor, em todo narrar há um prazer edipiano de conhecer, desnudar a origem e o fim. «A morte do Pai tirará à literatura muitos dos seus prazeres. Se já não existe Pai, para que serve narrar histórias? [...] Narrar não será sempre procurar uma origem, dizer as disputas com a lei, entrar na dialéctica do enternecimento e do ódio?»[309]. Assim, ocorre uma espécie de subversão da habitual sensação de dívida na relação pai/filho: «psicanaliticamente, na nossa relação com o pai, temos o sentimento de uma dívida nunca inteiramente paga»[310]. No romance que analisamos, é o pai que acredita que deve à filha. De resto, as «implicações psicanalíticas quase inevitáveis»[311] de *O vale da paixão* já tinham sido assinaladas por João Barrento.

Na altura em que a personagem-narradora, habituada às transformações e heranças que integram o ciclo de vida e morte, enuncia o discurso A, ela está indubitavelmente a fazê-lo a partir do húmus do passado[312] – as citações da *Ilíada* de Homero comparecem na diegese exactamente para marcar aquilo que se transmite de geração em geração. Quando a menina diz ter decorado passagens inteiras do poema homérico para provar ao pai o quanto ele lhe havia dado, o que está em causa é a base textual que suporta toda a civilização ocidental.

Até mesmo Homero – considerando que os dois poemas clássicos são realmente de sua autoria – deve alimentar um sentimento de gratidão

---

[307] COELHO, Eduardo Prado, «Aplicar Barthes» in BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 29.
[308] *Ibidem*, p. 26.
[309] BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 91.
[310] COELHO, Eduardo Prado, «Todos nós usamos gestos mágicos no quotidiano», entrevista a António Carvalho, *Diário de Notícias*, 12 de Maio de 2002.
[311] BARRENTO, João, «Entre nós e as palavras» in *Umbrais - O pequeno livro dos prefácios,* Lisboa, Cotovia, 2000, pp. 35-37.
[312] Podemos ver aqui uma relação com o passado muito diferente daquela que nos é apresentada em *O cais das merendas*, romance no qual a ideia do velho figura como alvo de rejeição. Assim, as merendas devem dar lugar a novos hábitos – "parties", "evenings" e "barbecues".

«em relação a seus predecessores [herança], de que ele mesmo não fazia mistério, por ser estranho ao movimento épico da Grécia o conceito moderno da originalidade a todo custo; a originalidade, então, consistia na nova apresentação de um assunto conhecido [transformação], em que ocorriam transcrições longas de episódios e cenas, dispostos sob nova perspectiva. [...] Homero não trabalhava com tesoura e cola: ainda que nos indique honestamente as fontes de inspiração, imprimia cunho próprio ao material emprestado." [313]

Se, na última fase do movimento épico na Grécia, Homero terá construído os dois poemas baseando-se em material preexistente – sagas, lendas, mitos e poemas menores –, Lídia Jorge fará uma operação algo semelhante na sua oficina da escrita. O resultado deixa entrever não apenas intertextualidades (propositadas e fundamentais para traduzir o projecto ideológico de que já falámos), mas também referências autobiográficas. Numa entrevista concedida a Luís Almeida Martins, uma década antes da publicação de *O vale da paixão*, a autora faz referência a memórias de infância muito próximas do episódio da filha de Walter com o revólver Smith.

"Convalescera ao lado do guarda-fato onde o pai, emigrado há seis ou sete anos para Áfricas e Américas do Sul, deixara um casaco e umas calças de fazenda com perfume de homem e um palito no bolso. [...] Nos intervalos da alegria que lhe dava a sensação de inverter o curso real ia criando a sua imagem do pai ausente em visitas periódicas ao armário onde estava pendurado o fato escuro e onde um dia fizera a prodigiosa descoberta do palito. E havia também a arma no colchão. [...] Aquela era uma pistola com três balas, decerto a precisar de oleada, mas ainda eficaz enquanto essência. Era também uma parte do pai que ali ficara, guardada debaixo da cama onde dormia. «*Protege-me, arma, tu que és uma raiz do meu pai*», pensava, por estas ou outras palavras semelhantes, enquanto se aninhava no fundo da cama, sobre o sítio onde sabia estar o ferro. [...] E tudo ia sempre dar ao pai, adormecido também ele mas há tanto tempo que o sono se tornara mais guerra que repouso."[314]

No relato de Lídia Jorge comparecem vários elementos comuns ao romance sobre o qual nos debruçamos: a figura paterna ausente, a capacidade de efabulação a partir de objectos e a existência de uma arma, sob o colchão, com a função de proteger a criança. A experiência pessoal é, então, inserida na trama romanesca obedecendo à definição que a própria autora confere à literatura:

---

[313] NUNES, Carlos Alberto, «A questão homérica» in HOMERO, *A Ilíada*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 37-42.

[314] MARTINS, Luís Almeida, «Lídia Jorge, notícia do cais dos prodígios», *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1988.

"[...] o romance é um estrela de três pontas: uma ponta mergulha na história, é uma ponta objectiva; as outras duas são subjectivas: uma mergulha numa espécie de espírito colectivo que pertence a uma nação, a um tempo, a um mundo em que nós vivemos, e a outra é a nossa história pessoal."[315]

Dessa forma, a terceira ponta de que fala Lídia Jorge seria, por exemplo, o caso autobiográfico do revólver paterno com três balas; ao passo que as outras pontas duas trazem novos elementos – a ponta histórica pode ser o recrutamento de soldados portugueses para a Índia nos anos quarenta; a ponta do espírito colectivo seria o desejo de evasão face à opressão salazarista.

Na passagem da vivência pessoal para a experiência romanesca, o revólver mantém a sua função de protecção. Alguns quartos da casa de Valmares são descritos como ambientes aterradores que tinham por únicos habitantes os «móveis, tão altos e tão escuros que pareciam ter vindo dum local exterior à Terra» (p. 44). Essas divisões acabavam por propiciar pesadelos às crianças, que tinham de enfrentar o escuro da noite sobre «camas que se assemelhavam a plataformas de navios» (p. 44). Tratava-se de dormitórios tipicamente rurais, condizentes com a «casa construída de raiz para uma família numerosa» (p. 44) onde estavam localizados. A arma passa a então a ser usada como uma forma de aplacar o medo do escuro.

"As crianças sonhavam que caíam desamparadas, que estavam perdidas entre o ar e a água, entre um outro mar e uma outra terra, e ninguém as poderia salvar, e como julgavam que havia uma salvação ou um acolhimento definitivos, gritavam. Gritavam para que alguém ouvisse. Mas ela não precisava gritar nem chamar porque sempre tinha possuído um lugar que a resguardava e um objecto que a protegia. Ela sabia que entre o colchão de fatana e o de lã existia aquele objecto. O objecto era o revólver Smith que tinha pertencido ao soldado Walter. A filha de Walter encolhia-se, erguia-se, sentava-se sobre o revólver, enfrentando o escuro, salva do terror do escuro que a rondava." (p. 44)

Os pesadelos infantis referenciados pela narradora traduzem o sentimento de perdição e abandono das crianças de Valmares, cuja educação obedece ao sistema rural, muito diferente da lógica de protecção e mimo perpetrada pela burguesia citadina. O período de grande azáfama da agricultura exigia uma «família numerosa», que pudesse

[315] JORGE, Lídia, «Mesa redonda "Imagens de África nas literaturas de língua portuguesa"», in *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, Coimbra, Universidade Aberta, nº 15, Abril de 1998, p. 58.

oferecer sucessivas gerações de mão-de-obra . Sem nome e sem traços individuais, os pequenos habitantes da casa intuem, numa dimensão onírica, a queda iminente de um país que, passada a gloriosa expansão marítima e a sua exaltação salazarista, só tem um abismo a oferecer aos seus cidadãos. Além disso, os sonhos também podem ser interpretados como uma espécie de *mise en abîme* da situação de Maria Ema à beira do precipício de Sagres.

As assustadoras camas, largas como «plataformas de navio», sugerem uma embarcação à beira da imaginária linha do horizonte, da qual os miúdos «caíam desamparados». A desprotecção estaria patente nas mudanças que se sucederiam ao Estado Novo – capazes de transformar, por exemplo, a terra de cultivo agrícola numa «outra terra», coberta por gramados de golfe. O desejo de «salvação» remete para uma esperança mítica, *sebastianista* até, de que alguém virá de fora para evitar a queda irreversível nessa fenda obscura e sem fundo. Apetece-nos dizer que essa metáfora, engendrada pelo sono ou medo infantil, diz muito sobre o que está reservado para a futura geração de São *Sebastião* de Valmares. A vila, alegoria de um Portugal arcaico, condensa no seu próprio nome a ideia do rei santo que regressará envolto em névoa (ar) para colocar em ordem vales e mares (Valmares = terra + água). O tal «acolhimento definitivo» traduzir-se-á, em última análise, na própria emigração – o que não deixa de ser uma busca de salvação no exterior, naquilo que está fora.

A filha de Walter, no entanto, enfrenta o pavor do escuro porque, ao invés de esmorecer na expectativa do regresso do salvador, ela própria constrói uma figura de protecção através da imaginação. No fundo, é uma luta entre dois entes imaginários: o revólver-pai X «o animal imundo» (p. 45). Ela não precisa gritar como as outras crianças, pois há sempre ali uma arma, com poderes aquém do real, para a acudir. O objecto de metal simboliza o pai, «o poder de extermínio do escuro e do mal» (p. 45), presença masculina que não vem de fora para operar salvações: «o animal nojento da noite que visitava a filha de Walter sabia que se lhe tocasse na testa iria ser exterminado pelo revólver de seu pai» (p. 45). Só através da capacidade de efabulação a menina consegue defender-se dos seus próprios medos. E daí a importância da *testa*: esta parte do corpo simboliza a imaginação e, por isso mesmo, o lobo mau a devoraria «pela testa» (p. 45).

Podemos também ver esse onirismo maniqueísta como uma metáfora da opressão salazarista que se respirava naquela casa: «O dono de Valmares achava que a sua casa era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado

[...] do [da] qual havia saído apenas um, havia saído Walter» (p. 46). O soldado abandona esse círculo de trabalho árduo para alçar voos mais altos e livres porque, a exemplo do que acontecerá com a filha, «a sua labuta era outra» (p. 47). Ambos se entregam à empreitada da arte/fruição e, por isso, haveria uma luta, obviamente numa lógica infantil, entre o bem e o mal – sendo que o mal, o escuro, tem como objectivo aniquilar a testa, a imaginação.

Se regressarmos à ideia barthesiana que havíamos desenvolvido há pouco – a de que voltar ao Pai ou às origens traduzir-se-ia no desejo de narrar, de conhecer o início e o fim –, poderemos fazer mais observações sobre a relação da filha de Walter com o revólver paterno. A arma proporciona à menina momentos lúdicos de descoberta. Enquanto a indústria rural de Francisco Dias fumegava no rés-do-chão, a rapariga estava no seu quarto do alto da casa a conhecer os mecanismos do objecto – há uma oposição entre a cota baixa (térreo, terra, trabalho físico) e a alta (cume, ar, imaginação) da residência de Valmares. A menina aprendeu sozinha a introduzir as três balas disponíveis nos orifícios apropriados. E teve, intuitivamente, a noção de que, uma vez carregada, a engenhoca de metal poderia matar alguém. A consciência da precariedade da vida está directamente associada ao desejo incontido de narrar, como a própria Lídia Jorge observou na entrevista que temos vindo a citar.

> "Evoco uma frase do último filme de Wim Wenders. Diz uma daquelas figuras a preto e branco tão intensamente tranquilas – *Sei que o Mundo está a chegar ao fim, mas eu continuo a narrar.* Eva Lopo foi concebida para dizer uma coisa diferente, e no entanto idêntica. Narrar é uma forma de contrariar o fim."[316]

A menina *imagina* várias mortes possíveis: a arma a alvejar os corpos intocáveis de Maria Ema e Custódio e dos próprios irmãos. A ideia de que todos da casa viriam para salvá-los, apesar de não haver amor na família, contrasta com o filme mental que a personagem faz da própria morte, um suicídio[317] que não seria acudido por ninguém. O

---

[316] MARTINS, Luís Almeida, «Lídia Jorge, notícia do cais dos prodígios», *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1988. A escritora faz referência à personagem Eva Lopo, de *A costa dos murmúrios*.

[317] «Sobre o tema do desejo de morte na adolescência, pesquisadores têm actualmente afirmado que o jovem suicida age no interior do universo familiar como se fosse uma 'antena', que capta e expressa o desencanto que o rodeia. Esse sentimento de desencanto está estreitamente vinculado à figura da mãe, que, acuada pela perda dos seus sonhos, projecta no filho a ausência de futuro.» O comentário tem como base a tentativa de suicídio da personagem Jóia em *Notícia da cidade silvestre*. Assim como a existência do revólver na casa de Valmares, Júlia Grei, a mãe, sabe o quão fatal é o veneno que guarda em seu apartamento. Nada faz, porém, para prevenir a óbvia possibilidade de tragédia. Conferir: SCHMIDT,

pensamento teria como base a tragédia iminente[318] que uma arma significa nas mãos de uma miúda, desgraça que todos pareciam adivinhar mas que ninguém fazia nada para impedir. Os sentimentos que reinam nas elucubrações silenciosas da menina são sempre os mesmos: rejeição e culpa.

> "Talvez o tivessem mantido ali [o revólver] como uma oferta, uma sugestão ou um desafio, para que ela corresse o risco ou todos o corressem em simultâneo, para que houvesse uma omissão, um desaparecimento, uma mudança fulgurante e inesperada. Tinham deixado o revólver de Walter Dias sob o seu corpo, para que todos corressem o perigo, o desejo incontido de tragédia que existe no seio de cada família." (p. 51)

Ao perceber a loucura que é deixar uma arma de fogo sob a cama de uma criança, Walter, na noite chuvosa de 1963, considera a hipótese de levar a peça de metal consigo. No entanto, «[...] ela [a filha] percebia que, se lhe levasse aquele objecto, Walter poderia desaparecer por inteiro, quando desaparecesse. [...] Mas não, ela não podia devolver-lhe a arma. Devolvê-la seria o mesmo que entregar a frágil anilha que lhe segurava o ser.» (p. 51). O sujeito enunciador deixa clara a dependência entre a presença imaterial de Walter e a posse do objecto e, ao mesmo tempo, sugere que a própria identidade da menina estava atrelada ao acto de recriar a figura masculina através da imaginação. É como se a personagem compreendesse que a sua existência, o seu conhecimento de vida e morte, fizesse apenas sentido mediante o efabular mental a partir de objectos.

A necessidade de narrar, ainda que sem palavras ditas ou escritas, seria a semente primeira de uma busca de identidade através da comunicação. Para tecer histórias mentais faz-se necessária a presença desse Pai barthesiano, que possibilita um retorno ao mito e à origem, que não deixa de ser também todo o cânone literário ocidental, como forma de autoconhecimento. A lenta aprendizagem da filha de Walter propicia uma passagem da comunicação através dos sentidos do silêncio e da linguagem não verbal – como vimos no item "O Silêncio" – para uma expressão baseada no discurso.

O discurso B é uma conquista de poder no território da escrita, ao passo que discurso A, enunciado diante da manta, possui marcas de oralidade, embora seja

---

Simone Pereira, *Gênero e história no romance português – Novos sujeitos da cena contemporânea*, Porto Alegre, EDIPUC-RS, 2000, p. 126.

[318] Podemos observar como há uma constante referência ao poder da narrativa: do conto de fadas (o lobo mau que vai ao quarto da menina) à tragédia.

entregue às mãos do leitor sob a forma de palavras impressas no papel. Esse ponto de maturação existencial permite que a linguagem seja utilizada pela filha de Walter como instrumento, de modo a que o sujeito possa ordenar, ele próprio, o mundo e os seus sentidos. Toda a emancipação do sujeito é impulsionada inicialmente pelo revólver/Pai: a filha de Walter «sabia que se encontrava ali a força» (p. 45). Essa força possui a mesma carga simbólica do húmus e da herança de que falámos anteriormente, trata-se daquilo que o artista toma do passado para transformar, transformando-se a si próprio.

No item "A relação amorosa", analisámos o papel que o revólver assumia na vida adulta da filha de Walter. Naquela altura, refreámos determinadas interpretações porque, para expô-las, precisaríamos da reflexão sobre o Pai que fizemos aqui. No entanto, agora já podemos concluir o raciocínio antes encetado. A arma que era imprescindível na infância já é passível de ser dispensada na juventude precisamente porque a travessia – mais uma vez a ideia de amadurecimento e aprendizagem – ensina à personagem o poder ilimitado da imaginação, independentemente de qualquer objecto.

> "Eu já não tinha a arma no interior do quarto, mas não era importante que estivesse aqui ou além. Estivesse onde estivesse, à superfície da areia ou enterrando-se a cada segundo que passava, sob a batida da água, para onde a atirara o Dr. Dalila, o revólver Smith cumprira a sua função. Nem o álbum dos pássaros, nem o resto dos filmes que ainda havia, eram agora seres fundamentais. O importante, naquele tempo de silêncio, é que sempre que o chamava ele vinha, subia pela escada e aparecia à porta como na noite de sessenta e três." (p. 168)

A imaginação e a memória proporcionam um retorno cíclico ao Pai. Sempre que a personagem deseja, Walter sobe pelas escadas. No momento em que ela descobre que o ex-soldado contou o episódio da noite chuvosa ao irmão Manuel, dá-se uma ruptura na exibição desses filmes mentais. Desse corte – «cortar alguma coisa que tinha de ser cortada [...] Cortar dentro de si» (p. 227) –, resulta o discurso B, que visa «aniquilar» Walter na mesma medida em que, simbolicamente, o escritor deseja romper com a tradição por padecer da angústia da influência.

A situação do revólver lançado à agua, afastado, permite a expansão de um sujeito literário que se encontrava oprimido pelo peso do cânone ocidental. A paz após o encontro com Walter na Argentina advém justamente da descoberta de que não só não é possível se libertar da *herança*, mas também de que seria insano «deitar fora o que

Walter até aí lhe deixara» (p. 239)[319], pois a verdadeira assunção de identidade está na capacidade de *transformar*. A enunciação de um discurso como busca de si ocorre quando a narradora-personagem consegue condensar no discurso A os tais «vinte anos de permeio, que não são vinte, são cem, cinco mil, oito mil se pensar n'*A Ilíada*» (p. 215). Fica patente então a existência de uma herança em dois níveis: uma na esfera diegética, que diz respeito ao que tratamos nos itens anteriores, àquilo que um pai pode legar de material ou intangível aos seus herdeiros; outra no nível simbólico, que remete para a natureza do amplo interregno compreendido entre *A Ilíada* e o romance contemporâneo, para uma literatura ocidental que nasce continuamente da digestão de si própria.

Quando a aprendizagem está em curso, a filha de Walter consegue enunciar o discurso A diante da manta estendida no chão do seu quarto, no topo casa de Valmares. Nasce nesse momento uma voz que se enuncia – e também se designa e, assim, de alguma forma se nomeia – e que busca se inscrever no universo por intermédio da palavra. Esse é o ápice que permite entrelaçar linguagem e mundo, que promove uma pacificação com as origens, com a figura paterna, com a herança de tudo aquilo que já foi dito/escrito: «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 tinha lavrado no seu magma» (p. 53).

Do silêncio à conquista da voz – marcada, por exemplo, pela insistência de verbos como "convocar" e "invocar"[320] –, existe uma distância que equivale à largura da própria manta, tecido debruado que poderá ter servido, de acordo com as narrativas de Valmares, como espaço de criação e prazer. A manta, pano que carregaria assim terra e histórias de várias partes, é grande metáfora do romance: uma urdidura que é espaço artístico, uma casa que é tão móvel quanto a de um caracol. O tecido funciona, como não poderia deixar de ser no intenso jogo de espelhos proposto por Lídia Jorge, em paralelo com o próprio discurso A. Um está *diante* do outro. O discurso romanesco

---

[319] «Penso que é uma enorme arrogância, para não dizer estupidez, desprezar aquilo que [os poemas homéricos] foi decantado ao longo de muitos séculos e que nos chegou nesta estrutura quase mínima.» Conferir: SERRA, José Pedro, «Conversa com vista para... José Pedro Serra», entrevista a Maria João Seixas, *Revista Pública*, Lisboa, número 310, 5 de Maio de 2002.

[320] «*Convoco* esse tempo em que ele [Francisco Dias] vivia eufórico, ao contrário do sentido do tempo, enquanto a neta *balbuciava sílabas de línguas antigas com a superstição de que ainda outra vez seriam modernas*.» (p. 95) O verbo também sugere uma operação de resgate do passado; o pedido de inspiração às musas feito pelos narradores épicos e, até mesmo, o método utilizado em sessões espíritas para estabelecer comunicações com entes do além. Os sublinhados são nossos.

atravessado por tantas intertextualidades reflecte trama de fios que incorporou experiências de tantos lugares[321].

> "Ela sabe [focalização «envenenada» de Adelina] – Walter andou pela Índia, da Índia foi à Austrália, da Austrália foi à África e, depois, durante seis anos, andou de porto em porto entre as duas costas do Atlântico. A manta tem terra de todos esses lugares. [...] A manta dele é um atlas." (p. 189)

A metáfora do atlas criada por Adelina, que posteriormente foi retomada pela filha de Walter para a escrita do discurso B, possui um teor pejorativo. Remete para a ideia do homem errante que não leva aos lugares que visita o bom nome da pátria de onde partiu. Mas se pensarmos no atlas como sugestão de uma cartografia de vivências, aí sim, teremos uma manta-texto cuja urdidura foi capaz de *transformar heranças*. É certo que a filha recebe pelo correio, após a morte do pai, uma manta impecavelmente limpa[322]. A ausência de sujidade assegura a inocência de Walter, constitui uma defesa silenciosa do ex-soldado contra o conteúdo das cartas envenenadas que foram enviadas para Valmares. Mas essa limpidez poderá ser sempre vista, na óptica da alusão à arte literária, como a irrefutável originalidade do texto que, nos interstícios da trama de fios, guarda sempre "máculas" de outros textos. Um texto que é novo e limpo, mas que também está impregnado da poeira do passado.

A observação que fizemos no parágrafo anterior exige, no entanto, que façamos uma distinção clara entre as duas abordagens que fazemos da manta. Pois, se o jogo de espelhos preside à totalidade do romance, é natural que a manta também aqui assuma uma duplicidade de leituras. O objecto simboliza, ao mesmo tempo, uma representação física de pai (e daí a nossa utilização da palavra composta manta-corpo) e uma metáfora da criação literária. Nesse segundo caso, optamos pela designação manta-texto, à luz do conceito barthesiano que citamos a seguir.

> "*Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tornado um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a

---

[321] Lídia Jorge compara a escrita ao paciente trabalho da tapeçaria, que implica uma gradual trama de fios. Conferir: MEDINA, Cremilda de Araújo, *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, p. 489.

[322] «Pois o que ele enviou foi a sua antiga manta de caserna, dois metros quadrados de fazenda grossa, debruados a linha parda. O que não teria qualquer importância, se acaso não tivesse sido enviada por ele e se a manta não estivesse *conservada e limpa*, a ponto de se poder distinguir, num dos cantos, a insígnia do Regimento de Infantaria 16.» (p.19) O sublinhado é nosso.

verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido da teia de aranha)."[323]

Quando citamos acima a metáfora do atlas, também não podemos nos esquecer da ideia de colecção que a ela está associada. Ao ser comparada com um atlas – colecção de cartas geográficas, estampas, mapas ou quadros –, a manta ganha também o significado de objecto que agrupa diferentes referências. Ora, é exactamente disso que temos vindo a tratar nestas páginas. Curiosamente, Lídia Jorge fez alusão a essas questões no texto que escreveu para prefaciar um livro de fotografias de Daniel Mordzinski.

"Aí começámos mesmo a caminhar ao acaso, e Mordzinski a falar dos países donde acabava de regressar, e em tom automático, como se ainda estivesse por acordar, pôs-se a contar episódios de viagem. [...] Livros e pessoas eram para ele quartos contíguos do mesmo testemunho de vida, e a fotografia podia não só reproduzir como acrescentar esse abraço da Terra com formas comuns, ditadas, ao fim e ao cabo, pela proximidade das línguas. Na verdade, quando voltei a ter contacto com a nova galeria de retratos, Mordzinski tinha ampliado o seu mundo geográfico. [...] A forma encontrada por Mordzinski para construir o seu Atlas preferencial."[324]

Se Mordzinski constrói o seu atlas reunindo a representação fotográfica de artistas, consoante as viagens que ele mesmo faz, a manta pode ser encarada, na medida que a concebemos como reflexo do discurso A, como texto tecido a partir da representação daquilo que terá acontecido a Walter nas suas viagens e daquilo que aconteceu em Valmares durante a sua ausência. Então, retomando a perspectiva metafórica da manta, podemos vê-la como uma espécie de urdidura de Penélope – pois é a filha que mantém a capacidade de aguardar que se esgota em Maria Ema. A manta-texto, diante da qual a personagem-narradora enuncia o discurso A, seria o produto de longa e paciente espera. Aquela que vive na expectativa de um pai que sempre *regressa* em filmes, através da imaginação, é a mesma que tece um discurso no local de partida do herói. O pano que resulta da tessitura é um atlas possível das aventuras do viajante,

---

[323] BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 112. A ideia do sujeito dissolvido também explicaria a oscilação entre as primeira e a terceira pessoa da narração romanesca.
[324] JORGE, Lídia, «O Atlas de Daniel Mordzinski» in MORDZINSKI, Daniel, *Os rostos da escrita*, Porto, Edições Asa, 2000.

das quais não foi testemunha, e uma colecção de memórias do que se passou na ausência do soldado.

Quando Ulisses regressa a Ítaca, vinte anos depois, e tem oportunidade, ele próprio, de narrar as suas aventuras a Penélope, que também fala das agruras por que passou com os pretendentes, o casal opta por manter esse diálogo íntimo sobre o próprio leito. Também a enunciação do discurso A dá-se no quarto e sobre a cama: «E a filha, deitada no meio da cama, *desta mesma cama*, no meio da imensa noite que batia nos confins do mar» (p. 45); «Para sempre ficaria ali, deitada de lado [...]. *O quarto era este.*» (p. 50)[325]. Walter não volta a Valmares para contar a sua própria história – a palavra é tomada por uma mulher, sua filha, sua perpetuação biológica. E também o seu corpo, após a morte na Argentina, não se transforma em húmus na sua terra natal. Cabe à manta, através de uma operação simbólica, suprir essas falhas.

A manta de soldado *regressa* a Valmares dez meses após a morte de pai. Ao escrever no embrulho o endereço do destinatário, Walter engana-se e coloca a palavra "Valmares" onde deveria estar o nome do país. Ou seja: a personagem faz do seu local de partida – uma pequena aldeia – um espaço pátrio, ao qual o guerreiro, ou mesmo o seu cadáver, deverá retornar finda a batalha. Este sintomático lapso faz com que a manta-corpo-texto imite o mesmo périplo que o viajante fez em vida: «a verdade é que a última correspondência de Walter acabou por repetir o destino de quem o enviou» (p. 237). O objecto que Walter deixa de herança derradeira para a filha contém a dupla textualidade (modelo/representação) das suas vivências narrativizadas de deslocamento, arte e prazer – uma vez que a manta terá servido, segundo a opinião colectiva de Valmares, para forrar a charrete, desenhar pássaros e fazer amor. Além disso, a ideia de repetição do périplo propõe um jogo à volta do país de espelhos imaginado por Lewis Carroll. Ao postar a manta com o endereço incorrecto, ele repete às avessas as andanças que fez pelo mundo... e volta ao ponto de partida.

No mesmo dia em que chega a encomenda, a filha de Walter enterra a manta-corpo a «um palmo de terra, ali entre as árvores que eram de fruta mas em breve serão de jardim e sombra. É ali mesmo. É sobre esse tecido de areia que ela vai abater a lâmina dessa enxada» (p. 240). O lugar escolhido para a cova possui o valor daquilo que se altera: a transformação da matéria em essência ou, numa leitura histórica, a mudança

[325] Ambos os sublinhados são nossos.

algarvia da cultura agrícola para uma actividade económica voltada apenas para o lazer (alteração que o próprio Walter já tinha antevisto).

Ao contrário dos seus irmãos – que já vêem o Sul de Portugal como um solo que não deve gerar, mas sim hospedar –, a filha «conhece a diferença entre as alfaias como se fosse um cavador» (p. 239). Ela não precisa das indicações em «fitas de acrílico» (p. 239) que a família pretende pôr, no intuito de fazer «um museu turístico da casa» (p. 239), sob cada instrumento agrícola em exposição. Isso porque a personagem tem a escrita da terra «na pele, no gene, no terceiro olho que se tem no alto da cabeça, o que vê o horrível e a beleza, quando o resto do corpo sossega ou mesmo se apaga» (p. 240). A sua relação com a alteração das estruturas é de natureza crítica. E a sua assimilação do novo, de um Sul de Portugal votado à construção de hotéis e campos de golfe, não é alienada, pois vem acompanhada de uma mudança de mentalidade.

Ao enterrar a manta-corpo, a filha não só torna patente um retorno de Walter à pátria, mas também reproduz o ritual fúnebre em honra de Heitor – episódio que ocupa as últimas páginas tanto d'*A Ilíada* como de *O vale da paixão*. Aquiles mata o guerreiro troiano, para vingar a morte do amigo Pátroclo, e ultraja o cadáver de Heitor. O herói grego amarra o corpo do inimigo morto ao seu carro e, a arrastá-lo pela terra, dá voltas à pira de Pátroclo. Ciente de que, na cultura clássica, o morto não teria descanso no outro mundo sem ser sepultado, Príamo – velho rei de Tróia e pai de Heitor – vai suplicar a Aquiles a restituição do cadáver. O implacável grego sensibiliza-se com a humildade do idoso, capaz de beijar a mão do homem que matou o seu filho, e devolve o corpo desfigurado do guerreiro troiano[326]. O nome Walter advém da palavra teutónica que quer dizer "guerreiro".

Há em *A Ilíada* uma forte referência ao amor paterno – não só de Príamo por Heitor, mas também do próprio guerreiro troiano pelo seu filho (ilustrado no encontro com Andrómaca, sua esposa, que trazia o bebé ao colo)[327]. Quando sepulta a manta-

---

[326] Os temas universais do amor, da dor e da compaixão tratados por *A Ilíada* reverberam em toda a criação ocidental "À sombra de Homero", para utilizar o título do poema de Eugénio de Andrade – «Abro o livro sempre à mão na súplica / de Príamo – mas quando / o impetuoso Aquiles ordena ao velho / rei que não atormente mais / o coração, paro de ler. / A manhã tardava. Como dormir / à sombra atormentada / de um velho no limiar da morte?, / Ou com as lágrimas de Aquiles, / na alma, pelo amigo / a quem dera há pouco sepultura?». Conferir: ANDRADE, Eugénio de, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p. 534. Talvez por isso mesmo essa seja a única intertextualidade declarada de todo *O vale da paixão*, simbolizando a árvore mais antiga sob a qual a escrita cresce à sombra.

[327] Sobre a questão da paternidade em *A Ilíada*: «é este homem [Aquiles] tão obsessivamente enfurecido, tão colérico, tão dorido com a morte de Pátroclo, é este homem que reconhece no velho ancião que lhe vem pedir o resgate do corpo de Heitor a imagem do pai. E chora. Suponho que Aquiles descobre naquele velho 'o outro' e através dele a universalidade da dor. O que Aquiles descobre em Príamo não é apenas a

corpo, a personagem-narradora evoca imagens que fizeram parte das suas leituras: «depois pensava em Heitor, com quem tinha privado durante os anos d'*A Ilíada*, Heitor morto, transportado por um carro em pompa diante das muralhas de Tróia» (p. 209). O enterro acontece pela madrugada, altura em que a jornada da enunciação do discurso A está a chegar ao fim, e proporciona mais um encontro simbólico entre pai e filha. Nesse momento, os papéis se invertem e a filha assume o estatuto de mãe: há a sugestão de um descentramento[328], no qual a escrita engendra a paternidade e não o contrário. É ela a mulher que abre no solo uma fenda de sentido universal, abertura de onde tudo parte e para a qual tudo regressa. O interregno entre um e outro acontecimento é a aventura da vida veloz.

> "Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra - «Ai!» Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é a nossa mãe? Acaso, nessa hora, Walter não passará a ser seu filho? Ela ouve o rodado dos seus inumeráveis carros, alguns deles em forma de navios, e sente alegria pela sua velocidade, tem medo de que se despiste, salte bermas e se mate, como se sente exactamente por um filho. É de novo madrugada. Estamos, de novo juntos, nessa alegria de corrida." (pp. 240-241)

O acto de devolver ao chão a manta-texto também pode ser interpretado como a postura do artista que impulsiona o ciclo de *transformação* e *herança*. Só assim é possível acomodar na terra o material necessário para a produção de um húmus crítico, capaz de impulsionar o nascimento de uma reflexão sobre o espaço. É essa a diferença observada por Maria Alzira Seixo[329] sobre o romance contemporâneo que, no lugar de *escrever sobre a terra, escreve a terra*. Acomodar a manta-texto no centro do solo não deixa de ser uma luta contra todo o esquecimento que constitui alienação, contra toda negação da memória que acarreta a anulação da identidade (seja ela individual ou

---

dor do pai de Heitor, é também a dor do seu próprio pai, que espera por ele em vão. Ao reconhecer a dor do pai, Aquiles está a reconhecer a sua própria dor, a dor do homem, no sentido mais universal.» Conferir: SERRA, José Pedro, «Conversa com vista para... José Pedro Serra», entrevista a Maria João Seixas, *Revista Pública*, Lisboa, número 310, 5 de Maio de 2002. Quando a filha de Walter parte de Valmares rumo à Argentina e se encontra com o pai como quem enfrenta um inimigo, a personagem padece dessa pungente dor universal de que fala Serra: «E uma dor, diante daquele homem pesado, lento, de cabelo encaracolado agarrado às têmporas [...] tocava-a. Aquele homem, que já não desenhava pássaros, atingia-a. E de novo a vulnerabilidade visitava a filha de Walter» (p. 223).

[328] DERRIDA, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

[329] SEIXO, Maria Alzira, «Escrever a terra – sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo» in *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

nacional): «Talvez eu fosse ela [Maria Ema], ele [Walter] fosse eu, não sei, ninguém saberá, a não ser uma dia, longínquo, quando o nosso segredo for transmutado, o mistério do amor, escondido debaixo da terra, enterrado, florindo num outro lugar» (p. 135).

Se «toda ideologia se tece materialmente através de uma prática discursiva»[330], não podemos ver ingenuamente o depósito de uma manta-texto, que reflecte a *escrita da terra,* no exacto local de transformação do espaço. O futuro jardim, que serve de urna mortuária para o duplo do discurso A, não deixa de constituir uma denúncia silenciosa de que ali, sob uma lápide invisível, um dia estiveram plantadas árvores frutíferas. A passagem de uma cultura agrícola para outra de lazer não é necessariamente má: o que o projecto ideológico do romance acentua são os valores estrangeiros que foram assimilados sem a devida digestão crítica. Desse modo, a filha de Walter consegue guardar na terra uma possibilidade de auto-reflexividade[331]. Uma forma de enterrar o passado para continuamente reinterpretá-lo. Assim como H. afirma: «Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha»[332].

2. 2. 4. 3 Fotografia e espelhos

> "Maria Ema ficava com a cabeça encostada aos vidros, ficava em frente ao espelho. A filha, de quinze anos, entretanto, acomodava-se, no lugar oposto, encostada à janela traseira, a da direita, de modo a ver quem se olhava no espelho, de modo a ver Walter Dias." (p. 122)

A colecção herdada pela filha de Walter inclui elementos dos quais ainda não falámos: a imagem fotográfica e a reflectida pelo espelho. A fotografia da família nuclear (Walter, Ema e filha), tirada no Fotógrafo Matos, em Faro, 1951, constituiria o

---

[330] COELHO, Eduardo Prado, «Aplicar Barthes» in BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 27.

[331] Recorde-se que, para Francisco Dias, a ideia de lazer estava associada àquele que tem lepra e pústulas: «Para ele, lazer lembrava-lhe Lázaro, e lazarento, lazarado, eram conceitos tristes. Como poderia o lazer criar dinheiro?» (p. 112). No entanto, à luz do enterro da manta-corpo no jardim turístico de Valmares, podemos interpretar aquelas palavras pelo viés bíblico, que sugere ressurreição, renascimento.

[332] SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998, p. 234.

primeiro caso. Provavelmente, esse elemento da narrativa deve algo às memórias da própria Lídia Jorge, que já afirmou várias vezes que *O vale da paixão* é «profundamente autobiográfico». Ao comentar com uma jornalista a sua foto favorita, a escritora afirma: «esta fotografia foi tirada perto dos meus quatro anos, ainda não tinha feito. O meu pai e o meu avô tinham partido para África e esta foi uma fotografia tirada para lhes mandar. Íamos a Faro, ao Fotógrafo Matos. Era um acontecimento» [333].

Analisaremos duas imagens devolvidas por espelhos diferentes da casa de Valmares. Uma delas mostra pai e filha unidos na noite chuvosa de 1963 e funciona como uma "cópia" da fotografia tirada doze anos antes. A outra mostra Maria Ema com Custódio atrás, no Natal de 1962, perdida em devaneios, à espera da chegada de Walter. Esses reflexos, juntamente com a fotografia em Faro, somam três imagens-memória que são focalizadas pela filha de Walter. Todas elas problematizam a questão da representação, como veremos.

Começaremos pela imagem mais antiga, a fotografia. Trata-se do único registo de pai, mãe e filha juntos, sendo que mesmo esse documento foi obtido sob o signo da clandestinidade. A reconstituição do que terá acontecido nesse dia indica que a foto resultou de uma breve fuga. Maria Ema e Walter terão «escapado à vigilância de Francisco Dias e da multidão de seus filhos» (p. 34), levando com eles a menina. Depois, terão deixado a charrete na estação e tomado um comboio até Faro. O casamento de Maria Ema e Custódio, evento do qual «não há registo, não há memória pública» (p. 78), serviu para calar um sentido proibido – Maria Ema, a mãe solteira –, mas acabou por gerar outro: a filha de Walter, que deverá ser nomeada como a filha de Custódio. O passeio ousado até ao fotógrafo Matos teve como função justamente a desocultação desse mesmo sentido. Trata-se de uma atitude de resistência para que não se desbote, não se apague, a memória daquelas vidas que se cruzaram, daquele (des)encontro que resultou numa criança.

> "Contudo, o que importava naquela noite não era o encobrimento nem a dissimulação de Maria Ema, era a existência duma fotografia em que o soldado Walter já não vestia de soldado, vestia de linho, e a criança estava rente a ele, dentro dos braços dele, dirigidos para a máquina posta sobre o tripé como a barriga duma ave pernalta, a olharem para um ponto fixo com os mesmos olhos claros. [...] durante os anos que antecederam a visita de Walter, naquela noite de chuva, ela sempre imaginou que o seu corpo teria ficado perto do seu corpo, e a sua face ter-se-ia encostado à sua face e durante um instante – mais que não fosse, pelo menos o instante da fotografia – teria

[333] JORGE, Lídia, «Álbum: Lídia Jorge», revista *Pública*, 14 de Abril de 2002.

sido envolvida pelo seu perfume de homem, e ela ter-lhe-ia contaminado com o seu bafo azedo de criança. E era isso que ela queria dizer a Walter Dias, *naquela noite condensada, em que alguma coisa de fundamental se repetia, diante do espelho*, mas não tinha palavras, não tinha tempo, não podia." (pp. 32-33)[334]

O facto de haver uma foto a documentar a união de pai e filha acaba por atestar a verdadeira existência desse dia, uma vez que a própria narradora-protagonista afirma ter apenas vagas lembranças do passeio até Faro. Mas, por outro lado, a impressão fotográfica não é apenas aquilo que ela retrata, mas também as construções mentais que evoca. Nessa pasta informe da memória, diluem-se as fronteiras entre o que realmente aconteceu e aquilo que julgamos que aconteceu a partir do papel que temos diante dos olhos. Por isso, o sujeito enunciador afirma que, com relação ao momento em que foi feita a fotografia, «ela [a filha de Walter] não sabia se guardava a lembrança do instante, [ou] se o próprio instante era uma invenção criada a partir da imagem» (pp. 34-35).

«A fotografia era de tamanho postal, cor castanha, e nela a criança encontrava-se ao colo de Walter, amparados ambos pelos braços de uma cadeira de espalda, mas Maria Ema escondia-a para que ninguém soubesse onde se encontrava» (p. 32). A mãe guardava a imagem proibida entre louças e roupas. E, nos anos 50, punha aquele objecto clandestino no verso de quadros com pinturas flamengas pendurados junto ao tecto, como se fosse um palimpsesto imagético. Aos sábados à tarde, Maria Ema pegava numa escada, recuperava a imagem e mostrava à filha dizendo "O tio Walter Dias!" – atitude que, apesar de preservar a memória do passado, não deixa de calar o sentido proibido. «E a criança colaborava com esse segredo, esses esconderijos onde a fotografia tinha de recolher entre a multidão que as cercava» (p. 32).

Podemos atribuir à fotografia, portanto, um poder duplo de atestar um facto e, ao mesmo tempo, permitir uma invenção posterior a partir dele: «Maria Ema e Walter vêm dentro dele [do carro]. Embora eu saiba que nunca viajaram sós. Provam-no os retratos de Kodak» (p. 135). Roland Barthes, no seu célebre e derradeiro livro, *A Câmara Clara*, escreveu que, «na Fotografia, jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há a dupla posição conjunta: de realidade e de passado»[335]. Ao ver/recordar a fotografia captada em 1951, a narradora-protagonista diz ter certeza de que, ao menos naquele instante da fotografia, o seu rosto esteve colado ao do pai. Só que, dessa certeza inegável, também

[334] O sublinhado é nosso.
[335] BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª edição, 1984, p. 115. O sublinhado é nosso.

assinalada por Barthes, resultam efabulações. Por outras palavras: a recordação do toque suave entre duas faces tem as suas raízes mais na reconstrução de um passado, este devidamente atestado pela imagem química, do que pela memória propriamente dita. De qualquer forma, que diferença fulcral as separa se ambas serão sempre uma reconstituição do transcorrido?

> "A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de *atestar que o que vejo de facto existiu*. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso. [...] a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição."[336]

Assim, a única fotografia de pai e filha unidos ganha um peso incontestável, sobretudo numa casa de sentidos proibidos. Se sobre Valmares recaiu o véu da dissimulação, uma única imagem fotográfica haverá sempre de guardar *aquilo que foi*: Walter é o verdadeiro pai da filha de Maria Ema. Chegamos assim à tensão verdadeiro/falso, recorrente no romance e também associada à questão da representação. Embora não passe de um papel recoberto por sais de prata, um simulacro de um instante de vida, a fotografia ganha um estatuto de autenticidade a partir do momento que é a única prova *daquilo que foi*, mas que todos querem silenciar em Valmares.

> "A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa subtileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. [...] Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional."[337]

Temos então um discurso, imerso na sua vasta incerteza e ficcionalidade, a descrever um instante que só é recordado porque existe uma fotografia. E essa mesma foto, por ser uma prova única do facto, acaba por ir além do seu limitado estatuto de representação e ganha ares de *verdadeira*.

---

[336] *Ibidem*, pp. 123-124.
[337] *Ibidem*, pp. 127-128.

"Melhor dizendo, era como se Walter se tivesse esquecido de tudo o que lhe tinha deixado, pois para além das fotografias posteriores, tiradas de Kodak, às abas das piteiras, em que as imagens, de diminutas, assemelhavam os fotografados a ninhadas mortas, ou os tornavam indistintos como grupos de formigas, *anterior a todos esses retratos, tinha havido a única, a verdadeira fotografia*. E naquela noite, ele parecia não se lembrar. - «Como nos parecemos!» - dizia ainda." (pp. 31-32)[338]

Doze anos depois da ida ao fotógrafo Matos, pai e filha encontram-se a sós na noite chuvosa de 1963 – desta vez sem Maria Ema. Desse encontro, resulta uma representação da representação, uma cópia da fotografia. É que o pai conduz a filha até um espelho alto, num móvel de estilo arte nova, e pede para que ela repare na imagem de ambos que a superfície devolve. Esse reflexo é um duplo da «verdadeira fotografia». Só que nessa representação há implícito um segundo espelhamento, que é a incrível *semelhança* entre pai e filha. Walter Dias não se cansa de repetir: «Meu Deus, como nos parecemos!» (p. 31).

"Ele, de candeeiro levantado diante da gabardina molhada, e ela ao seu lado, coberta pela colcha, encontravam-se juntos. – «Por favor, repara no que está diante de nós!» – dizia ele, unindo as cabeças em frente ao espelho, e a água a passar na telha, a cair na calçada, a tornar possível aquele encontro. A repetir-se o que tinha acontecido, doze anos atrás, no dia da fotografia. Sim, ela sabia o que estava diante deles." (pp. 32-34)

"Também na fotografia eles tinham o mesmo cabelo crespo e as cabeças estavam unidas [...]. Mas nada disso interessava, diante do espelho apertado naquele móvel. Importava que, por um dia, em cinquenta e um, os três tinham estado juntos. Não era, portanto, para a máquina que os dois olhavam, era para quem lhes servia de companhia – Maria Ema Baptista, colocada ao lado da máquina, e a cabeça da máquina coberta por um pano preto, atrás do qual o fotógrafo esperava de ambos uma proeza que não passaria de uma imagem. [...] Sabia que conservava o tacto da face de Walter, no momento em que ele a erguia ao colo e a máquina disparava a primeira chapa. Os dois abraçados sob um rápido esplendor, sob um assomo de batida na porta duma instantânea eternidade. A segurança de que, mesmo que o clarão fosse uma tempestade, estariam unidos. E era isso que ela desejava dizer, naquela noite de chuva em que parte da fotografia se estava repetindo no espelho, e não podia." (pp. 34-35)

Se na «verdadeira fotografia» Maria Ema se encontrava atrás da máquina fotográfica, completando o encontro a sós da família nuclear – «durante umas horas, os

[338] O sublinhado é nosso.

três terão sido uma família» (p. 80) –, na repetição dessa imagem no espelho, doze anos depois, a mãe está ausente. A ideia de um ciclo que se repete continuamente, mas nunca da mesma maneira, regressa então à nossa análise. Entramos em contacto com sucessivas representações e repetições, mas todas elas diferem da verdadeira. E mesmo aquilo que se designa 'verdadeiro' não passa de uma representação. Chegamos à completa diluição das fronteiras entre verdadeiro e falso, original e cópia.

A frase que sublinhámos numa citação anterior – «naquela noite condensada, em que alguma coisa de fundamental se repetia, diante do espelho» (p. 33) – serve perfeitamente à interpretação, ao nível simbólico, do projecto romanesco. Trata-se de algo fundamental que se repete, que regressa, mas há um espelho para acolher cada imagem retornada, donde se conclui que cada imagem retornada já não é ela mesma mas uma representação, talvez distorcida ou invertida. E mais: há uma luz de candeeiro, objecto de funções semelhantes às da lâmpada, a interferir na percepção dos objectos representados: «O espelho era alto [...]. Estava suspenso, entre duas volutas perpendiculares, concebidas para nele se reflectir um candeeiro a petróleo» (p. 31).

Assim, temos novamente um duplo do que virá a acontecer, vinte anos depois, na Argentina. Nesse derradeiro encontro, a filha leva consigo três narrativas que, como analisámos detalhada e anteriormente, são oferecidas a Walter como um espelho tosco, para que nele o pai se mire/leia sob a lâmpada. Mais uma vez, regressamos à ideia de uma estrutura romanesca espiral – daí a presença simbólica das volutas no móvel do espelho –, na qual ocorre um perpétuo regresso ao ponto de partida, só que num outro estágio. E, como bem assinalou a personagem H. de José Saramago, essa é a diferença entre o círculo e a espiral.

Podemos ir mais fundo na interpretação da estrutura espiral associada à fotografia. Barthes nos lembra que «a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz»[339]. Isso quer dizer que, ao mesmo tempo que confirma aquilo que foi, ela denuncia que aquilo é passado. Assim, tanto as elipses como o retorno cíclico à noite de 1963, movimento responsável pela espiral, traduzem um desejo de reproduzir infinitamente aquilo que aconteceu uma única vez.

> "E aí já se tinha tornado claro que o combustível não iria durar até de madrugada. Então como era possível que se pudesse continuar, quando se percebia que não iria haver mais nenhuma

[339] BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª edição, 1984, p. 139.

noite? – Só dispúnhamos de uma única, aquela noite da chuva, e termos *a certeza de que estávamos a correr dentro dela, sem a podermos repetir, impedia-nos de a viver.*" (p. 17)[340]

A técnica narrativa, nesse ponto, equivale ao processo fotográfico: «O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente»[341]. É preciso, pois, multiplicar o irrepetível para aplacar aquilo que punge: o tempo irrefreável, a precariedade da vida, a condição inequívoca do passado.

No entanto, o jogo de espelhos de *O vale da paixão* não termina por aí. Maria Ema também terá o seu momento diante de um espelho. Vejamos em que circunstâncias. O sujeito enunciador dá enfoque ao comportamento de Maria Ema antes da chegada de Walter a Valmares, de modo a que o narratário tenha acesso a informações que, de resto, jamais seriam do seu conhecimento: «Era Dezembro de sessenta e dois. Esse ano e esse mês caminham para dentro desta noite [presentificação do passado], para que Walter conheça os dias de Maria Ema. É a ela quem vejo» (p. 100). A mãe da filha de Walter transfigura-se com a notícia da vinda do ex-soldado. Muda os objectos de lugar. A casa cheira a alfazema. Distraída e entregue a devaneios, observa «alfarrobeiras postas na terra em forma de navios de velas verdes» (p. 101) e atravessa «florestas de portas» (p. 101)[342]. Até que, ainda faltando vários dias para a tão esperada chegada de Walter, Maria Ema começa a aprontar-se diante do espelho. Escolhe, numa época fria, um vestido de seda.

"E ela está em pé, no primeiro andar, olhando-se para além do espelho. Atrás, Custódio observa-a, e também ele a vê para além do espelho. Sobre a cama, estendida, como uma pessoa que espera por outra, de braços abertos, o boreal casaco de marta zibelina. // De súbito, as mulas param, os guizos parecem não existir. Existe um silêncio de vidro, no interior do quarto. Nem ele nem ela falam. Ela está prisioneira dum devaneio que se reflecte no espelho, está diante da imagem reflectida, esperando. Sozinha, em silêncio, espera. Não há cartilha possível para aprender a declinar essa silenciosa tragédia." (p. 102)

---

[340] O sublinhado é nosso. Podemos observar a importância da luz para a concretização do encontro. O fim do combustível do candeeiro marcaria o fim da percepção mútua.
[341] BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª edição, 1984, p. 13.
[342] Podemos ver a associação das palavras "navio" e "floresta" como uma referência a *Alice no país dos espelhos*, de Lewis Carroll: a personagem passeia num barco enquanto tudo ao seu redor se transforma em árvores. Veremos nos parágrafos a seguir a intertextualidade entre as duas obras.

Antes de tudo, devemos assinalar a existência de um devaneio para além do espelho. Suponhamos que Walter faça parte dessa imagem mental. Se acolhermos essa hipótese, chegamos à seguinte disposição: Custódio observa Maria Ema, que está de costas; Maria Ema, por sua vez, observa um Walter virtual, que estaria de frente para a mãe de sua filha. Mas Custódio também está diante do espelho, o que lhe permite ver não só a sua esposa de costas, mas também o reflexo de Maria Ema no espelho e o devaneio que a ele está associado. Custódio veria, nesse vagar mental da sua mulher, a figura virtual de Walter. Veria o seu irmão, «aquele que tinha a parte que a si mesmo faltava [...], a outra metade de si» (p. 100), olhos nos olhos. Enxergaria simbolicamente o seu duplo. Ao lado da representação da sua própria esposa.

Para completar o triângulo amoroso, o sujeito enunciador instaura uma dicotomia quente/frio. É Inverno e a roupa escolhida por Maria Ema é fresca, o que sugere um corpo à procura de calor. Sobre o leito do casal está o quentíssimo casaco de marta zibelina, uma metáfora do corpo disponível e morno[343]. Custódio parece ler perfeitamente os sinais, o prenúncio trágico, e avisa que não só está frio, como também que ainda falta muito para a chegada de Walter. A sua voz funciona como uma mão que avança espelho dentro para retirar de lá Maria Ema, em queda quase irreversível num onírico vale.

> "Diante do espelho, Maria Ema regressa, embora não demonstre quanto regressa. Só depois retira o vestido. Fica em meias de nylon, presas com ligas por cima do joelho, fica em combinação de cetim, as costas e os ombros nus. O penteado desfeito. Maria Ema ergue o vestido, e sem grande movimento, como se as mãos fossem pás de aceradas tesouras, toma-o pelas costuras do decote, rasga-o. O rosto branco, os olhos fixos, o vestido a abrir-se ao meio. O vestido em pedaços, em frente do espelho. Maria Ema dirigiu-se para a cama, enrolou-se na cama, no fundo da madeira, no interior das roupas, como se habitasse as suas tábuas, as suas costuras, para só de lá emergir decorridos vários dias. // Dentro de oito dias, três dias, dois dias – Como na contagem do Sputnik. Para que Walter, esta noite, saiba." (pp. 102-103)

[343] Além disso, «o boreal casaco de marta zibelina» (p. 102) remete-nos para os países frios onde Walter gostava de ganhar dinheiro – Canadá, por exemplo –, apesar do soldado preferir pássaros de climas quentes – a ema, uma ave pernalta, por exemplo – aos de lugares frios, como o «loon» (p. 52), ave-símbolo de Ontário. A única solução para conciliar os desejos que oscilam entre o quente e o frio é a errância. A comparação Ema a uma ave – também ela terá sido modelo de desenhos – reaparece com alguma frequência na narrativa: «E ele [Walter], sim, ele sempre observava as aves. Fugidias aves. E como Maria Ema estivesse protegida pelos braços de Custódio, ela encolhia-se neles, diante de Walter» (p. 117).

A passagem transcrita pertence ao fragmento de número 36. Estamos próximos da metade do livro. Antes de atingirmos o divisor de águas, marco virtual por nós estabelecido no quinquagésimo fragmento, ainda haverá espaço para a chegada de Walter e o dilúvio que a ela se segue. Mas a partir da citação acima já podemos antever a cena do abismo, uma vez que ela funciona, ironicamente, como *mise en abyme*[344] Há um prenúncio trágico que, como já vimos, será revertido pela chegada da comédia. A voz enunciadora julga que «não há cartilha possível para aprender a declinar essa silenciosa tragédia». No entanto, o jogo de espelhos funciona aqui, mais uma vez: Custódio resgata simbolicamente Maria Ema da queda iminente no devaneio, tirando-a dos braços de um Walter virtual; no fragmento de número 50, Walter impede que Maria Ema se lance ao abismo de Sagres, entregando-a, após a salvação burlesca, a uma relação harmónica com Custódio.

Para compreendermos melhor essa interpretação, vejamos a projecção da *mise en abyme* no quinquagésimo fragmento da narrativa:

> "Fomos ver a lente do farol. A grande lente de cristal. Como uma última coisa. [...] Todos nos encontrávamos desfeitos [como o vestido rasgado]. Não sabíamos o que dizer. A lente era uma seta indicando o abismo. A lente em forma de lua partida ao meio era um outro astro. A lente brilhava forte, a lente queimava de frio e de brilho. [...] Fugíamos. E então, a passageira do casaco de zibelina, em vez de correr connosco, na direcção do carro, correu no sentido oposto, correu no sentido do promontório [...]. O coxo fez ainda alguns passos desequilibrados na sua direcção, ainda ergueu os braços, ainda deixou que o vento o puxasse pelos cabelos, mas quem primeiro chegou junto à última nervura do promontório foi Walter Dias. Foi Walter quem a trouxe de volta, quem lhe compôs o casaco [...] quem a retirou do abismo. Daquele abismo. Voltávamos de lugares trocados." (pp. 130-132)

Trocam-se na trama romanesca não apenas os lugares, mas tudo o resto. Como num jogo. O desenlace trágico cai por terra, mas Walter ainda sente ódio «como por uma morte injusta» (p. 132). Não houve, contudo, nenhuma morte. Houve mudanças. Começa a projecção de novas imagens espelhadas. Antes, Maria Ema havia escolhido ir ao encontro do que estava do lado de lá do espelho: o devaneio, uma casa morna onde

---

[344] «The very notion of intertextuality turns out to be a *mise-en-abîme*, an abyss of infinite semiosis at whose brink we stand, delighted or terrified.» Conferir: MORGAN, Thaïs, «The space of intertextuality» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con, *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 255-256.

um duplo de Walter poderia estar à sua espera. Mas Walter, ele próprio, manteve Maria Ema no lado de cá, já vestida com o seu casaco de zibelina.

A situação descrita no parágrafo anterior acaso não teria e essência da casa de espelhos da Alice de Lewis Carroll? Essa personagem atravessava o vidro, inaugurando uma tensão entre dois mundos: o lado de cá, real; e o lado de lá, onírico, onde tudo acontece ao inverso. Lá, os livros devem ser lidos de trás para frente, as palavras podem ter vários significados, as próprias pessoas podem se transformar em coisas outras. Temos então, respectivamente, a alusão a uma leitura não linear e organizada, à polissemia e à liberdade necessária para que o sujeito seja atravessado por vários discursos.

Num sentido lato, entendemos os ecos de Carroll em *O vale da paixão* principalmente como a metáfora do jogo de espelhos. O romance propõe uma constante inversão das situações, como já vimos em itens anteriores. Por exemplo: a dita primeira parte do livro começa com o pai a visitar a menina (como Príamo em busca de Heitor em a *Ilíada*), ao passo que a segunda parte mostra a filha a procurar o pai na Argentina (como Telémaco em busca de Ulisses na *Odisseia*); as narrativas orais de Valmares sobre a infância e juventude de Walter da primeira parte correspondem às cartas da segunda parte, que se dedicam mais à vida adulta do ex-soldado. Esse mecanismo lúdico de reflexos denota também um desejo de recompor o outro lado de cada história: «Ela [a filha de Walter] gostava de imaginar a outra face» (p. 60) de cada «versão bíblica» (p. 74) que lhe chegava aos ouvidos.

Podemos afirmar que os cinquenta últimos fragmentos do discurso A funcionam como um reflexo invertido dos cinquenta primeiros: «Amanhecia na Calle Morgana, amanhecia como vinte anos atrás em Valmares, amanhecia ao contrário. Em vez do abraço que lhe dera, ele expulsava a filha» (p. 226). Essas imagens ao contrário se propagam de modo formidável por toda a narrativa: a filha de Walter funciona como advogado de defesa do pai no discurso A e de acusação no discurso B, por exemplo. Não faremos um inventário exaustivo dessas inversões não só porque já abordámos muitas delas anteriormente – o duplo Maria Ema/filha no item "A relação amorosa" é um desses casos –, mas também porque fazê-lo seria engessar numa ordem demasiado lógica o aspecto lúdico das situações às avessas e das referências transgredidas.

Walter, por exemplo, transgride não só o clima épico como também a atmosfera trágica: o herói desafia os prenúncios da narrativa. Ficou aquém do limite e, ao mesmo tempo, subverteu esse mesmo limite – uma vez que tudo anunciava a transposição dessa

tal linha imaginária: «Vai haver uma morte, pensavam sem dizer» (p. 126). Nesse fio ténue, descrito por Luís de Camões como «onde a terra se acaba, e o mar começa»[345], está a lâmina afiada que aparta o promontório da falésia: «Onde o mar perdia a designação Atlântico para ser uma massa infinita de água, vogando, a terra deixava de ter qualquer designação de província ou continente, estrada ou cidade, para ser apenas terra» (p. 131). O lado de cá do lado de lá do espelho. Entre uma coisa e outra há um interstício, «um silêncio de vidro» (p. 102) enquanto os cristais se liquefazem para permitir a passagem dos corpos entre os dois mundos. «Antes o silêncio, depois o silêncio» (p. 103). Chamemo-lhe o que quisermos: fenda universal, vale da paixão, quinquagésimo fragmento, abismo dantesco. O que é facto é que «tudo sai dum ferimento já feito e tudo aí regressa. Uma fenda» (p. 143). Temos aqui um centro, como o miolo de uma flor. Uma fronteira que rasga a narrativa em dois bocados – como o vestido de Maria Ema –, «porque tudo o que aconteceu [antes] teve por finalidade aquele tempo, e tudo o que veio depois, dele decorreu como a réplica desse tumulto, desse foguete» (p. 103). E, por isso mesmo, avançar na narrativa é ler o espelho daquilo que já se leu até ali. Uma imagem invertida. Porque «correr para diante é ir ao encontro do que ficou atrás» (p. 143).

Do centro do romance para o fim, a mudança é inevitável. No entanto, como já vimos, mudam-se as circunstâncias, mas «a comédia é a mesma» (p. 143). O tal miolo da flor romanesca permite a introdução de uma personagem carnavalesca na narrativa, o Dr. Dalila. O tom épico e trágico dá lugar à carnavalização da literatura, mudança que ganha corpo à sombra do teatro burlesco (e não só). Também era o meio da flor/biblioteca de *O nome da rosa*, de Umberto Eco[346], que guardava o segundo livro da *Poética* de Aristóteles. Desconhecemos o conteúdo, mas sabemos o tema: a comédia. Sim, aquela capaz de trazer o riso desestabilizador de todos os sistemas. Assim como na novela do escritor italiano, o centro de *O vale da paixão* acolhe «the theory of dialogical and carnivalesque subversion, the text to all voices, not only those of the libraries, of the poetry and learning»[347].

> "Bakhtin supports his theory of the 'polyphonic' novel with another thesis that has even more far-reaching implications: 'the carnivalization of literature'. Carnival is not originally a literary

[345] CAMÕES, Luis de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1876, p. 87.
[346] ECO, Umberto, *O nome da rosa*, Porto, Colecção Mil Folhas/Público, nº 1, 2002.
[347] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, New York, Walter de Gruyter, 1991, p. 213.

form, but a complex of cultural behaviours, a *syncretic pageant* with its own system of rituals and symbolism [...]. Especially important is the carnival's global mixing and ironization of culturally sanctioned categories of action and discourse. The polyphonic novel is marked off from the realist novel by its carnivalistic attitude to reigning ideologies and the authoritarian institutions that enforce them. Consequently, parody and the polyphonic novel – itself largely parodistic [...] – tend to flourish during periods of cultural crisis, as Dostoevsky's pre-Revolutionary novels and the conflict of medieval and Renaissance mores in Rabelais demonstrate [...]. The notion of the carnavalization of literature, then, is nothing less than a theory of intertextuality, or the systematic connection that can be analysed among literary and non literary discourses."[348]

Várias vozes cruzam-se, concorrem num mesmo ponto. Além das referências ao abismo dantesco, temos a alusão à portugalidade. Uma apropriação subjectiva da realidade nacional à beira do cais, pressentida como um destino inescapável: «Todos unidos pelo mesmo châssis, puxados pelo mesmo motor, levados pelo mesmo destino» (p. 122). E temos ainda a intertextualidade com o farol de Virginia Woolf[349]. Não podemos nos esquecer que *To the lighthouse* narra precisamente o passeio de uma família, os Ramsay, a um farol, programa que é frustado pelo mau tempo. A vicissitude torna-se a imagem da sensação de perda que permeia a obra, assim como a reconciliação adiada por anos – temas que comparecem igualmente em *O vale da paixão.* Vozes tão díspares, agora tão aproximadas.

No verdadeiro «dia da espera» (p. 104), dia em que Walter chegaria a Valmares em 1963, Maria Ema volta novamente a mirar-se ao espelho. «Estava a pintar-se. A pintar-se para dois homens» (p. 104). Tinge os lábios e, assim, mais uma vez temos a ideia de transformação. Uma mudança a caminho. Estamos no fragmento de número 37. «A transformação residia na boca. A carnação branca empalidecia, de encontro ao rosa-vivo da boca. A boca de Maria Ema ficava uma verdadeira rosa, uma rosa nacarada» (p. 104). Chegamos à metáfora de uma boca, uma rosa, uma fenda no centro do rosto. A transformação no miolo de uma rosa nacarada, a «combustão ocorrida no interior de uma casa» (p. 103). A mudança de que falamos, que consiste em duas metades separadas por um abismo, é anunciada assim pelo sujeito enunciador:

---

[348] MORGAN, Thaïs, «The space of intertextuality» in O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con, *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 248-249.
[349] WOOLF, Virginia, *To the lighthouse*, Londres, Wordsworth Classics, 1994.

"À distância, o tempo que iria iniciar-se parece um entreacto, uma rápida cena que decorre entre uma porta que se abre a Leste e uma outra que se fecha a Ocidente, e entre essas duas cortinas, ocorre um sussurro, um sobressalto, uma excitação, como se a areia fria do Inverno fervesse. Um vento soprando do interior da terra açoitasse os vestidos, as abas dos casacos, as copas dos guarda-chuvas. E tudo isso tivesse acontecido durante um só dia, uma só hora. Antes do silêncio, depois do silêncio. Como se esse tempo tivesse sido escavado no século para condensar a vida. Porque tudo o que aconteceu teve por finalidade aquele tempo, e *tudo o que veio depois, dele decorreu como uma réplica desse tumulto*, desse foguete, essa combustão ocorrida no interior da casa e que se repercutia na vegetação, nas nuvens velozes que passavam em formas de peitos de rola, provenientes do mar. Vinham das ondas, passavam as falésias, avançavam por cima da campina e iam desembocar seus dilúvios abruptos às serranias do barrocal. Era difícil dizer se essa bênção sucedia pela espera dela. A espera de Maria Ema." (pp. 103-104)

Estaremos indo longe demais ou a passagem acima é também uma metáfora das próprias mudanças literárias? A temporalidade narrativa nos remete para o início dos anos sessenta, período de grandes transformações, aceleradas como foguetes e carros nas estradas 'beat' de Jack Kerouac e Ginsberg; extremistas como a contra-cultura, a revolta estudantil, a libertação sexual, o consumo compulsivo, o hedonismo exacerbado, a ingestão desenfreada de drogas como o LSD e a *marijuana*. Até ali, no entanto, outros caminhos, mais literários e criativos, haviam sido trilhados por James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner[350] e Marcel Proust. Para Gilles Lipovetsky[351], a década de sessenta é o pontapé de saída do pós-modernismo, assinala um começo e um fim. O que vem depois é mesmo a réplica do tumulto, um espelho que reflecte mas não imita, que acrescenta pela digestão crítica, pelo mecanismo lúdico provocado por inversões e subversões, pelo questionamento de centros e verdades absolutas. Ao replicar o tumulto, desafiando-o, confronta-se a imagem com o seu reverso. E, mais uma vez, a herança é transformada para dar azo a identidades mais expandidas, atravessadas por vários discursos.

[350] Não nos esqueçamos de *The sound and the fury*, que marca a decadência de uma família de uma casa rural no sul dos Estados Unidos – tema que dialoga, sem dúvida, com o de *O vale da paixão*. De resto, temos uma alusão tácita ao romance de Faulkner na seguinte passagem: «não é fácil ultrapassar o som dessa água em fúria» (p. 109).
[351] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio* (1983), Lisboa, Relógio D'água, 1989, p. 99.

3. Da terra: a espera sedentária

3.1. Maria Ema: entre o promontório e o abismo, o vale da paixão

Parecendo Walter, numa primeira leitura de *O vale da paixão*, um novo olhar sobre a figura do viajante que parte e deixa a sua esposa enredada na tessitura da espera, seria natural associar imediatamente Maria Ema à imagem de Penélope. A personagem, de facto, acolhe ecos da mulher de Ulisses. No entanto, como já tivemos oportunidade de referir algumas vezes, Maria Ema, assim como outras personagens, deixam-se atravessar por várias intertextualidades – no caso de Maria Ema, temos Emma Bovary e a Beatriz dantesca, por exemplo. A subjectividade de cada personagem romanesca é apresentada como uma zona pluridiscursiva onde se cruzam diferentes identidades. Os sujeitos podem ocupar diferentes posições ao longo da narração. Descongela-se assim a psicologia das personagens, destotalizam-se os sentidos que resultam das suas percepções de mundo. Porque «ninguém poderia permanecer parado nem no mal nem no bem» (p. 160).

Ao valer-se de personagens literárias para a narração do discurso A, a narradora-protagonista deixa entrever as suas possíveis leituras/experiências e a interferência que elas poderão ter no seu processo de criação. A obra de Dante é aludida no discurso A, sendo que o próprio poeta medieval recorreu a Virgílio, a personagens bíblicas e da mitologia pagã para dar espessura à sua escrita. Se Ulisses é alvo de intertextualidade em *O vale da paixão*, não podemos nos esquecer que o viajante grego está não apenas na *Odisseia*, mas também na própria *Divina Comédia* e em *Ulisses*. Esses exemplos servem para mostrar que o jogo de espelhos proporciona uma série de imagens – como a série infinita de amantes da filha de Walter –, reflexos que constituem uma citação da citação da citação etc. Esse efeito também está presente nas personagens que analisamos: «Quoting a quotation or raising a quotation to the second power is a device that in itself foregrounds intertextuality and substantiates the poststructuralist view, according to wich each text refers to pretexts and those in turn refer to others and so on *ad infinitum*»[352].

Comecemos então por abordar a intertextualidade homérica. O discurso A contém várias referências à espera de Maria Ema, mas apenas uma ao trabalho manual: «Maria Ema curvava-se sobre a mesa, mergulhava a cara nos objectos que cosia.

---

[352] PFISTER, Manfred, «How postmodern is intertextuality?» in PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, New York, Walter de Gruyter, 1991, p. 217.

Sempre cosia» (pp. 83-84). A figura de Penélope também está presente em outros romances de Lídia Jorge: *O dia dos prodígios* nos traz Branca a bordar um dragão por imposição do marido Pássaro Volante, uma «tarefa massacrante que a impede de sonhar»[353]; em *A costa dos murmúrios* temos as rendilheiras do hotel Stella Maris, uma critica às mulheres dos oficiais, que se entretinham enquanto aguardavam os seus heróis da guerra colonial e, por fim, temos a viúva Júlia Grei, de *Notícia da cidade silvestre*, que cose desenfreadamente bonecas de pano para vender. Ela está à espera, não do marido morto, mas de melhores condições de vida para si e para o seu filho, o Jóia.

Em *O vale da paixão*, a figura de Penélope também é subvertida – o que acontece também em *Ulisses*, obra na qual Molly trai Bloom durante a ausência do marido. Maria Ema espera, inicialmente, não o seu marido, mas o pai da sua filha.

> "Maria Ema teria esperado por Walter [...]. 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. [...] A prova é que Maria Ema não teria partilhado o quarto com Custódio Dias." (pp. 78-79)

A espera de Maria Ema, no entanto, teria um fim: «Havia faltado a Maria Ema a capacidade de espera, a coerência e a fixidez necessárias para esperar por Walter, como sucedera com a sobrinha» (p. 88). Contudo, Maria Ema mantém os devaneios, são eles que conservam o seu corpo «intocável» por Custódio. Ele faz-lhe três filhos, mas a alma de Maria Ema parece perpetuar a impenetrabilidade – como acontecerá com a filha na segunda parte, no âmbito do espelhamento romanesco a que já fizemos referência. Maria Ema, cujos pés nunca «paravam ao lado dos de Custódio» (p. 11), passara a usar sapatos altos mediante o regresso do cunhado. A espera agora projecta-se no duplo de Maria Ema, a sua filha: «ela [a filha de Walter] esperava pelo outro, ao contrário de Maria Ema, que não tinha esperado» (p. 89).

Finda a espera, permanece o desejo. Walter regressa em 1963 com o seu «corpo radiante» (p. 108), provocando alegria numa «mulher no auge da juventude, tocada pela visitação do amor» (p. 116). A casa de Valmares passa a ser palco de situações insustentáveis, temperadas por prenúncios de tragédia: «Ela ria para os dois [Custódio e

---

[353] GOMES, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante – Ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 66-67.

Walter] com a mesma boca pintada. Percebia-se que tinha pintado a boca só para Walter» (p. 116). O triângulo amoroso, pontuado por silêncios, avança na narrativa à maneira de uma tempestade «diluviana» (p. 109). A chuva cumpre a função de provocar encontros, como aquele entre pai e filha que teve no quarto dos altos. O dilúvio unia a família Dias dentro da casa, obrigava-os a conviver: «estávamos na escuridão da tarde, encurralados pela chuva, pela trovoada que passava [...] envolvidos num mar de água» (p. 117). A referência ao episódio bíblico parece óbvia. No ano em que completava seiscentos anos, Noé viu romperem-se todas as fontes do grande abismo, testemunhou os céus a se abrirem. Choveu então quarenta dias e noites e a sua arca andava sobre as águas.

Gostaríamos de somar à intertextualidade bíblica uma outra. O segundo círculo do inferno dantesco ocupa-se precisamente dos pecadores por luxúria. Lá estão, por exemplo, dois amantes que afirmam a Dante: «Amor, que obriga a amar o que já é amado, a este me cingiu tão fortemente que, como vês, nunca me abandona. O amor conduziu-nos à própria morte»[354]. O narrador da viagem além túmulo descreve uma

> "[...] tempestade infernal, que nunca pára, arrasta os espíritos num turbilhão irresistível, arroja-os e fere-os. Quando chegam perto do abismo a que se destinam, gritam, choram e lamentam-se e blasfemam contra a virtude divina. // Soube que estavam condenados a tal tormento os que cometeram pecados carnais e que sujeitaram a razão aos apetites da luxúria"[355]

Podemos então ver a negra tempestade que inunda Valmares como um anúncio de que a «fogueira do desejo» (p. 116) poderá conduzir ao abismo mais cedo ou mais tarde. Os encontros de Maria Ema e Walter pela casa são referidos como «um relâmpago sem luz» (p. 125). Após o temporal, «a geada criou lençóis da textura do vidro. O céu espelhou-se no vidro e na água» (p. 119), passagem que nos faz lembrar as famosas comparações de Dante. Jorge Luís Borges, por exemplo, enaltece esse aspecto da escrita dantesca: «Nem lhe basta dizer que no fundo do universo a água gelou, acrescenta que parece vidro, e não água»[356]. Devemos reparar que a dicotomia quente/frio reaparece aqui, reforçando a ideia, de que já falámos, do calor que a roupa fresca de Maria Ema evoca em oposição ao seu casaco de zibelina «boreal»[357].

---

[354] DANTE, *A Divina Comédia* (tradução de Rui Viana Pereira), Tomo I, Madrid, Ediclube, p. 28.
[355] *Ibidem*, p. 27.
[356] BORGES, Jorge Luís, *Nove ensaios dantescos*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 8.
[357] Borges explica que a geografia do mundo dantesco pressupõe a existência de um hemisfério boreal, permitido aos homens, e outro austral. O primeiro evoca o Norte apreciado por Walter para viver, já o

Com relação à intertextualidade comentada no parágrafo anterior, podemos ainda referir que a frase «O céu espelhou-se no vidro e na água» dialoga com os dois últimos versos do poema "Mar português", de Fernando Pessoa: «Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu.»[358].Temos então um céu que não se reflecte no mar, mas nas poças de água da chuva acomodadas na própria terra, agora fria. Há um deslocamento de sentidos do mar para a terra, ideia que terá continuidade adiante. Assim, o perigo, o abismo e o espelhamento do céu são perspectivados pelo ângulo de quem não ultrapassa o limite do cais. O abismo romanesco põe em perigo quem aguardou em terra e não quem partiu mar fora.

O encaminhamento trágico da narrativa continua, em paralelo com a intertextualidade dantesca, trazendo a tensão entre o sagrado e o profano na ida da família à missa: «O conteúdo humano da igreja ficava perturbado [...] todos sabiam sem um crime, ainda que não soubessem explicar onde começava o proibido e o permitido» (p. 127). Parece tresandar algo de podre na igreja de Valmares quando o trio amoroso Custódio/Maria Ema/Walter participa na eucaristia. Era «a prova de que o mundo tinha sido concebido errado» (pp. 127-128). Era também a sapiência de «um pecado original» (p. 128) no seio daquela família: «Todos sabiam [...] que nos encontrávamos obscurecidos pelo ferrado dum polvo gigante, tresmalhado» (p. 128). A desordem do mundo torna-se evidente quando, na seguida do incómodo momento religioso, ocorre um momento de suposta felicidade pagã: há música para dançar e «Maria Ema e Walter enlaçados atravessavam a sala de canto a canto, contornando as crianças» (p. 129). O que seria festa e celebração é motivo, na verdade, de violência. Qual as almas lascivas à beira do precipício, os filhos de Maria Ema «gritaram», ficaram a «chorar» graças à «brutalidade» e às «bofetadas» do pacífico e doce Custódio Dias.

A instalação do caos conduz a narrativa ao abismo, ao quinquagésimo fragmento. «A música para dançar tinha inspirado uma nova direcção para a viagem do Chevrolet. E se desta vez fôssemos para poente?» (p. 130). Sim, a caravela/barca de Caronte, o «carro funerário» (p. 132), seguiria «a caminho do Poente» (p. 130) até alcançar o histórico promontório de Sagres[359], símbolo da epopeia portuguesa. A

---

segundo, o quarto poente onde dorme Custódio e Maria Ema. O abismo de Sagres também fica na direcção do poente. Conferir: *ibidem*, p. 12.

[358] PESSOA, Fernando, *Mensagem,* Lisboa, Edições Ática, 1995, p. 72.

[359] «Geógrafos antigos tinham dado um significado místico a essa ponta de terra, a fronteira terrestre do desconhecido aquático, "Promontório sagrado" (*Promentorium Sacrum*), assim o tinham baptizado Marino de Tiro e Ptolomeu. Os Portugueses, traduzindo-o por *Sagres*, deram este nome à aldeia mais próxima. Quem hoje visite Portugal pode ver um farol nas ruínas da fortaleza de que D. Henrique fez seu

referência à época áurea dos descobrimentos – na figura do Infante D. Henrique e os feitos da sua Escola Náutica – é aqui inserida no seio de uma família manchada de negro, como que pelo líquido de um molusco. A família portuguesa está à beira do abismo, «à deriva» (p. 123), quer «ir ver a altura das ondas» (p. 123) mas não se lança ao mar de forma corajosa.

A família levada «até ao limite do limite» (p. 127) não pode avançar mais. A única solução é a partida de Walter e o regresso da família aos limites da própria casa, aos limites de Valmares. E, por isso, «não poderíamos mais entrar naquele carro» (p. 132), identificado mais com águas – «barca preta», «jangada» (p. 123) – do que com estradas. Qualquer expansão, todo o movimento para fora passa a ficar vedado, pois é necessário reduzir-se às fronteiras iniciais, regressar às pequenas dimensões do «império de pedras» (p. 114)[360]. Ou, nas palavras de Miguel Torga, à «pequena pátria pedregosa que é Portugal»[361]. O confronto com o mar apresentado pelo quinquagésimo fragmento opera uma mudança: «O taipal do Ocidente havia descido do lado do mar Atlântico, em frente do qual, entre colinas e pedregulhos, e fitas de areia e caliça, tínhamos a nossa morada. Ainda a temos. O que é a nossa morada?» (p. 134).

Uma resposta possível sobre a localização da «nossa morada» seria: «Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera»[362], para utilizar a frase parodística do narrador saramaguiano de *O ano da morte de Ricardo Reis*. No fragmento que divide *O vale da paixão*, a mão do destino já não afasta nem rasga o véu do Ocidente, como no poema "Ocidente" de Fernando Pessoa, pelo contrário, faz descer um taipal e devolve a família alegórica ao perímetro da própria morada: «Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez. Senhor, falta cumprir-se Portugal!»[363]. A morada também pode ser interpretada como a casa da escrita, cuja ocupação se traduz em aprendizagem, uma vez que «escrever é saber que o que ainda não se produziu na letra não tem qualquer outra morada, não nos

---

quartel-general durante 40 anos. Aí organizou e comandou expedições, na fronteira do mistério. Na primeira empresa moderna de exploração, mandou que desse lugar partisse uma série ininterrupta de viagens ao desconhecido. O visitante de hoje aos rochedos escarpados e inóspitos de Sagres adivinha a atracção que o lugar deve ter exercido sobre um príncipe ascético, que queria isolar-se das formalidades de uma corte estéril.» Conferir: BOORSTIN, Daniel J., *Os descobridores*, Lisboa, Gradiva, 2ª edição, 1994, pp. 155-156.

[360] Ítaca também é referenciada, na nona rapsódia, como uma ilha a Poente e de solo pedregoso: «Ítaca é a mais afastada do continente e sobressai no mar do lado onde a noite se põe, enquanto as outras estão do lado da Aurora e do Sol. A ilha é abrupta». Conferir: HOMERO, *Odisseia*, Madrid, Ediclube, 1998, p. 121.

[361] TORGA, Miguel, *Antologia (Diário) - extractos relativos a Terras de Bouro*, edição da Câmara Municipal de Terras de Bouro, Terras de Bouro, 1996, p. 44.

[362] SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p. 407.

[363] PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Edições Ática, 1995, p. 59. Os dois versos citados pertencem à última estrofe do poema "O Infante".

espera como prescrição em qualquer entendimento divino. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio»[364].

Se fazemos aqui alusão ao «dilema histórico português: uma sociedade dividida entre a expansão marítima colonial e a fixação do território europeu»[365] é porque Maria Ema está visceralmente ligada à questão. Também ela está dividida entre o guerreiro, o condutor do exército (Walter, do teutónico *Walthari*) e aquele que guarda (Custódio, do latim *custodio*). E não há «solução para essa dupla saudade» (p. 33). Entre o mar e a terra está Maria Ema, acolhendo «os fundamentos de ser Portugal, geográfica e culturalmente, um país de fronteira – [...] um modo de 'estar-entre'»[366]. Ema – cujo nome também advém do teutónico e significa "aquela que é universal" – também encarna a própria essência humana dividida entre a força apolínea (claridade, medida, harmonia) e a dionisíaca (sombra, excesso, irracionalidade). Walter e Custódio completam-se, à portuguesa, no que toca ao desejo mítico de navegação por múltiplos rumos inconciliável com a vontade de fixação na terra natal.

A ida ao promontório de Sagres ocupa o meio de tudo, pois trata-se de uma viagem ao centro da terra, «no meio do único dia» (p. 129). Assim como Dante, que realizou a travessia pelos três reinos sobrenaturais em um único dia, Maria Ema conta 35 anos de idade no quinquagésimo fragmento. É uma personagem encurralada pelo destino, submersa como uma «ilha dilacerada» (p. 106). Uma lei aceite pela comunidade foi transgredida e, como tal, terá de haver uma morte, uma punição, uma desgraça, como na antiguidade.

> "Os elementos estavam à nossa volta bramindo pelo regresso à antiguidade, rugindo, levando-nos, apontando-nos as roupas na direcção do abismo. Tudo o que tínhamos a fazer era encaminhar-nos para dentro do carro preto, como quem regressa ao útero escuro, de volta, andando rápido, fugindo daquele lugar que nos atraía para o fundo do mar, o lugar em forma de cunha onde as ondas ruidosas batiam. Fugíamos." (p. 131)

Nem todos fugiram. Maria Ema seguiu em direcção à falésia. Mas a tragédia foi duplamente suspensa: Walter salvou-a e Custódio não lavou a sua honra, como seria próprio de um desenlace trágico. O fatalismo é enfraquecido, os prenúncios não se

---

[364] DERRIDA, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 24.
[365] SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.), *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, p. 16.
[366] *Ibidem*, p. 15.

cumpriram[367]. Neste caso, «a situação trágica é a consciência final do herói de entrar numa guerra perdida, sem adversários que tenham envergadura moral para defrontar-se com ele»[368]. Isso porque «Custódio tinha a coragem própria dos que perderam tudo ainda antes de terem começado as batalhas e amava o irmão, aquele que tinha a parte que a si mesma faltava» (p. 100). A grandeza do carácter da personagem fará dela, de alguma forma, uma vencedora. Custódio, aquele que tem a verdadeira paciência de Penélope, terá a sua recompensa final. Sem que haja nenhuma morte. São essas subversões na narrativa que permitem que várias personagens tenham o seu quinhão de heroicidade.

Ao abismo/inferno segue-se, naturalmente, o purgatório. Borges refere que «o vale do frio e do fogo era o purgatório»[369]. Maria Ema sucumbe ao vale da paixão, Walter queima a sua charrete para nunca mais voltar à Valmares. As chamas que ardem fazem partir «os cristais do frio» (p. 133), dando lugar à neurastenia de Maria Ema, situação que, como já vimos, a aproxima de Emma Bovary. Após o clima épico e a atmosfera trágica, vem a caminho uma trilogia associada à comédia: silêncio, burlesco e ironia. «Isto é, não se iniciava só a década do silêncio e do burlesco incrustado nele, iniciava-se também a sua síntese, a década da ironia.» (p. 156). Estão também abertas as portas para o grotesco.

Se na primeira parte de *O vale da paixão* os devaneios de Maria Ema a prendiam a Walter, nos últimos cinquenta fragmentos a personagem alcançará, gradualmente, uma paz paradisíaca: «O mar berrante como uma faixa cintilante entre a linha de terra e o céu. Ela [Maria Ema] gostava do mar assim, aliás só gostava do mar assim, dava-lhe paz, queria que a Primavera do mar continuasse sempre igual» (p. 229). E finalmente ela acerta os seus passos com os do coxo: «Quando se ouvia os passos de um, adivinhava-se os passos do outro. Às vezes dava a impressão de que Maria Ema andava pela rua, ao ritmo dos passos de Custódio Dias. Maria Ema parecia coxear também» (p. 201). A transformação não é mais externa como aquela por que atravessa o Algarve, ou

---

[367] A subversão do desenlace trágico, que culminaria na queda de Maria Ema no abismo/inferno, ampara não apenas o projecto ideológico romanesco, mas também uma complacência da autora com as personagens que inventa. Vejamos o excerto a seguir: «eu tenho muita dificuldade em chegar ao fim e não ser complacente com as personagens. Acho que dentro do pior personagem há uma explicação, uma... Repare, eu tinha dez anos e aquilo que me revoltava contra o padre que me dava a doutrina é que eu sempre achei que não devia haver inferno». Conferir: JORGE, Lídia, «Este é um livro sobre a violência», entrevista a Inês Pedrosa, *Revista Ler*, nº 1, Círculo de Leitores, Inverno, 1988.

[368] COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel, *A tragédia – estrutura & história*, São Paulo, Editora Ática, 1988, p. 46.

[369] BORGES, Jorge Luís, *Nove ensaios dantescos*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 60.

mesmo a que residia na sua boca pintada para Walter, mas uma «revolução interna» (p. 201). Numa paz celestial digna de Beatriz, Maria Ema agora, serenamente, fica «à espera do marido» (p. 204), guardião fiel a quem, pelo menos uma vez, chamou de «querido» (p. 204).

3.2 Francisco Dias: a decadência do patriarca

Acreditamos que a análise da personagem do patriarca Francisco Dias deve necessariamente envolver considerações sobre a casa de Valmares. Isso porque a propriedade rural acolhe significados associados à solidez do núcleo familiar construídos em torno da figura do pai. A decadência desse espaço, dessa forma, retrata não apenas a falência de uma antiga organização social agrária, mas também a queda da própria personagem. Se por um lado Francisco Dias é progressivamente destituído de poder, numa clara associação à ditadura salazarista, por outro, a personagem veste novas roupagens: o idoso bisbilhoteiro, o velho louco e, até mesmo, compreensivo[370]. É certo que essas mudanças subjectivas estão a serviço do projecto ideológico de que já falámos, que impede identidades fixas, fechadas e centradas[371].

A casa deve ser entendida como imagem de representação textual, área que vai além do espaço delimitado pelas paredes e que pode ser entendida como formulação discursiva da terra portuguesa, capaz de problematizar questões históricas, políticas e sociais[372]. A residência de Valmares é descrita como uma edificação de dezoito divisões, construída de raiz para uma família numerosa «sobre a planície de areia» (p. 9), «entre o mar e a serra» (p. 177), «uma casa suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada» (p. 11). Uma casa "entre", enfim, como Portugal.

---

[370] Francisco Dias é o único membro da família que desdramatiza o facto do Chevrolet de Walter ser emprestado: «irritado com aquelas cartas que falavam de realidades terrestres que lhe eram estranhas, teve uma inesperada palavra de condescendência [...]. Talvez seja este que escreve a acusar que esteja em falta com o trotamundos» (p. 193).

[371] Veremos no capítulo dedicado aos irmãos Dias que o mesmo não ocorre com essas personagens. Sob a alegação da vaga memória, do pensamento congelado, a narradora-protagonista afirma não conseguir escrever sobre os tios. Isso explicaria o recurso da forma epistolar, irónica e colectiva com que as personagens são trabalhadas.

[372] SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.), *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

Enquanto metonímia do território nacional, a casa possui um antes e um depois que traduz a ascensão e queda de Francisco Dias. Os anos quarenta são descritos como «anos maus, anos pobres. Sem chuva, sem adubos, anos de vento e poeira, mas para Francisco Dias tinham sido anos bons» (p. 65). Ele havia aproveitado a escassez para negociar víveres pelo maior preço possível. A prosperidade logo bateu à porta na forma da aquisição de «dez terrenos de pedras» (p. 65). A guerra favorecia o seu reinado, à excepção dos aviadores ingleses que caíram na sua eira, destruindo parte da produção de figos. Francisco Dias, a exemplo do que acontecerá com a filha de Walter na segunda parte[373], imagina o quão «lúcido e adequado» (p. 66) não teria sido se Walter estivesse no lugar daqueles britânicos: «Se morresse, poderia ser condecorado postumamente, e até ele mesmo receberia a medalha e alguém viria tocar uma trompete junto da sua pedra» (p. 66). Podemos reparar ainda a aproximação parodística entre o poema "O Infante" de Fernando Pessoa e o «desamor» do pai pelo filho viajante:

> "E ao cuspir na terra , pensava em Walter Dias, o trotamundos, o anunciador da dispersão da casa, com despeito, com todo o desamor, com verdadeira raiva. A imagem da carlinga onde tinham morrido os dois estrangeiros, ali tão perto do seu pátio, e a secreta esperança que nessa altura tinha tido, trazia-lhe de volta a ideia de que *um homem sonha sobre o que Deus desdenha.* O próprio tempo lhe parecia falso e desdenhoso. E fez-se noite." (p. 90)[374]

A atitude de Francisco Dias torna a referência à aventura além-mar uma espécie de traição à terra. Os versos «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. / Deus quis que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse, já não separasse»[375] são subvertidos na medida em que, desta feita, o mar causou a «dispersão da casa». As águas afastam os filhos Dias, «como se [eles] estivessem empenhados em separar-se pelo mundo fora, como se quisessem construir o inverso dos estados unidos de Francisco Dias. Era como se a mesa familiar, ano após ano, se estilhaçasse e cada uma das partes fosse ter a uma

---

[373] Relembremos a passagem em questão: «ela [a filha de Walter] desejava que Walter, a quem tinham dado a alcunha de soldado, tivesse morrido perto dum campo de batalha» (p. 209). Como já referenciamos sobejadamente, o reflexo da primeira parte na segunda é sempre distorcido, invertido. Se antes Francisco Dias desejava a morte de Walter por uma questão de honras fúnebres, a filha pensa na hipótese pelo viés da narrativa lacunar, susceptível de alimentar muitas versões, que a vida errante do pai evoca. Assim, como soldado desconhecido, a história de Walter seria esquecida.

[374] O sublinhado é nosso. O «tempo» desdenhoso, percebido no cair da noite, poderá ser também uma referência à secção "Os tempos" da terceira parte de *Mensagem*, cujo primeiro poema, "Noite", fala da necessidade de Portugal buscar na distância a sua própria identidade. Francisco Dias está justamente acometido pelo assombro do desentendimento, pela incapacidade de perceber o estado da sua própria lavoura.

[375] PESSOA, Fernando, *Mensagem,* Lisboa, Edições Ática, 1995, p. 59.

região do mundo» (p. 90). O mar, em vez de unir, distancia os corpos que, na lógica da personagem, deveriam estar a lavrar o solo. E Deus desdenha porque o viajante prossegue na sua «tromundice», mas não acrescenta terrenos aráveis ao império de Francisco Dias. E, como tal, aquele que desbrava o mundo não é útil. Para o gestor da lavoura, o verdadeiro guerreiro é o homem que sua com a enxada sobre as pedras onde nasceu. O perímetro que vale a pena percorrer é o da propriedade, o espaço dominado por si e não pelo outro.

Francisco Dias mede o mundo com uma régua própria, só sua. O mundo tem de ser dimensionado à sua medida, pois, para a personagem, o globo terrestre começa em Valmares. É a partir desse centro, uma espécie de metrópole, que os tentáculos deveriam ter começado a crescer. Como os seus filhos não compreendem esse raciocínio agro-imperialista, ele próprio se dispõe a viajar e a mostrar-lhes a sua particular escala cartográfica: «quer abalar para a grande viagem de confrontação com os filhos. Arranca o mapa-múndi da parede e dobra-o à dimensão da carteira, para desdobrá-lo quando chegar lá» (p. 172).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as expectativas do pai são frustradas: o amealhar para a compra de terras torna-se mais difícil e as chances de livrar-se do seu filho torto diminuiriam. Os objectivos de Francisco Dias dão um verniz irónico à frase que encabeçava a propaganda política vigente: «Nos finais de quarenta e quatro, apareciam, nas estações e locais de serviços, pequenos cartazes negros que anunciavam aos Portugueses – *Portugueses, Trabalhai e Poupai, para que Deus Vos Livre da Guerra!*» (p. 65). O trabalho e a poupança ajudariam a adquirir novos solos aráveis, mas o fim da guerra devolveria à casa o trotamundos indesejado.

Na sequência, vêm os anos cinquenta, período de «grande azáfama rural» (p. 27). Francisco Dias gere a «empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança de um severo estado» (p. 27). O poder daquele reinado está expresso nos «passos pesados de Francisco Dias produzido[s] por botas que luziam duas filas de cardas que emprestavam ao som um ruído de ferro, seguindo-o por toda parte como se transportasse uma coroa nos pés» (p. 10). A «casa demasiado povoada» (p. 29), «a populosa casa de Francisco Dias» (p. 45), ainda não tinha sido acometida pela emigração em massa.

"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. Em nome do

aforro, da economia, da produção, em nome do futuro, um futuro sério, avarento, unido e indivisível, do qual havia saído apenas um, havia saído Walter." (p. 46)

Ao enunciar os pensamentos de Francisco Dias sobre o futuro de Valmares, a narradora deixa patente a ironia de que nada daquilo que o avô da personagem previa iria acontecer. A sua empresa não era tão sólida assim. A lógica da produção se transformaria numa economia de serviços. E a unidade imaginada seria, na realidade, a dispersão do património e dos filhos. Mostrar a falibilidade do discurso daquele que deteve o poder é, sem dúvida, «minar a imagem mítica do ditador»[376]. Os «modos indirectos de questionar a natureza da autoridade, como a alusão, a alegoria e a metonímia»[377] permitem mostrar frágil aquilo que se supunha inabalável. O jogo alegórico da casa-pátria funciona como um exercício de fuga intensa de um sentido único e último através da alusão fragmentária da cultura portuguesa: os filhos fogem ao trabalho árduo na lavoura e buscam melhores condições de vida através da emigração. E os que ficaram assimilam as transformações do Sul do país.

"Aliás, a casa está como foi, os filhos de Maria Ema colaboram, não refazem as paredes, apenas untam com umas chapadas de tinta [...]. Existe o projecto de que a fachada e o pátio sejam refeitos e pintados e também a ideia de que o bulldozer há-de escavar uma piscina azul, em forma de pegada humana, no sítio onde antigamente Francisco Dias guardava o estrume. Aí, talvez as figueiras cinzentas sejam abatidas, e no lugar dos seus pés se ergam palmeiras adultas donde penderão brancas redes de balanço. Será necessário apagar da calçada a sombra dos velhos animais e tornar a rua um lugar aprazível. Por dentro, porém, manter-se-ão as traves, o corrimão, a escada, a porta do quarto do primeiro andar, o seu manípulo, o seu limiar e o seu soalho." (pp. 14-15)

A mudança é sempre exterior: pinta-se a fachada toscamente, o interior da moradia permanece o mesmo. A cultura do lazer instala-se no espaço de forma irónica. O estrume capaz de adubar com os seus microorganismos poderá dar lugar a uma piscina com águas cloradas e assépticas. Tudo aquilo que gera, que dá frutos, transforma-se em elementos estéticos, capazes de proporcionar bem-estar. Walter, talvez por ter viajado muito, havia previsto a viragem do Algarve. O pai, na altura, colocava no filho mais velho, o coxo, todas as esperanças de se manter enraizado no

[376] ROCHA, Clara, «Representações da autoridade antes e depois do 25 de abril: pequena antologia de retratos de Salazar» in AA. VV., *Memória dos afectos*, Edições Colibri, Lisboa, 2001, p. 27.
[377] *Ibidem*, p. 25.

solo que lhe dava sentido à existência: «Não podemos ir, não podemos largar a terra» (p. 114). Isso porque, como nos explica António Quadros, «a potência hipnótica da realidade telúrica impõe-se ao português do interior, que nem sempre viu com bons olhos o nosso expansionismo, antes fincando a sua crença vital em elemento mais palpável e sólido»[378].

Antes disso, porém, o próprio Francisco Dias tem a consciência da decadência do seu império. Ao escrever uma carta a Walter para dissuadi-lo do regresso, em 1963, o pai acaba por fazer o relatório da «crua realidade da sua vida» (p. 99), «como se tivesse acabado de revelar a si mesmo o estado da sua lavoura firmado em papel e tinta» (p. 98). O poderoso gestor rural entra em queda e, na segunda parte, começa a mostrar comportamentos diferentes da primeira parte. A turbulência da ordem natural das coisas, que assume o ápice no quinquagésimo fragmento, traduz-se, por exemplo, na apresentação de um Francisco Dias «enlouquecido» (p. 124), que pela primeira vez reconhece o seu filho mais novo como um dos Dias. Walter, ao volante de um carro supostamente seu, passa a poder ser chamado pelo próprio nome e não por alcunhas. Francisco Dias, tão apegado à sua terra, parece até ter alimentado algum gosto pelas estradas e pela viagem a bordo do Chevrolet.

> "O patrão disse-lhe, ameaçadoramente – «Acabou-se! Aqui em casa, nem você nem ninguém dirá que o meu filho mais novo foi soldado. Ninguém vai mais tratá-lo por essa alcunha. Ele tem um nome como deve ser. Chama-se Walter Dias, como eu, o seu pai...» – acrescentou, honrado com o que dizia. Na verdade, mesmo ele, Francisco Dias, tinha enlouquecido." (p. 124)

Francisco Dias insere-se na década do silêncio através do seu assombro diante de um mundo em turbulência. A chamada Revolução dos Cravos insere novos valores na relação patrão/empregado, o que permite reivindicações laborais até então impensáveis: «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» (p. 159). Como resultado, «Francisco Dias tinha-se posto ele mesmo a lavrar algumas terras» (p. 159). Várias «explosões das pedreiras criavam estremecimentos contínuos na terra, abrindo fendas na parede onde cabiam braços» (p. 169) e mostrando-lhe, em vão, os efeitos causados pelos ventos de mudança. A

[378] QUADROS, António, *Portugal – Razão e mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986, pp. 40-41.

personagem interpreta esses sinais como o prenúncio do regresso dos filhos, desejo frustrado que se traduz em espera inútil.

> "Seca, a terra seca. Ele via o vento levantar a terra no ar, transportá-la consigo para outras paragens e a espessura do solo arável emagrecer e descarnar-se. De pé, no meio do monte, ele via o que ninguém via – a terra elevar-se no ar em forma de fumaça empurrada pelo vento. Ele pensava que assim *o mundo se decompunha, mirrava e apodrecia a partir do seu mundo.* Ele queria que os filhos viessem para *pôr em ordem alguma coisa muito mais vasta do que a sua própria casa.*" (p. 170)[379]

Francisco Dias, «a viver num El Dorado de espera que nada tinha a ver com a realidade» (p. 92), assume para si a expectativa de regresso que cabia a Maria Ema e à filha de Walter na primeira parte do romance – «ao contrário da sua neta, continuava à espera» (p. 170). O antigo homem poderoso agora é «um perplexo perdedor de terrenos aráveis» (p. 167), acometido pela melancolia e pela loucura. Algo como D. Sebastião, Rei de Portugal, Francisco Dias está «Louco, sim, louco, porque quis grandeza»[380], embora seja ele que aguarde o retorno da população de filhos dispersa pelo mundo e não o contrário. O agricultor intui a vinda dos filhos como se detivesse algum poder premonitório ou uma esperança messiânica:

> "O lavrador de Valmares levantava-se de noite, com a certeza de que a omissão dos filhos sobre a data do seu próprio regresso era o sinal mais palpável de que estavam para voltar. Quando a hora do sol-posto se aproximava, pedia a Custódio que deixasse o portão de ferro apenas encostado, poderiam eles regressar e terem dificuldade em abrir." (p. 169)

A perda de razão é tão patente que até mesmo a neta, aquela que nunca lhe despertou muito interesse, torna-se alvo de atenção:

> "Francisco Dias sobe, abre a porta com o estrondo que não quereria fazer e vem observar, pois quer saber o que está a engendrar, fechada no quarto, a filha de Walter. // Sim, o rei das carrasqueiras vem espreitar. Diz que já não manda em nada nem em ninguém, mas sobe ao quarto da neta, arquejando penosamente, vem mostrar ostensivamente que espreita, nesse Inverno de oitenta e um. Passa-lhe pela cabeça mandar na filha do seu filho mais novo, impedi-la de alguma coisa que não sabe bem [...]. Os últimos percursos de Francisco Dias serão entre o seu

---

[379] Os sublinhados são nossos.
[380] PESSOA, Fernando, *Mensagem,* Lisboa, Edições Ática, 1995, p. 44.

quarto térreo e a escada que conduz ao quarto do primeiro andar. A neta não era destituída de misericórdia, por isso descia e falava-lhe." (pp. 202-203)

Se por um lado resiste em Francisco Dias um instinto de censura, por outro a personagem revela uma capacidade de comunicação com a neta, inédita na primeira parte do livro, e um desprendimento do solo manifesto na subida até o alto da casa – que, como já referimos, acolhe o simbolismo de um espaço arejado de imaginação. A visita ao quarto da neta espelha também o encontro clandestino entre pai e filha na noite de 1963. Naquela noite, Walter entrava descalço e silencioso. Francisco Dias, no entanto, adentra o quarto da neta com um estrondo. Mudam-se as circunstâncias, mas «a comédia é a mesma». E se Walter poderia descer em paz do quarto da filha, na noite chuvosa, agora é Francisco Dias que pode «deixar este mundo em descanso» (p. 203), pois deixará em Valmares a sua continuação.

A morte de Francisco Dias é referida timidamente, sem grandes delongas: «Na última manhã, por acaso falam-se. Ainda discutem, ainda se enraivem, ainda se insultam, são iguais» (p. 203). Avô e neta são apresentados como semelhantes na segunda parte, da mesma forma que pai e filha se julgavam iguais diante do espelho, na primeira parte do romance. O jogo de espelhos não dá tréguas e agora nos desnuda mais um sentido, talvez anteriormente oculto pelo facto de identificarmos Francisco Dias sempre negativamente, como um Salazar que «prefere a cadeira de mogno com braços rijos, para ficar direito, ainda circunspecto, mas sobre um raio cada vez mais curto» (p. 202). Não sabemos detalhes da morte de Francisco Dias, desconhecemos se ele terá caído ou não da tal cadeira. O que sabemos é que avô e neta convergem, sim, no seu enraizamento desmesurado à terra. São solos diferentes, mas o desejo de produzir, expandir, é o mesmo. Francisco Dias, de acordo com a narradora, não tem de se preocupar: a sua herança está bem entregue. O que antes era um sentido de dívida assume um carácter de legado: a filha de Walter «está bem presa. Ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre» (p. 203). O passado não será negado, mas transformado.

"Todas as cartas que [a filha de Walter] vier a escrever serão sobre esses objectos mortos que jazem por terra, que estão pendurados das paredes [...] nos alcatruzes das noras [...]. Está presa do sapo, da salamandra escura do rabo torto, do álamo, do cipreste, do cemitério branco onde os seus antepassados desfizeram os ossos, os seus nomes presos ao solo, antes de desaparecerem

nos confins perpendiculares da terra, onde por acaso também está a pedra do Dr. Dalila. Ela está presa ao coração oculto das pedras. Ela nem vai, ela só regressa" (pp. 203-204)[381]

A imagem de um «império de pedras» (p. 114) é retomada pela filha de Walter para a construção de novos sentidos. Nas mãos da neta, o solo pedregoso, inóspito, ganha ares de um cemitério repleto de húmus da escrita, onde cada lápide gravada com textos anteriores poderá ser sempre rearrumada em novas catedrais.

3.3. Custódio Dias: o anjo terrestre de asas caídas

Como aconteceu com as demais personagens que habitam a casa, o primeiro olhar da narradora-protagonista para Custódio Dias dá atenção aos seus passos. Valendo-se da forma de andar como um traço para definir/comparar identidades, o sujeito enunciador caracteriza os passos do filho mais velho de Francisco Dias como «inconfundíveis» (p. 10):

> "O som surgia sincopado, do lado do quarto poente, onde dormia com Maria Ema, o som saía das botas de Custódio como uma falha, um desvio em relação ao chão e à realidade, um desequilíbrio, e contudo, nessa assimetria, alguma coisa nos passos do filho mais velho de Francisco Dias resultava regular, mais regular do que os passos dos outros." (p. 10)

Dessa forma, a personagem acolhe uma certa ambiguidade, pois evoca, ao mesmo tempo, a ideia de assimetria e equilíbrio. Nos textos homéricos, podemos encontrar também uma figura que acumula características dicotómicas. Estamos a falar de Hefestos, filho de Zeus e de Hera, uma figura marcada pela fealdade, mas capaz de produzir as mais belas peças de ourivesaria. O nome grego significa «coxo, mutilado como o relâmpago, precipitado como ele, do céu para a terra»[382] e deu nome ao deus das forjas, que já nasceu deformado. Hera, humilhada com a feiura da criança que gerou, atira o menino do alto do Olimpo. O pequeno Hefestos rolou pelo vazio durante um dia inteiro, até cair no mar, de onde foi recolhido por Tétis e Eurínome. Sob a guarda dos

---

[381] Podemos observar a utilização de elementos de canções infantis – a salamandra, o sapo, o rabo roto, por exemplo – e de cantigas tradicionais, o que constitui mais uma operação interdiscursiva. Citamos aqui dois possíveis exemplos desse legado oral das aldeias portuguesas do Sul: "Amores são como *alcatruzes* / Uns de barro e outros de lata / Vão-se uns e vem outros / Não há coisa mais barata" e "Ó enleio que te enleaste / No mais alto do *cipestre* / Eu quis-me enlear contigo / Ó enleio e tu não quiseste".
[382] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume II*, Petrópolis, Editora Vozes, 1989, p. 44.

novos pais, morou os nove anos subsequentes numa gruta submarina, aprendendo ali o necessário para avançar na carreira de ferreiro e ourives divino.

Custódio também parece ter atravessado uma prova iniciática difícil. Ele é o «filho submisso, talhado para a resistência desde a poliomielite» (p. 77). A doença faz dele um coxo, um aleijado que, como Hefestos, tem o dom da resistência e a sensibilidade para as coisas belas. Tanto Junito de Sousa Brandão como Maria Helena da Rocha Pereira atribuem ao trabalho na forja o valor de «objectos de arte»[383]. Hefestos é o criador do famoso escudo de Aquiles, «que, para nós, é o resumo de uma cultura»[384]. Custódio é um camponês que sempre esteve preso a Valmares, mas que compreende o rico imaginário da sobrinha e filha adoptiva:

> "Custódio Dias retirava a sobrinha de cima da charrete duma forma diferente. Aproximava-se do alpendre, com seu passo irregular, consistente, retirava a lanterna do bolso e, sem saber o alcance da sua luz, iluminava o caminho do *High-Monarch* através do mar. Por certo que ele também veria a água. Com a lanterna acesa, Custódio aproximava-se devagar, estendia os braços, retirava-a de cima dos varais, colocava-a no chão, pegava-lhe pela mão e conduzia-a a casa. A bondade existia, adquiria forma humana e por vezes confundia-se com o corpo de Custódio Dias. Ele levava-a calado. Só ele sabia como a sobrinha tinha herdado a charrete de Walter." (p. 84)

Apesar de não ter propriamente um dom artístico, Custódio «também veria a água», ou seja, tinha a capacidade de imaginar. Além disso, a personagem de lanterna na mão detém a luz, da mesma forma que Hefestos, deus do vulcanismo, domina o fogo telúrico e é dotado de um sopro ígneo. Daí o facto de Custódio e Walter funcionarem como duplos inversos: o primeiro está associado à luz, o segundo à sombra, ao sol posto, ao Poente. O primeiro é pai da filha de Walter ao longo do dia, o segundo só assume este papel num encontro clandestino, encoberto pela noite e dissimulado pela chuva.

No entanto, Custódio subverte a figura de Hefestos em alguns pontos. Em *O vale da paixão*, é o filho mais velho de Francisco Dias que acolhe uma criança que foi, de alguma forma, rejeitada. Ele adopta a menina com o mesmo amor que Tétis e Eurínome nutriram por Hefestos. Este último sentiu sempre enorme gratidão pelos pais adoptivos, assim como a filha de Walter reconhece a «bondade» de Custódio. Além

---

[383] *Ibidem*, p. 45.
[384] PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica – Volume I – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª edição, 1997, p. 80.

disso, Hefestos – apesar de apaziguar brigas como a de Hera e Zeus no Olimpo – é referido nos textos homéricos como um ser vingativo e lutador. A conduta de Custódio é mais pacífica, como veremos adiante.

Zeus, para compensar as agruras por que passou Hefestos, concede-lhe em casamento a própria beleza, Afrodite. A deusa do amor trai o marido aleijado. «Hefestos parece traduzir uma personagem descompensada. Coxo, deformado, desprezado pelo pai e pela mãe, desposou Afrodite, a mais bela das deusas, que o traiu com Ares e vários outros deuses e até com mortais»[385]. O oitavo canto da Odisseia mostra como o engenhoso filho de Hera envolveu o próprio leito numa rede invisível – ele tem o poder de atar e desatar – e, assim, surpreendeu a sua esposa em flagrante adultério com Ares.

Custódio também parece só poder aceder à beleza, na figura de Maria Ema, pelo viés do acaso, da compensação. Por ser deformado, ter um artelho que o prende à casa paterna, ele é o escolhido por Francisco Dias para limpar a honra da família e legitimar a gravidez de Maria Ema. E, quando percebe a paixão por Walter que resiste na esposa, não ata nem desata: espera. É o marido traído que não tece redes invisíveis, mas colchas pacientes de Penélope[386]: «Mas o corno tinha a paciência dos cardos, o corno esperava. [...] Só depois, meses depois de Walter abalar no *High-Monarch* para Melbourne, se percebeu que Maria Ema abrira o quarto a Custódio Dias, e ele entrou e começou a fazer-lhe filhos» (p. 80). O camponês que tinha a «rude alcunha de corno» (p. 79) terá possibilitado até a fuga para Faro da própria esposa com Walter, irmão a quem dava uma «protecção irresponsável» (p. 69).

Mesmo durante a adolescência de Walter, Custódio assumia o papel de defensor, sendo activo e forte como Hesfestos, apesar da deformidade física estar geralmente ligada à fraqueza: «Custódio surgia atrás do pai, os dois envolviam-se, os chapéus rolavam pela calçada, e Francisco Dias, vermelho, desabotoado, era arrastado pelo filho mais velho para dentro de casa. Com o caminho livre, Walter [...] partia» (p. 58). Custódio é como se fosse um Hefestos que jamais se vinga, que só sabe doar jóias invisíveis na forma de actos de bondade. Aquele que, justamente por estar preso, atado,

---

[385] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume II*, Petrópolis, Editora Vozes, 1989, p. 55.

[386] «Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). [...] De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado». Conferir: BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986, pp. 27-28.

está sempre a desatar os nós daqueles que ama, para que estes adquiram a velocidade que ele jamais poderá atingir.

> " [...] como é que um camponês coxo atravessaria o quarto e entregaria à mulher o bâton, no dia em que ela espera o seu irmão, se não estivesse nua? Como é que um homem poria a sua vida e o seu amor em risco, diante do seu irmão, se não houvesse uma nudez profunda da parte dela? E no gesto de Custódio, a paixão, o amor, mais do que amor, talvez a cópia da perfeição. [...] [Walter] trazia um pedaço de mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço. Como se Custódio soubesse que para si não houvesse mundo, como se tivesse perdido, desde sempre, tudo o que já deveria ter perdido e nada lhe restasse senão a doação, o estender da toalha, a entrega do bâton." (pp. 105-106)

Como «cópia da perfeição», Custódio quase nos faz lembrar um anjo. Não apenas pela «desinteligência do amor» de Charles Bovary, mas pela «bondade» de uma criatura que parece não pertencer a este mundo. Junito Brandão acredita que «todo o esforço, toda a habilidade e ânsia de perfeição de Hefestos visaram à busca de uma compensação»[387]. Também parece haver na bondade de Custódio uma falta latente. Sendo Walter uma espécie de filho pródigo, Custódio é o irmão mais velho que em vez de sentir inveja, protege. Além da espera por Maria Ema, o coxo sempre aguarda «aquele que tinha a parte que a si mesmo faltava. Era como se viesse a caminho a outra metade de si» (p. 100). Aproximamo-nos da ideia que os irmãos são duas partes que se completam. Vejamos agora numa passagem do início do romance, na qual a narradora-protagonista conta como o tio Fernandes lhe ensinou a escrever "W", «a letra clandestina» (p. 21).

> "E esse fora um dia bom, uma tarde quente, quando ainda havia *galinhas* aos bandos e as crianças eram encarregadas de as enxotar do pátio com uma cana comprida. [...] a alegria que consistia em desenhar aqueles dois Vês que pareciam um M que flutuasse de cabeça para baixo, ou dois Vês que voassem de *asas para cima*." (p. 21)[388]

Primeiro, temos de analisar o "W". A letra do nome de Walter tem «asas para cima», como os pássaros que a personagem tanto desenha. E também como a imagem de anjo que os seus olhos evocam:

---

[387] BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume II*, Petrópolis, Editora Vozes, 1989, p. 56.
[388] Os sublinhados são nossos.

"Quem os amasse diria que eram olhos de anjo, a quem fossem hostis pareceriam de gato. [...] Pouco importava a família animal ou angélica a que pertenciam. Os anjos sempre teriam tido saudade da noite em que foram animais, e as bestas sempre hão-de sonhar com o dia fulgurante em que terão caçado a criação inteira, na sua efígie de anjos." (p. 33)

Como já fizemos referência, Walter, consoante a focalização, assume ares de anjo caído, de traidor, daquele que abandonou o Pai, biblicamente conhecido como a besta. Por isso, ele era tido como o «traidor», o «indesejado»: «devia haver uma permuta no destino, uma espécie de negócio entre o sagrado e o profano. [...] Na casa de Valmares, o mal, o inevitável mal, estava concentrado naquele filho. Era necessário, então, isolá-lo» (p. 60). Em contrapartida, aqueles que o amassem veriam apenas a sua efígie de anjo, um pássaro-homem em pleno voo de liberdade.

Vejamos agora a letra clandestina ao contrário: "M". Ela tem as asas viradas para baixo, que só lhe permitem voos curtíssimos, como os das «galinhas». Elas pertencem ao anjo guardião[389], ao duplo inverso de Walter:

"Ouvia-se o som dos passos assimétricos [de Custódio Dias] irrompendo do fundo. Lentos, indisfarçáveis, *como duas asas que rastejassem pelo chão*, uma mais volumosa que a outra, mais peluda, mais agarrada à terra, e outra no ar, mais breve, mais leve, ritmada, coisa de relógio, de maquineta, de despertador. Ali vinha andando a regularidade dos passos. E a regularidade parava rente ao patamar." (p. 41)[390]

A sua regularidade está associada ao comportamento fiel, guardião, vigilante, zelador. Curiosamente, essa constância reflecte-se na própria actuação da personagem ao longo da narrativa. A bondade torna Custódio, inicialmente, tão previsível como os seus passos sincopados. Já se sabe o que se pode esperar dele: paciência e protecção. Talvez por ter uma intuição transcendental dos sentidos da vida e da morte, a personagem espera sem exasperar. Tem no corpo uma «coisa de relógio», uma espécie de «despertador», «a regularidade da batida do outro relógio do mundo» (p. 201). Além disso, utiliza os passos assimétricos como um «aviso propositado» (p. 125), para alertar e proteger aqueles que se encontram clandestinamente. É o seu «instinto guardião, o

[389] Alguns autores identificam, de acordo com a tradição, o anjo Custódio com o Santo Anjo do Reino, uma espécie de protector da pátria por designação de Afonso Henriques. A personagem de *O vale da paixão* também parece estar sempre a zelar pela união da família e pela integridade da casa de Valmares. Conferir: GANDRA, Manuel J., «Anjo Custódio no Museu Nacional Machado de Castro», *Jornal Público*, 19 de Maio de 2002.
[390] O sublinhado é nosso.

instinto de defesa de todos, pois, naquele momento, eles [a família] conheciam o perigo e o risco» (p. 126). Assim, o «pé peludo» (p. 201) do anjo guarda-costas passa a primeira metade da narrativa a tentar impedir a tragédia iminente do quinquagésimo fragmento.

Como se sabe, a estratégia angelical não resulta totalmente. Não é à toa que no 49º fragmento Custódio dá bofetadas nos próprios filhos como quem tenta domesticar não apenas as crianças, mas também o destino abissal. Já na segunda metade do discurso A, quando entramos na imagem romanesca espelhada, Custódio parece adquirir alguma liberdade de voo. Começa a ter direito a curtas cenas. O «pé alado» (p. 201), como o do mensageiro Hermes, guardião dos rebanhos, torna-se «um pé curto cada vez mais certo [...] parecendo mais novo do que Maria Ema» (p. 201). A morte de Walter, a outra metade de si, permite que a sua relação com a esposa alcance um patamar celeste. E, no momento do enterro da manta-corpo-texto, a personagem, num percurso homólogo ao da narradora, assume finalmente voz própria. O coxo do «pé sereno, guardador, o pé vigilante dum homem que foi metade dum outro homem» (p. 241) se cansa de esperar que outros digam por ele[391]. «Ele mesmo diz – «Pelo amor de Deus, não fiquem aí parados, ainda é tão cedo, vão entrando». Ele mesmo diz. E depois, ele mesmo entra» (p. 241). Di-lo como quem abre as portas da própria morada, morada que agora sente como sua, mas que também é a ampla casa da escrita.

[391] Embora Custódio conquiste voz própria na segunda parte do romance, as suas falas são sempre de apaziguamento ou reiteração daquilo que já foi dito: «Tenha calma, pai!» (p. 191); «Pois era...» (p. 194): «Pois estão...» (p. 195). A primeira vez que afirma algo por convicção própria é por ocasião da descoberta de que o Chevrolet era emprestado: «Enganou-nos...» (p. 193). Veremos o porquê da desilusão da personagem no capítulo dedicado a Walter.

4. Da viagem: os emigrantes e o 'trotamundos'

Em "Da terra: a espera sedentária", a segunda parte desta dissertação, tratámos das personagens que não partem, aguardam. Maria Ema, Francisco Dias e Custódio desenvolvem esperas diferentes ao longo do discurso A, como mostrámos, mas todas aguardam regressos. Custódio é silencioso «sobre a sua própria vida» (p. 81). Maria Ema, votada aos devaneios, à contemplação e aos diálogos às escondidas com a filha, não nos é mostrada a contar histórias. Francisco Dias, porém, representa a figura do *camponês sedentário*, em oposição à do *marinheiro comerciante*, teorizada por Walter Benjamin no ensaio "O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov".

> "A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair do seu país e que conhece as suas histórias e tradições. [...] Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. [...] A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos." [392]

É o agricultor de Valmares quem, juntamente com os empregados Alexandrina e Blé, alimenta a colecção de narrativas da filha de Walter: «Francisco Dias também falava de Walter» (p. 60). Além disso, o avô cumpre também no discurso A parte da função de contextualização histórica. É através da sua focalização que vemos a repressão salazarista àqueles que tinham ideias perigosas ou os reflexos da Segunda Guerra Mundial no Sul do país: «Francisco Dias nem sempre dormitava na sua hora vaga de domingo. Por vezes recebia os seus compadres e, em conjunto, invocavam os tempos recentes da Guerra que não tinham tido. A filha de Walter sentava-se de costas voltadas e ouvia» (p. 64). Claro está que essas histórias implicavam não apenas experiências comunicáveis, mas também um ensinamento moral ou o enaltecimento das próprias virtudes. As narrativas orais de Valmares, como já vimos, foram transformadas no âmbito da herança e estão presentes nos discurso A e B. Podemos interpretar essa operação interdiscursiva, ao nível simbólico, como uma forma de mostrar a

[392] BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, pp. 198-199.

permanência da oralidade na sua transposição para o romance – ao contrário daquilo que defende Benjamin, que vê no advento do romance o apagamento da tradição oral.

> "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, o património da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los."[393]

É extremamente interessante percebermos como *O vale da paixão* coteja e, ao mesmo tempo, desafia as ideias de Benjamin. O discurso A incorpora referências intertextuais que vão do poema homérico ao romance moderno de Joyce, o que mostra não apenas um legado literário, mas também um movimento do épico para o romanesco. A primeira parte está marcada por narrativas orais e pela alusão à epopeia e ao trágico, ao passo que na segunda parte a narradora-protagonista reserva mais espaço para si própria: narra a sua relação burlesca com o Dr. Dalila, o solitário processo de escrita das três narrativas sobre Walter e o encontro com o pai na Argentina. Nessa parte, Francisco Dias, Blé e Alexandrina não contam mais histórias, embora várias páginas estejam ocupadas pelo conteúdo das cartas escritas pelos irmãos Dias.

O paradoxo desta metáfora da evolução literária, que tem lugar ao nível simbólico, é justamente o facto do discurso A, apesar de ser um romance, acolher de um modo global narrativas orais e uma enunciação com marcas de oralidade. Ora, não é exactamente pelo discurso A que temos acessos às narrativas orais de Valmares? O que mais é o discurso B se não uma transformação de histórias de camponeses e marinheiros? Aquilo que a filha de Walter enuncia diante da manta, no quarto dos altos, não é retirado da própria experiência e também de relatos alheios?

---

[393] *Ibidem*, p. 201.

Nesta terceira e última parte da tese, teremos oportunidade de verificar a aparição de relatos de *marinheiro comerciante*[394]. Eles cabem a Walter e à sua ânsia de resumir o mundo àqueles que só conhecem a terra onde nasceram. A personagem não narra apenas oralmente, mas também através de desenhos de pássaros enviados dentro de cartas. As missivas dos irmãos Dias, como veremos, pouco contam dos novos espaços que escolheram para morar. Dedicam-se mais ao irmão trotamundos. Não são histórias de camponês nem de marinheiro. Como vimos, lembram a historiografia tradicional e tentam colmatar as lacunas que a vida errante de Walter instaura.

A filha de Walter, a narradora propriamente dita, consegue reunir vários discursos através daquilo que ouve, lê, experimenta e escreve – essas são as suas navegações com âncora. E é justamente pelo facto da narradora-personagem ser o ponto de confluência de várias narrativas que consegue partir e ficar, engendrando uma espécie de deslocamento imóvel. Daí o facto da sua análise estar concentrada sobretudo na primeira parte desta dissertação, dedicada ao mais eficaz meio de transporte de que se tem notícia: a palavra. Ela não perdeu «o dom de ouvir»[395], memorizar e muito menos o de contar as histórias novamente. A diferença é que a rememoração dessa herança narrativa nunca implica a mera reprodução, mas sim transformação. A reactivação do legado narrativo de Valmares e da história heróica de Walter dá-se, ironicamente, através de um discurso com marcas de oralidade que é, ele mesmo, um romance.

4.1. Os irmãos Dias: retorno impossível

No âmbito da abordagem feita pelo próprio sujeito de enunciação, analisaremos os sete filhos de Francisco Dias em conjunto. Tratando-os quase sempre como um grupo amorfo, no qual a individualidade de cada um deles é quase anulada, a narradora-protagonista consegue dar espaço aos irmãos Dias e, ao mesmo tempo, ironizar tanto as suas acções, como os seus discursos. Na primeira parte do romance, os irmãos figuram silenciosos e sonsos, preparando de alguma forma a emigração. Já na segunda metade de *O vale da paixão*, o referido grupo, apesar de disperso pelo mundo, reaparece unido e

---

[394] Sobre a figura do viajante na literatura, conferir: MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative* (1986), Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994, p. 48.
[395] BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p. 205.

tendo uma intervenção epistolar na narrativa. O conjunto submetido inicialmente aos poderes de Francisco Dias era composto pelos filhos Inácio, Luís, Manuel, Joaquim e João, por três noras, pela filha Adelina, pelo genro Fernandes e por três netos.

Até ao episódio de Maria Ema no abismo, eles são descritos como ocupantes de uma casa que ficará vazia após a emigração, pois cumprem inicialmente a função de dar corpo a um movimento histórico de evasão do país. Os passos das personagens não são descritos, ao contrário do que se verificou nas outras personagens em capítulos anteriores. E, com considerável parcialidade, a narradora refere-se com afecto a apenas um membro desse clã: Fernandes, marido de Adelina Dias. Ele, que também se sentia «deslocado na casa de Valamares» (p. 21), ensinou à filha de Walter a desenhar no papel um "W", a letra clandestina. As outras personagens têm direito a poucas referências e todas elas não muito enaltecedoras. Está em causa aqui um contraste quase maniqueísta entre os irmãos Dias e Walter. O tratamento que a narradora-protagonista reserva aos tios permite ao leitor reconsiderar a identificação positiva quer com a personagem, quer com a instância narrativa, na medida em que percebe como ambas são não apenas parciais, mas também contraditórias, uma vez que acabam por reproduzir em determinada altura os seus discursos.

Os irmãos Dias, essa massa informe de personagens amalgamadas, são descritos como «a brigada dos cultivadores da terra» (p. 25). Quando presentes, causavam uma movimentação pela casa, mas nunca que esses seres «indistintos, calados, tensos» (p. 26) provocariam, aos olhos do sujeito enunciador, o efeito de Walter – «a presença de Walter em alguns cantos da casa a havia preenchido» (p. 26). Adelina é a mais individualizada do bando, tendo direito a algumas cenas ao longo do romance, nas quais está presente a simulação irónica do seu discurso, que habitualmente começa pela interjeição «Paizinho!» (p. 29).

A referência ao trabalho árduo do grupo na lavoura, bem como a preparação cuidadosa de um plano emigratório marcado pela «sonsidão» resumem a participação dessas personagens na primeira parte. Em 1958, «os irmãos Dias tinham definitivamente partido» (p. 84). O pioneiro deles abalou dois anos após Walter. Apesar do calendário da evasão ser enunciado com singular precisão, tal facto não perde coerência quando comparado à ostensiva ausência de individualidade daquelas personagens. É que, como alega a narradora, «lembrava-se melhor dos seus nomes e idades do que das suas caras» (p. 85). O facto do sujeito enunciador fazer referência à limitação da memória no que toca a essas personagens parece-nos a parte mais digna de

abordagem. É que esse aspecto nos permite trabalhar o jogo de espelhos das duas metades romanescas.

Na primeira parte de *O vale da paixão*, a narradora afirma que «os Dias escreviam pouco e eram avaros em falar de si mesmos» (p. 94). Ao contrário de Walter, que mandava desenhos dos lugares onde estava, o grupo de irmãos era lacónico e geralmente enviava relatos curtos sobre a dureza dos postos de trabalho que passaram a ocupar em terras estrangeiras. Inversamente ao que se costuma verificar nas comunidades portuguesas longe da pátria, os Dias não manifestavam saudade. Se levarmos em conta um texto de António Alçada Baptista citado por António Quadros, perceberemos como a alusão ao histórico movimento de emigração é, de alguma forma, subvertida por *O vale da paixão*.

> "Em texto recente, António Alçada Baptista [...] acrescenta que *a relação indiscutivelmente forte e inabalável do emigrante com a Pátria vem, fundamentalmente, do facto de terem nascido nas aldeias. Se tivessem nascido na grande cidade, facilmente se integrariam de metrópole em metrópole, dentro da mesma uniformidade. O que eles sentem profundamente é uma saudade geográfica, humana e de pequena história que não seria possível sem a recordação da aldeia.*"[396]

Mesmo tendo nascido numa aldeia, os Dias não parecem sentir falta da terra onde cresceram. Construíram as suas vidas em outros lugares, prosperaram e assimilaram a cultura do país anfitrião – aspecto que fica patente não apenas nos relatos das cartas da segunda parte, mas também na incorporação de palavras estrangeiras ao vocabulário utilizado nas missivas. E «não desejavam voltar» (p. 177), ao contrário de Walter. O paralelo entre o grupo de irmãos e o trotamundos é fundamental para que possamos compreender de que maneira se alteram as circunstâncias na comédia de sempre.

Se na primeira parte as cartas de Walter eram motivo de colecção, na segunda as missivas dos emigrantes assumem esse papel. As primeiras eram cheias de saudade, falavam, quer por palavras, quer por desenhos, dos lugares que o viajante conhecia. E nalgumas ocasiões continham o desejo de regresso. Já as palavras dos irmãos Dias eram «envenenadas» (p. 191). O método de leitura de todas as correspondências é semelhante: Custódio geralmente as lê – o que faz sentido se o associarmos à figura do

---

[396] QUADROS, António, *Portugal – Razão e mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986, p. 41.

mensageiro Hermes –, disseminando em seguida a informação pelos outros habitantes da casa. Se anteriormente o grupo de irmãos não gastava muita tinta da caneta, agora sobejavam páginas sobre a conduta de Walter dentro de envelopes com selos estrangeiros.

Adelina, por exemplo, contribui formidavelmente para que se colmatem os buracos da história de Walter: «de repente, lembra-se de tudo [...] Adelina Dias tem talento para contar e escrever» (p. 188). Após anos sem grande troca de correspondência, eles ocupam-se de Walter à distância, de forma a manterem-se amorfos, pouco partilhando a vida que levam. Da mesma forma que Walter se fazia presente na ausência durante a primeira metade de *O vale da paixão*, os Dias passam a construir discursos remotamente, mediante o esquecimento a que o trotamundos foi condenado na segunda parte. Isso explicaria em parte o facto da narradora-protagonista ter imobilizado os tios na memória. Só que Walter também passou longos períodos ausente e, no entanto, a filha fê-lo presente por intermédio de filmes mentais. Por que terá congelado aquela parte da família na memória? Primeiro porque Walter se fazia presente por meio de discursos e objectos. Segundo porque essas colecções, aliadas ao afecto, impulsionavam a activação voluntária da memória. Outra explicação possível é o aspecto do comportamento de Francisco Dias na primeira parte do romance se reflectir na neta na segunda metade do livro. E daí o facto de avô e neta serem «iguais» (p. 203).

> "[Francisco Dias] Não queria saber. [...] A escassez de pormenores fortalecia a imaginação de Francisco Dias. Sabia do seu paradeiro apenas vagamente, e tudo o que sabia não queria aprofundar, parecendo-lhe fazer parte duma narrativa intercalar, sobre um mundo intercalar cujo sentido desvendaria por inteiro quando eles [os irmãos Dias] voltassem – de resto, não lhe dizia respeito. // Como se os filhos e o genro estivessem a passar por uma prova iniciática, em que os passos fossem obscuros e dolorosos mas necessários, ele não queria conhecer os pormenores da passagem, só queria a passagem. Queria que os filhos chegassem ao fim e lhe dissessem, rápido, que já se encontravam milionários. [...] Durante cinco anos, [avô e neta] unidos pelo mesmo espaço, desunidos por esperanças desencontradas." (pp. 94-95)

> "A filha de Walter não pode escrever para as pessoas que congelou no seu pensamento. Não sabe nada sobre os seus percursos posteriores, tem mesmo dificuldade em atribuir-lhes destinos diferenciados, a não ser os oriundos das primeiras cartas, e esses estão imobilizados e ela gosta de os manter assim." (p. 173)

Assim como o avô, a neta desvaloriza o entremeio da vida dos tios no que toca à construção discursiva: «Ela não os [irmãos Dias] quer de volta, nem diferentes nem mudados. Quere-os como os construiu e os manteve durante todo o tempo que conviveu com o Dr. Dalila» (p. 174). Apesar das «esperanças desencontradas» – ela quer o regresso, ainda que mental, do pai; Francisco Dias deseja o retorno dos seus filhos cavadores –, avô e neta desprezam as informações daquilo que se passa com os Dias longe de Valmares. Além disso, Francisco Dias também imaginava. Da mesma forma que os filhos, posteriormente, utilizarão a «fantasia» para completar as falhas da narrativa da vida de Walter. Cada uma dessas partes se apropria da vida alheia para narrá-la. Mudam apenas as circunstâncias.

Os irmãos Dias não escrevem sobre as próprias vidas, mas imaginam «tudo o que pode ter acontecido» (p. 198). Se a filha de Walter os construiu por intermédio das suas memórias de infância, eles também constróem Walter reelaborando as recordações.

> "Era como se os filhos de Francisco Dias se encontrassem reunidos num espaço extraordinário, fora da Terra, na zona onde boiavam os satélites, e no entanto, esse espaço fosse São Sebastião de Valmares. [...] Para eles, oitenta e um era mais antigo do que sessenta e dois, e sessenta e dois encontrava-se mais afastado do que cinquenta e um. Mas o epicentro da comoção encontrava-se no Inverno pluvioso de sessenta e três." (p. 199)

O facto dos irmãos Dias viverem no espaço das recordações de Walter e, ao mesmo tempo, pouco fornecerem de informação para que sejam objecto das memórias alheias torna-os imóveis e jovens aos olhos do sujeito enunciador. É como se o congelamento de uma imagem antiga produzisse um filme a rodar numa máquina emperrada: «O filme dele [Joaquim Dias] lá ficou, lá está, ela não pode mover nem para trás nem para diante» (p. 174). Assim, os irmãos Dias são banhados por uma espécie de elixir da juventude, como se deixassem «o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira»[397].

> "Mas o que chamamos rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente. *A la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele

[397] BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p. 46.

está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e as dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.»[398]

A filha de Walter, a «mulher velha» (p. 143) com apenas quinze anos, essa «rapariga velha é uma mulher muito antiga» (p. 143). Vive a tentar compreender os dramas da existência, a reflectir sobre a precariedade da vida, que é mesmo a metáfora da *ephemera*, insecto que só dura entre a noite e sol posto. Ao contrário de Proust, essa personagem-narradora arrebatada por paixões e pela angústia do «tempo que se escoava» (p. 21-22) realiza filmes mentais sobre o pai por vontade própria, num exercício de rememorar voluntário. Já a sua relação com os tios dá-se num plano involuntário. A lembrança reascende naturalmente, mas é limitada, e todo esforço de rememoração é custoso:

"Ou melhor, [os irmãos Dias] fazia parte do colectivo, cada vez mais abstracto, mais longínquo, fixado vinte anos atrás, a partir das primeiras cartas, lidas em voz alta pelas mulheres deles e por Custódio Dias. E como se sabe, depois, apagando tudo e todos e todos, confundindo os Dias e transformando-os numa pasta informe, reduzindo-os a um rosto só, sem qualquer importância, tinha vindo quem importava, tinha vindo a pessoa de Walter. Dos outros não se lembrava. Porque lhe pedia Custódio *semelhante esforço de lembrança*?" (p. 176)[399]

Dessa forma, os filmes de Walter (memória voluntária) são mais desenvolvidos que os filmes perros dos tios (memória involuntária). Como já referimos, o espaço aos discursos dos irmãos Dias só tem lugar por intermédio da transcrição, ainda que manipulada, das suas cartas. Agora não são mais envelopes enviados por Walter, mas, como Francisco Dias assinala, os irmãos, na segunda parte do discurso A, «estavam a imitar os processos de Walter» (p. 191). Essas cartas envenenadas, que reconstroem «o que antigamente se passou com Walter» (p. 189), contaminam quem as abre, como o faziam os documentos proibidos de *O nome da rosa* de Umberto Eco[400]. Ao inverso dos treze volumes de Proust, nos quais o rejuvenescimento é possibilitado pelas memórias involuntárias que emanavam, por exemplo, do mergulho de uma madalena numa chávena de chá, os discursos epistolares cortam as lembranças acarinhadas, cessam o

---

[398] *Idem*, p. 46.
[399] O sublinhado é nosso.
[400] ECO, Umberto, *O nome da rosa*, Porto, Colecção Mil Folhas/Público, nº 1, 2002.

sonho, assassinam as recordações que «guardávamos em locais preciosos dentro das nossas cabeças, como seres vivos intactos» (p. 194). E, subitamente, o sujeito enunciador percebe o envelhecimento de Maria Ema:

> "Ao lê-la [a carta] ainda uma outra vez, o seu pescoço adquiria a forma duma ansa. As costas faziam um arcobotante para suster o peito pendido. O rosto enrugado, o cabelo cinzento. O artelho inchado. Naturalmente o estrago tinha sido feito devagar, que o tempo escavara isso lentamente, sem se notar a progressão, mas a filha de Walter só reparou que Maria Ema estava diferente, naquele instante." (p. 194)

As missivas envenenadas dos irmãos Dias reproduzem o prenúncio de tragédia da primeira metade do romance. Após a cena do abismo, que funciona como o centro de uma rosa, que é sucedida pelo riso e pela comédia do Dr. Dalila, as cartas envenenadas tentam recompor o passado de Walter: «Não voltará nada de Walter Dias a esta casa a não ser os boatos sobre si, sobre a lenda da sua chegada e da sua partida, tudo tão próximo e, no entanto, relatado com a imprecisão de um tempo medieval» (p. 133). Acontece que os discursos epistolares, que buscam palmilhar os supostos crimes de Walter, qual um Guilherme de Baskerville, acabam eles mesmos por assassinar os filmes mentais daqueles que ficaram em Valmares: «Era como se [os irmãos Dias] não tivessem saído da primitiva comarca, da velha igreja, do antigo pátio desta casa, revisitando estes espaços, pegada a pegada, árvore a árvore, para perseguirem o fantástico crime de Walter» (p. 199). Maria Ema e Custódio sentem-se defraudados pela «mentira» (p. 194) que viveram dentro do Chevrolet emprestado. A filha de Walter sente mágoa pelo facto da noite de 1963 ter sido partilhada com os irmãos Dias, levantando a hipótese de incesto.

Na tentativa de tornar Walter inteiro, de investigar as falhas de informação para desvendar o crime que julgam ser a sua vida, os irmãos Dias impedem a imaginação dos filmes mentais: «Walter não seria inteiro, esta noite, diante da sua manta de soldado, se não houvesse esta imagem de devassa e mentira que lhe talhou o corpo, na casa de Valmares» (pp. 200-201). A filha deixa de ser visitada mentalmente pelo pai. Maria Ema envelhece. «Também desaparece a energia de Francisco Dias» (p. 201). É então que a filha, encharcada do veneno advindo da leitura sistemática das cartas dos tios, parte em busca da sua verdade. A investigação prossegue, como se de um tribunal se tratasse, ao qual se convocam vários testemunhos com o objectivo de uma pacificação.

Também a narradora-protagonista tem em vista uma vingança fria quando parte para Buenos Aires – desforra que faria dela, a própria filha, um dos Dias, na medida em que ela reproduzia «uma vingança sobre um sujeito falso e um destinatário imaginado» (p. 200). O «ajuste de contas» dá-se na Argentina, como já vimos, país onde aquela que não consegue mais rodar filmes mentais vê o pai envelhecido, embrutecido pelos anos. O envio da manta como prova de inocência acaba por constituir-se numa decisão judicial que declara o réu livre de toda e qualquer acusação injusta, solto para regressar continuamente em filmes mentais. Livre para deambular «à vontade por este quarto como num cais, num livre cais» (p. 35).

4.2. Walter Glória Dias: errância e pertença

> "Não vale a pena suportar tanto castigo.
> Procuras Ítaca. Mas só há esse procurar.
> Onde quer que te encontres está contigo
> dentro de ti em casa na distância
> onde quer que procures há outro mar
> Ítaca é a tua própria errância."[401]

> "Ninguém nasce livre da terra. Não vale a pena fugir. Estamos marcados pela terra como estamos marcados pelas feições da cara."[402]

A figura de Ulisses na *Odisseia* é tão sobejamente referida na literatura ocidental que já ganhou espessura incontestável fora do texto primeiro. Isto é, falámos de Ulisses de Dante, de Ulisses de Joyce e até mesmo de Ulisses de Manuel Alegre com a consciência de que nossas palavras dão, por si só, a clara noção de que ali houve uma operação intertextual.

Para o escritor brasileiro Luís Fernando Veríssimo, «o Ulisses de Homero e o Ulisses de Dante encontram-se no Ulisses de James Joyce. Encontram-se mas não se fundem, transformam-se em dois personagens: Leopold Bloom, o Ulisses de Homero

---

[401] ALEGRE, Manuel, «Ítaca» in AA. VV., *Rosa do Mundo – 2001 Poemas para o Futuro*, Porto, Assírio & Alvim, 2001, p. 1757-1758.
[402] JORGE, Lídia, «Três passagens rente ao Índico», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 1, Abril/Junho de 1990, p. 97.

segundo Joyce, cuja aventura é uma volta para casa, e Stephen Dedalus, o Ulisses de Dante segundo Joyce, cujo exílio é uma aventura sem volta»[403]. Essa confusão de vários Ulisses fica ainda mais complexa quando todos são condensados dentro de uma só personagem, que ainda acolhe outras intertextualidades. É assim Walter, aquele que «trazia um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço» (pp. 105-105). Nele está o desejo de partir que causa tanto espanto ao velho do Restelo camoniano. Mas está também a aptidão de regressar. E partir novamente. E depois regressar, seja através da manta, seja de filmes mentais. Podemos dizer então que essa espécie de Ulisses criado por Lídia Jorge é um género híbrido: não há, ao nível ficcional e simbólico, partidas e regressos definitivos. A errância e a pertença são características contraditórias, mas que coexistem na personagem.

> "Aquilo que a imaginação de Homero transformou em versos gregos e uma boa tradução, mesmo em prosa, ainda é capaz de nos fazer sentir e compreender é a substância, humana e estética, da *Ilíada* e da *Odisseia*. A guerra de Tróia está por todas as nossas guerras e pelo seu absurdo, a essência mítica das viagens de Ulisses espelha a necessidade humana (ou será apenas masculina?) da deriva no espaço, de sair para o mundo, ou também o desejo nostálgico do regresso a casa. Não precisamos ir muito longe para o confirmar: basta, portas adentro e no nosso tempo, pensar no último romance de Lídia Jorge, *O vale da paixão*, para reencontrarmos em grande parte este duplo movimento, que vem da *Odisseia* e se continua na figura de Walter, o "trotamundos" do romance."[404]

Acreditamos que já fizemos suficientes referências à intertextualidade com Homero e Joyce. Gostaríamos apenas de fazer uma breve alusão ao Ulisses de Dante, para que depois possamos nos debruçar sobre outros aspectos da personagem associados à viagem e aos meios de transporte. No oitavo círculo do inferno dantesco, Ulisses conta que, quando se separou de Circe, as saudades de Telémaco, de Penélope e do velho Laertes não foram suficientes para dissuadi-lo a «dominar em mim o entusiasmo por ganhar experiência do mundo e dos vícios e da coragem do homem»[405]. No afã de conhecer «o mundo sem gente»[406], Ulisses e os seus fiéis companheiros viram a embarcação para o nascente. Acabam por se deparar com uma enorme montanha e, pouco depois, com um turbilhão violento que faz com que o mar se feche sobre os

---

[403] VERÍSSIMO, Luís Fernando, «Os dois Ulisses», *Revista Pública*, Lisboa, 17 de Março de 2002.
[404] BARRENTO, João, «Odisseia: 2001», *Revista Ler*, Lisboa, n.º 52, Outono, 2001.
[405] DANTE, *A Divina Comédia*, Tomo I, Madrid, Ediclube, p. 92.
[406] *Ibidem*, p. 93.

viajantes. Harold Bloom considera que «Dante created the most original version of Ulysses that we have, one who does not seek home and wife in Ithaca but departs from Circe in order to break all bounds and risk the unknown»[407].

Walter e o Ulisses de Dante aproximam-se em vários pontos. Ambos preferem o conhecimento à sabedoria, a aventura à casa – sendo que Walter mantém essa preferência só até dada altura. O Ulisses dantesco é vítima de um naufrágio; Walter retorna a Valmares por intermédio da manta, cujo embrulho «parecia uma folha saída da algibeira dum afogado» (p. 236). Ambos fazem o elogio do risco, mas mostram-se arrependidos passada a aventura. Há, no entanto, algumas diferenças cruciais entre as duas figuras literárias. Ulisses de Dante sente remorso já no inferno, o que é, digamos, o mesmo que chorar sobre o leite derramado; Walter, pelo menos, ainda tem oportunidade de dizer isso pessoalmente à sua filha, antes de enfrentar a "sua" montanha: «irá parar de correr diante da cordilheira andina, de costas para o Atlântico» (p. 234). E mais: ao contrário do Ulisses dantesco, Walter, antes de morrer, pretende regressar a casa, ou pelo menos o afirma em missivas enviadas a Valmares. Embora a sua empresa resulte numa tragédia homóloga, Walter almeja alcançar o solo onde nasceu.

Assinaladas as semelhanças e diferenças entre as duas personagens, podemos agora partir para a parte mais saborosa da nossa análise: identificar as inversões no jogo de espelhos romanesco. Se até aqui frisámos que o quinquagésimo fragmento marca a fim da primeira parte do romance, é natural que a segunda parte também tenha um reflexo abissal. Antes, tínhamos Maria Ema à beira do promontório de Sagres, agora temos Walter diante da cordilheira andina. Jorge Luís Borges acredita que «a montanha entrevista pelo grego antes de o sepultar o abismo é a sagrada montanha do Purgatório, proibida aos mortais»[408].

Vinte anos depois de Maria Ema ter tentado suicídio, Walter está diante da montanha/purgatório. São espaços diferentes, mas inversa e simetricamente correspondentes se acedermos ao pacto de espelhos de Alice. Peguemos um mapa-múndi e tracemos duas setas. A primeira deve partir de algures no Sul de Portugal, de modo a que rume ao Poente e que esse ponto de chegada seja o promontório de Sagres. A segunda deve sair da costa argentina rumando ao Norte, atravessar as pampas e parar junto à cordilheira andina, já muito próxima ao Peru. Muito bem, se pusermos o atlas de pernas para o ar veremos que cada um dos destinos assume o lugar que o outro ocupava

---

[407] BLOOM, Harold, *The western canon*, Nova Iorque, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 85.
[408] BORGES, Jorge Luís, *Nove ensaios dantescos*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 41.

anteriormente. Walter está, significativamente, de costas para o Atlântico que possibilitou a epopeia portuguesa. Perdeu todos os seus bens e quer agora ganhar dinheiro no Norte para poder voltar para casa: «Não terá nada. Então ficará reduzido a um coche, nas noites de Argentina, as grandes pampas, onde terá encontrado o último lugar da sua fuga permanente» (p. 234).

A hipótese de suicídio torna-se então plausível: Walter já não possuía as duas coisas que mais prezava, «prosperidade e paz» (p. 111). O envio da manta com um bilhete, pouco antes da morte, lembra o testamento de um suicida. O próprio Borges considera que o Ulisses dantesco cometeu, de alguma forma, uma ousadia quase suicida, dado que já estava velho demais para aquela aventura – o próprio grego reconhece no inferno que foi uma empresa insana. O caso de Walter seria diferente, quer aceitemos a sugestão de que a personagem terá posto fim à própria vida, quer optemos pela hipótese de acidente de viação ou de outra coisa qualquer. A diferença está no facto de Walter, após a visita da filha na Argentina, querer voltar a Valmares. Vendo-se encurralado financeiramente, a morte seria, talvez, uma forma de retorno ao local de partida: «No fim, na morte, todos os Ulisses voltam, não importa de que exílio»[409].

Gostaríamos de sugerir agora uma outra intertextualidade. Como se sabe, as pampas argentinas também são conhecidas como Patagónia. São ocupadas por animais fugidios, ervas secas pela falta de água e um clima extremamente duro. Ali se criaram as «condições ideais de isolamento, propícias ao desterro e à fuga; nos anos setenta, Pinochet enviava para a região os indesejáveis políticos; os assaltantes americanos Butch Cassidy e Sundance Kid escolheram a Patagónia argentina para construir o seu esconderijo»[410]. A opção de Walter pela Patagónia como «o último lugar da sua fuga permanente» (p. 234) sugere qualquer coisa de ilícito, ideia que é reforçada por uma série de elementos. Vejamos: o bilhete enviado com a manta é «um recado com cautela» (p. 19), que evoca a «memória duma clandestinidade» (p. 13); no encontro com a filha, «clandestinamente visitada por ele» (p. 43), Walter tem os «sapatos na mão como um assaltante» (p. 15) e dissimula os passos, que são «suaves como uma respiração» (p. 11).

---

[409] VERÍSSIMO, Luís Fernando, «Os dois Ulisses», *Revista Pública*, Lisboa, 17 de Março de 2002.
[410] MINEIRO, Ana Isabel, «O expresso do fim do mundo», *Jornal* Público, suplemento Fugas, 4 de Maio de 2002.

Parece-nos que há uma referência às histórias de assalto e fuga, subvertida na medida em que esse discurso, celebrado pelo cinema norte-americano, acolhe aqui o sentido de uma fuga existencial. Retornamos à ideia dos sentidos proibidos que tratámos no capítulo "Silêncio": a paternidade nunca foi pronunciada às claras, ela sempre esteve patente nas entrelinhas, nos interstícios, protegida pela noite e pela cortina de chuva. Daí a persistência de sentimentos como a culpa e o medo. Mesmo nas palavras derradeiras que deixou para a filha, o pai chamou-a de "sobrinha". Nesse mesmo bilhete, fez referência à única herança que julgava, erroneamente, deixar: a manta. Esse pedaço de pano inocentou-o – «eu diria mesmo a inocência da criança, quando a criança estende as palmas das mãos para mostrar inocência» (p. 237) –, mas, ao mesmo tempo, continuou a calar um sentido que não tinha mais razão de ser proibido. A reconciliação possível é a enunciação do próprio discurso A, em «esta noite», «que ele volta de novo, como uma luz, até ao fim da vida» (p. 239). Assim, a assunção da voz do sujeito/autor também possibilitaria, de alguma forma, o regresso do pai a uma casa que já não é a que deixou – pois essa herança foi transformada –, mas uma outra morada, onde passa a habitar por intermédio da sua perpetuação biológica/discursiva.

> "Nos romances dos anos oitenta, o 'regresso a casa' recria essa mesma casa. Ela não será mais a mesma do passado, porque a chave para a identidade do sujeito não está mais lá. Está num outro lugar, que se constrói, como diz Teresa de Lauretis, nas fendas e nas brechas das instituições, dos discursos oficiais, sejam eles o discurso da História, do poder económico ou político. Os novos sujeitos da história contemporânea engendram-se em práticas micropolíticas que afirmam a sobrevida do humano contra a 'morte do sujeito' anunciada pela pós-modernidade."[411]

Naturalmente, a evocação da figura marginal que foge estradas fora está algo próxima do ideal "beatnick" norte-americano. A publicação de *On the road* por Jack Kerouac, em 1957, deu impulso ao sonho da errância sobre rodas. O mar cede espaço às estradas, que passam a ser palco de uma odisseia boémia e "cross-country" que tem como fim a própria aventura da travessia. O asfalto sela a amizade das personagens autobiográficas Sal e Dean, assim como, no interior do carro preto, «a proximidade juntava-nos [a família Dias]. Era essa a finalidade» (p. 121). A adrenalina proporcionada pela velocidade está presente, por exemplo, nos passeios no Chevrolet preto: «Nós apenas nos entregávamos de corpo e alma à deslocação[...]. Ali íamos no

[411] SCHMIDT, Simone Pereira, *Gênero e história no romance português – Novos sujeitos da cena contemporânea*, Porto Alegre, EDIPUC-RS, 2000, p. 205.

espaço coberto do grande carro, amontoados através de caminhos e estradas, percorrendo a noventa a hora a 125, rasgando, a essa velocidade brutal, a paralisia dos campos» (p. 121).

O elogio das máquinas e da velocidade também se conjuga com o futurismo modernista[412]: «[Walter] Não quis usar nenhum carro de lavoura nem o trem. O velho trem que arrastava o outro século atrás de si como uma cauda derradeira» (p. 119). Não é à toa que a filha esperava do pai, um homem «habituado a transportes rápidos, paquetes, aviões» (p. 97), «alguma coisa de tempestivamente ruidoso, um gesto rotura, um som que acordasse os adormecidos» (p. 36). Walter, no entanto, apesar de não saber «estar parado» (p. 97), não viola os sentidos proibidos de Valmares no que diz respeito à filha. Contudo, é o carro veloz – símbolo do avanço tecnológico – que conduz a família ao confronto com o abismo. A aquisição do automóvel resulta de um empréstimo, o que nos remete não apenas para o estabelecimento de novas relações financeiras – a invenção do sistema de crédito[413] –, mas também para o «Chevrolet emprestado»[414] de Álvaro de Campos.

O poema do heterónimo de Fernando Pessoa traduz a inquietude e a angústia do homem moderno, que medita ao volante sobre a própria existência como se a travessia fosse o seu próprio sentir. Walter parece que bebe nessa fonte, na qual se exalta tudo aquilo que se move energicamente, com uma vitalidade quase eléctrica, mas ao mesmo tempo atormentada pelo vazio e pelo cansaço. É como se a euforia fugaz fosse, assim como o carro, emprestada: «Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexo, nem consequência [...] / Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real. / Talvez a rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha »[415]. Inicialmente, o advento do carro em Valmares também é motivo de euforia: «quando a inquietação já ganhava corpo, dentro de casa, ouviu-se um rodado. Corremos às janelas, descemos à rua e pudemos ver que Walter voltava com um automóvel. Um grande Chevrolet preto, imaculado, superior a um táxi» (p. 119).

A descoberta de que o carro seria emprestado causa na família um impacte, que é sobretudo um choque de visões de mundo. Para a família de Valmares, a fruição de determinado objecto passa pela propriedade do mesmo. Obviamente, tal lógica nada tem a ver com os pressupostos neo-liberais preconizados após o milagre norte-americano. O

---

[412] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio d'água, 1989, p. 77.
[413] *Ibidem*, p. 80.
[414] CAMPOS, Álvaro, *Poesias*, Mem Martins, Europa América, 1997, p. 21.
[415] *Ibidem*, p. 20.

sistema económico explora o desesperado desejo de sentir, já anteriormente assinalado pelos modernistas – «Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir / Sentir tudo de todas as maneiras / Sentir tudo excessivamente»[416] – e embala a possibilidade da experiência como um produto à venda. Se é possível viajar numa "limousine" alugada, pelo único propósito de experimentar a sensação de viajar naquele carro, por que seria um engano, uma mentira, os passeios alegres que a família viveu graças ao Chevrolet preto?

> "Apesar de [Maria Ema e Custódio] não disporem de novos dados, agora tinham a certeza. E de regresso olhavam para a filha de Walter, como se lhe quisessem dizer – Sim, aquele automóvel não era dele. // Então a filha pensava que também não era dele a chegada do táxi, nem a chuva que os tinha unido, nem as corridas que tinham feito pela 125. [...] não era dele a sua vida. E ainda que fosse inexplicável onde começava e terminava essa analogia, e a quase totalidade das cartas venenosas não passasse, comprovadamente, duma fantasia, era tudo mentira porque o Chevrolet não era dele. Deveria ainda laborar na cabeça da filha de Walter uma altivez antiga, feita de deveres sagrados sobre tostões e centavos, um escrúpulo arcaico, *uma honra arqueológica perdida no recente mundo das trocas*, e que ainda existia gravada atrás da sua testa [...]." (pp. 205-206)

O que está em causa é o confronto ideológico entre o «escrúpulo arcaico» acerca de «tostões e centavos» e o «recente mundo das trocas». Entre a experiência (sentir) e a propriedade (ter), que não deixa de reproduzir o velho conflito entre o conhecimento do mundo e a sabedoria da fixação à terra; entre o marinheiro e o camponês, entre o global e o local. No entanto, como nenhuma interpretação de *O vale da paixão* oferece uma única camada, podemos somar mais uma leitura à que acabámos de fazer. É que nenhuma memória de vivências passadas pertencem a Walter porque, como já referimos, «a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava» (p. 54). Assim, o passado não é de propriedade do pai, aqueles que enunciam o transcorrido também detêm poder sobre ele. Cada relato também toma de empréstimo a vivência alheia e, por isso, aqueles que narram também estariam em dívida. Ou seja: se as alegrias a bordo do Chevrolet não existiram porque o carro era emprestado, a vida de Walter não é dele – logo, não existe –, uma vez que ela também foi tomada de empréstimo para a construção de discursos. E, como tal, há aqui a sugestão de uma «altivez antiga» associada também à propriedade intelectual. Essa «honra arqueológica» acabará por se perder no «recente mundo das trocas», que também pode ser visto como

[416] CAMPOS, Álvaro, *Poesias*, Mem Martins, Europa América, 1997, p. 49.

o espaço da herança transformada, da intertextualidade intencional, lugar onde a relação de dívida com o passado assume novos contornos. Apenas o processo de formação do autor possibilitará a reconciliação em «esta noite», que torna legítimo todo e qualquer empréstimo.

Walter deixa-se atravessar não apenas pela essência do homem viajante, livre aventureiro e moderno, mas também pelos discursos publicitários. Descrita algumas vezes como um homem de gabardina larga, cigarro aceso e óculos de sol, a personagem evoca não apenas a imagem de actores de cinema, mas também de propagandas para estimular a compra de determinados produtos. É que, «sob o efeito conjugado do modernismo e do consumo de massa, de uma cultura centrada na realização do eu, na espontaneidade e na fruição, o hedonismo torna-se o 'princípio axial' da cultura moderna»[417]. Quando tenta dissuadir a filha a partir com ele, em 1963, talvez numa tentativa de colmatar as falhas do passado, Walter utiliza como argumentos essa mesma lógica da cultura do novo, do bem-estar, do consumismo e do individualismo:

> "A filha desce, fica em frente do carro. E ele ainda quer arrebatá-la desse lugar, ainda lhe diz que deseja levá-la consigo. Diz que no Canadá os prédios são gigantes e as estradas cruzam neves a perder de vista. Que a vida é ampla, é livre, é outra. Tem tempo, para dizer, diante do Chevrolet. Diz-lhe que entre, que Toronto é uma cidade plana como ela não pode imaginar. Ali mesmo, ele estende, diante dela, uma civilização de distância, de poupança, de fortuna, de lucro e de ganho, de experiência, lá onde ela pode ter um futuro brilhante e um namorado que fale inglês. Lá longe. Longe é uma palavra coberta de brilhos solenes que ele agita [...]." (p. 142)

Dessa forma, a sedução exercida pelo "longe" nos faz lembrar uma fuga de um modelo arcaico de vida e, ao mesmo tempo, uma miríade de viajantes, do nómada ao lorde inglês, do descobridor ao membro da geração *beat*. É generosa a incidência de alusões no romance. Há, por exemplo, ecos de um Marco Polo diante de Kublai Kan[418]: «Sínteses de sínteses elaboradas a partir da vista, do olfacto, o encantamento ou o nojo que manifesta não tem nada a ver com o escrito, é só seu [de Walter], narrado, como se estivesse de novo a abrir a rota do mundo, uma alegria pueril, adolescente» (p. 111). Ou ainda de um aristocrático Phileas Fogg[419] sobre um elefante para ganhar a aposta da volta ao mundo em oitenta dias, para trilhar parte do «percurso entre o Ocidente e o

---

[417] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'água, 1989, p. 80.
[418] CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 4ª edição, 2000.
[419] VERNE, Júlio, *Volta ao mundo em oitenta dias*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1990.

Oriente. [...] Um automóvel gigante, um mastodonte de grelha de metal como os garfos de prata, almofadas de camurça cinzenta como as luvas» (p. 120). Os ecos literários são tantos que Walter chega até mesmo a reverberar a essência libertária de uma personagem da própria Lídia Jorge: o tio Fernando do conto *A instrumentalina*. Nesse livro, uma mulher adulta relembra os tempos de criança numa casa patriarcal chefiada por um avô imóvel que, preso a uma cadeira de rodas, se vê progressivamente destituído de poder. Como se não bastassem essas semelhanças, há ainda o tal tio, um homem fascinado pelo desejo de partir em busca do mundo, pela sensibilidade artística – tem uma máquina de escrever e outra fotográfica – e pela velocidade sobre as duas rodas da sua bicicleta de marca "intrumentalina". O jogo intertextual consegue condensar tudo isso numa personagem que, mesmo assim, resume toda essa herança numa relação afectuosa com o espaço: «[Walter] Voltava como volta o que está bem com o espaço por onde passa, o domina, o não conflitua, o recebe, o enfeita, o valoriza, o potencia e o explica» (p. 108).

O sentido de deslocação no espaço assume, ele próprio, uma lógica individual. A viagem deixa de ser a representação da expansão de um império, para ser a travessia de um sujeito, percurso muito próprio e particular:

> "A independência é um traço de carácter, é também uma maneira de viajar segundo um ritmo seu, de acordo com os seus próprios desejos: construa a «sua» viagem. Os itinerários propostos nos nossos *Globe-Trotters* são apenas *sugestões* que podem ser combinadas, mas também modificadas tendo em conta a sua vontade. Este anúncio diz a verdade da sociedade pós-moderna, sociedade aberta, plural, levando em conta os desejos dos indivíduos e aumentando a sua liberdade combinatória."[420]

Não é gratuita a alcunha "trotamundos", uma tradução literal de um modo de estar no espaço – *Globe-Trotters* –, segundo o qual o "longe" é sempre a bandeira que se agita, um substituto ineficaz do estandarte da pátria. Isso porque é justamente a possibilidade múltipla de escolher livremente destinos vários que gera a insatisfação e o cansaço. Quanto mais se abre o leque de ofertas, mais premente se torna a angústia da decisão. O viajante quer chegar a Sintra, mas, uma vez chegado ao local desejado, quer estar em Lisboa, no ponto de partida: «O mundo é grande, mas há sempre aqueles que

[420] LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio* (1983), Lisboa, Relógio d'água, 1989, p. 19.

se apegam a um lugar. Ele [Walter], não. Em todo lugar se pode viver, desde que se possa partir para o local seguinte» (p. 111).

É por isso que, paradoxalmente, a busca lancinante de Walter pelo "longe" acaba por instaurar nele um incrível sentido de pertença. Como a Ítaca jamais encontrada do Ulisses de Manuel Alegre, que pode ser também entendida como a busca de essência do ser português[421], a manta de saldado promove uma viagem derradeira à pátria de onde Walter nunca terá partido. Assim, seja a charrete, o *High-Monarch*, o avião ou o Chevrolet, o barco de insatisfação que mantém a personagem à deriva é herdado pela filha, aquela que consegue transformar, repensar sem abolir, aquilo a que Eduardo Lourenço chama de «mitologia espiritual portuguesa»[422].

> "[...] aquele barco onde, como todos nós, filhos de uma modernidade há muito sem princípios nem margens, já nasceu embarcado. O barco da condição humana, obrigado a encontrar com a viagem o porto sempre por achar, mas igualmente próximo do coração, da vida, da História, o barco-Portugal."[423]

A enunciação do discurso A é também uma viagem, uma travessia que permitirá a Walter ocupar um lugar "entre", o único espaço possível para conciliar lá e cá, longe e perto; apaziguar os seus desejos contraditórios e paradoxais. O *requiem* narrado em «esta noite» possibilita ao viajante «caminhar à vontade por este quarto como num cais, num livre cais» (p. 35). A filha de Walter parece intuir que é preciso continuar a viagem do pai ao contrário: em vez de fuga permanente, retorno perpétuo. Ela «vai, mas regressa, regressa sempre» (p. 203). Porque, se «correr para diante é ir ao encontro do que ficou para trás» (p. 143), regressar é ter desenvoltura para compreender o que está além. Como no espelho de Alice. Só assim a enunciação permite à personagem partir a superfície de vidro com a mão/voz e resgatar Walter da queda abissal.

---

[421] FERREIRA, José Ribeiro, *Manuel Alegre: Ulisses ou os caminhos de eterna busca*, Coimbra, Edições Minerva, 2001.
[422] LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 226.
[423] LOURENÇO, Eduardo, «Poesia e mito em Manuel Alegre», *Jornal de letras, artes e ideias*, n.° 659, 17 de Janeiro de 1996.

5. Conclusão

Falávamos na introdução desta dissertação sobre o desejo de Lídia Jorge, confessado numa entrevista, de fazer de *O vale da paixão* uma síntese de várias experiências, uma travessia para encontrar a própria voz. Também nós procurámos mostrar como o discurso A é atravessado por ressonâncias intertextuais. E, assim, assinalar a *transformação* da *herança* tendo em vista a construção de uma posição discursiva que permita a assunção de uma identidade.

A busca da própria voz, no entanto, passa forçosamente por tudo aquilo que já foi dito/escrito. E, por isso mesmo, a síntese que se quer não deixa de metaforizar o começo e o fim da aventura literária do Ocidente[424], de Homero a Joyce. Sempre a caminho do Poente, isto é, num perpétuo regresso à ampla casa da escrita, é possível caminhar adiante. A narradora do discurso A consegue realizar a viagem imóvel da leitura/escrita, que traduz a *errância da substância humana*, e acolher toda a herança para transformá-la num discurso individual iluminado por todas as *luzes póstumas* [425]. Se na metade do romance há um farol cuja lente indica o abismo, são as luzes póstumas que aclaram o quarto dos altos da casa de Valmares, para orientar a narradora na sua enunciação do discurso romanesco.

Do silêncio à voz, contudo, há um tecer/destecer da *manta-texto* que congrega vários discursos, tanto ao nível ficcional como simbólico. A narradora coloca-se diante da manta de soldado, como se fosse um espelho, para desmanchá-la. Esse desfiar desnuda, ao nível simbólico, a dimensão auto-reflexiva do romance, mostrando as costuras do avesso, revelando as convenções literárias e, ao mesmo tempo, rasgando as ilusões que toda urdidura discursiva encerra. Trata-se de uma tapeçaria de pontos miudinhos que tentámos virar ao contrário, para perceber as emendas das lãs. Encontrámos muitas, de variadas texturas – Homero, Dante, Eco, Joyce, Campos, textos bíblicos, mitos etc. –, mas estamos certos de que há mais por descobrir nessa prática lúdica da intertextualidade. Que bom que assim o é, pois o que o jogo romanesco propõe é justamente a diversidade de sentidos, que funcionam em várias camadas, fazendo de toda interpretação semântica algo provisório e inacabado.

---

[424] LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 33.
[425] *Ibidem*, p. 34.

O aspecto lúdico de *O vale da paixão* não está apenas no alinhavar de várias vozes, mas também no jogo de espelhos. A segunda metade do romance funciona como o reverso da primeira. Essa inversão traduz a inserção do cómico na narrativa, capaz de reverter a atmosfera épica e trágica e instaurar um mundo às avessas. Acresce que o próprio mundo épico é subvertido quando apresentado: o herói é positivo apenas aos olhos da narradora-protagonista; o espaço harmónico e concertado com o mundo só tem espaço em filmes mentais. O mesmo sucede ao clima trágico, suspenso no quinquagésimo fragmento sem o desenlace habitual. A instância épica e trágica é abolida pelo humor, pela ironia e pela paródia. Como na labiríntica biblioteca de Umberto Eco, a comédia está escondida no centro da narrativa. O riso alavanca a desordem de todas as situações apresentadas nos primeiros cinquenta fragmentos. Daí surgem o burlesco e o grotesco do discurso B, que provocam um rebaixamento daquilo que se tinha como sublime, aspecto que, associado à carnavalização da linguagem proposta por Bakhtin e desenvolvida por Kristeva para explicar a anti-lei[426], surge de mãos dadas com a intertextualidade.

A intensa operação interdiscursiva proposta pelo romance permite tematizar não apenas a criação artística e a formação do autor, mas também a própria condição humana e histórica. Ao apresentar o que está do lado de cá e do lado de lá do espelho, consegue-se desafiar a ordem natural das coisas. Assim, o sujeito pode assumir novas posições discursivas e a identidade nacional pode ser redimensionada – esta última deixa de ser encarada como um bloco único e inabalável na medida em que os fundamentos mitificadores da pátria são parodiados. Ao aceitar a descontinuidade da memória individual e colectiva, as certezas absolutas são abaladas para dar lugar ao múltiplo, ao marginal e ao acêntrico. O centro do nosso romance é um abismo que evoca a força centrípeta da inequívoca precariedade da vida – *a agonia permanente da realidade humana e da palavra que a configura*[427] – e, ao mesmo tempo, a força centrífuga que possibilita a corrida para as margens, para a negociação de sentidos e versões do que ficou para trás e só nos chega textualizado.

O trabalho de construção de sentidos remete sempre para vários níveis, conseguindo, por exemplo, aludir ao colectivo, individual e literário ao mesmo tempo. A técnica de universalização de uma ambiência regional é um bom exemplo disso. Isso

---

[426] KRISTEVA, Julia, *O texto do romance*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1984.
[427] LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 35.

porque o conceito historicista que perpassa o romance não se refere apenas ao devir histórico, mas também às formas de narrar a história e as histórias. Estão patentes o diálogo entre diversas obras temporais, o passado como um momento saturado de «agoras»[428] indiciado no presente como uma imagem que «relampeja irreversivelmente»[429] através da rememoração, a impossibilidade de reconstrução total do transcorrido, a ruptura do bom senso e das relações estáticas de causa e efeito e da linearidade da história, assim como da sua apresentação gloriosa. O espelhamento romanesco proporciona exactamente esse voltar de face: constrói e derruba; toma emprestado, trai ou desafia e reconcilia-se depois[430]; tece e desmancha; enuncia e rasura; parte e regressa; move e imobiliza. Por percebermos esse carácter paradoxal é que dedicámos duas partes desta dissertação às personagens: são elas que melhor traduzem a ausência de uma fisionomia fixa.

Por fim, gostaríamos de assinalar que, apesar de utilizarmos os conceitos de história teorizados por Benjamin, por acharmos que estes dialogam com *O vale da paixão*, a obra que estudamos afirma-se, ao mesmo tempo, como resistência da oralidade e do género romanesco – elementos antagónicos para o autor alemão. Além de possuir marcas de oralidade, o discurso A engendra um sistema metanarrativo que se traduz, por exemplo, na transformação das narrativas orais herdadas pela narradora-protagonista para a escrita do discurso B. Assim, *O vale da paixão* contesta a crise do romance na medida em que exemplifica, ainda que metaforicamente, a associação possível entre o dom de ouvir e o de escrever/enunciar solitariamente, entre a narrativa oral/colectiva e a tematização de questões individuais/universais. Porque tudo é herança que se quer transformada, da mesma forma que o passado urge, sobretudo pós-74, ser revisto e de novo narrado. A maior prova dessa acolha desafiadora de todo o legado está no Chevrolet que a narradora-protagonista toma emprestado de Álvaro de Campos: no lugar de renegar a paternidade assinalada por Eduardo Lourenço[431], *O vale da paixão* hospeda o heterónimo de Pessoa com honras de lençóis macios. Como género híbrido no entender de Kristeva, o romance é mesmo assim, anfitrião, qualidade que adia o seu fim e contesta a ideia redutora de que o génio português é fatalmente lírico.

---

[428] BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.
[429] *Idem.*
[430] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
[431] LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

6. Bibliografia

6. 1 Bibliografia activa

JORGE, Lídia, *O dia dos prodígios* (1980), Mem Martins, Publicações Europa América, 5ª edição, 1985.

JORGE, Lídia, *O cais das merendas* (1982), Mem Martins, Publicações Europa América, 1982.

JORGE, Lídia, *Notícia da cidade silvestre* (1984), Mem Martins, Publicações Europa América, 1984.

JORGE, Lídia, *A costa dos murmúrios* (1988), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 10ª edição, 1999.

JORGE, Lídia, *A última dona* (1992), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1ª edição, 1992.

JORGE, Lídia, *A instrumentalina* (1992), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 1999.

JORGE, Lídia, *O jardim sem limites* (1995), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª edição, 1999.

JORGE, Lídia, *A maçon* (1997), Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações Dom Quixote, 1ª edição, 1997.

JORGE, Lídia, *Marido e outros contos* (1997), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 1998.

JORGE, Lídia, *O vale da paixão* (1998), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998.

JORGE, Lídia, *La couverture du soldat*, Paris, Métailié, 1999.

JORGE, Lídia, «À Flor do Beijo» in AA. VV., *Doze histórias de mulheres*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

JORGE, Lídia, «O Atlas de Daniel Mordzinski» in MORDZINSKI, Daniel. *Os rostos da escrita*, Porto, Edições Asa, 2000.

JORGE, Lídia, «Praça de Londres» in AA. VV., *Vozes e Olhares no feminino*, Porto, Edições Afrontamento, 2001.

JORGE, Lídia, «Cálice do Porto» in AA. VV., *Porto.Ficção*, Porto, Edições Asa, 2001.

JORGE, Lídia, «Três passagens rente ao Índico», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 1, Abril/Junho de 1990.

JORGE, Lídia, «Dia de domingo», *Mealibra revista de cultura*, Viana do Castelo, III série, número 9, Dezembro de 2001.

6. 2 Bibliografia passiva

AA. VV., *Lídia Jorge – In other words / Por outras palavras*, Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, 1999.

AUSSENAC, Dominique, «La couverture du soldat de Lídia Jorge», *Le Matricule des Anges*, Paris, número 28, Outubro/Dezembro 1999.

BAPTISTA, Abel Barros, «O surto da ficção e a capitulação da crítica», *Revista Cult*, São Paulo, Riemos Editorial, n.º 27, Outubro, 1999.

BARRENTO, João, «Entre nós e as palavras» in *Umbrais - O pequeno livro dos prefácios,* Lisboa, Cotovia, 2000.

BARRENTO, João, «Odisseia: 2001», *Revista Ler*, Lisboa, n.º 52, Outono, 2001.

BULGER, Laura F., «*O cais das merendas* de Lídia Jorge – uma identidade cultural pedida?», *Colóquio Letras,* Lisboa, número 82, Novembro de 1984.

CABRÉ, Maria Angeles, «Como vidas salidas de un sueño», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de Setembro de 2001.

CLEMENTE, Alice, *Sweet marmalade, sour oranges – contemporary Portuguese women's fiction*, Providence, Gávea-Brown, 1994.

COELHO, Eduardo Prado, «Geografia do tumulto e do acaso», *Jornal Público*, Suplemento Leituras, 24 de Julho de 1999.

ENGELMAYER, Elfriade, «Romance da ausência», Jornal de letras, artes e ideias, Lisboa, 29 de Julho de 1998, pp. 20-21.

FALCONNIER, Isabelle, «Lisbonne stories», Lausana, *L'Hebdo*, 26 de Abril de 2001.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho, «Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea (O sono e a vigília – o tempo, a memória e a História ficcionada)», *Terceira margem – revista da pós-graduação em Letras da UFRJ*, Rio de Janeiro, ano IV, nº 4, 1996.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho, «Face à palavra silenciada: sedução e transgressão» in JORGE, Sílvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira, *A palavra silenciada – Estudos de literatura portuguesa e africana*, Rio de Janeiro, Vício de Leitura, 2001.

FERREIRA, Ana Paula, «Lídia Jorge's *A costa dos murmúrios*: history and the postmodern she-wolf», *Revista hispânica moderna*, nº 45, 1992.

FERREIRA, Ana Paula, «Reinventando a história: ficções de mulheres e a Revolução de Abril», *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 31, nº 1, Março de 1993.

FERREIRA, Ana Paula, «Precisa-se de pai para Natio de Escrita ou A paixão segundo Lídia Jorge», *Mealibra revista de cultura*, Viana do Castelo, III série, número 9, Dezembro de 2001.

FERREIRA, Margarida Alves, «Lídia Jorge: uma voz feminina no hoje português», *Cadernos do Terceiro Seminário Nacional "Mulher e Literatura"*, Florianópolis, UFSC, volume I, 1989.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento, «Em nome do pai a propósito de *O vale da paixão* de Lídia Jorge», *Metamorfoses*, nº1, Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, Outubro, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante – Ensaio sobre o romance português contemporâneo*, São Paulo, Edusp, 1993.

GONÇALVES, Maria Madalena, «Lídia Jorge: a arte de narrar *Marido e outros contos*», *Românica revista de literatura*, Lisboa, Edições Colibri, nº 9, 2000.

GONDA, Gumercinda, «Lídia Jorge e a descolonização da história» in SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes e SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (orgs), *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

JORGE, Lídia, «Este é um livro sobre a violência», entrevista a Inês Pedrosa, *Revista Ler*, nº 1, Círculo de Leitores, Inverno, 1988.

JORGE, Lídia, «A ficção é o mais sério de tudo», entrevista a Luís Almeida Martins, Linda-a-Velha, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 29 de Setembro de 1992.

JORGE, Lídia, entrevista a Maria Teresa Horta, *Ler*, nº 40, Outono/Inverno 1997/1998, pp.38-40.

JORGE, Lídia, «Mesa redonda "Imagens de África nas literaturas de língua portuguesa"», in *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, Coimbra, Universidade Aberta, nº 15, Abril de 1998.

JORGE, Lídia, «Uma história de amor cruzada», entrevista a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Julho de 1998.

JORGE, Lídia, «Algarve», *Revista do Expresso*, 26 de Agosto de 2000, pp. 20-27.

JORGE, Lídia, entrevista a Lisa Zambujinho, publicada no sítio electrónico www.submarino.com, em 6 de Janeiro de 2001.

JORGE, Lídia, «A literatura deu-me a noção de liberdade», reportagem de Maribela Freitas, *Expresso*, Lisboa, 14 de Julho de 2001.

JORGE, Lídia, «Inquérito: O Ensino do Português», *Jornal Público,* 18 de Agosto de 2001.

JORGE, Lídia, «Interpelação», *Jornal Público*, 17 de Janeiro de 2002.

JORGE, Lídia, «Justa recompensa», *Jornal de letras, artes e ideias*, 3 de Abril de 2002.

JORGE, Lídia, «Álbum: Lídia Jorge», depoimento a Bárbara Simões, revista *Pública*, 14 de Abril de 2002.

KAUFMAN, Helena, «Reclaiming the margins of History in Lídia Jorge´s *A costa dos murmúrios*», *Luso-Brazilian Review*, XXIX, 1992.

LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos, *Portugal, o cais à procura da costa – articulações entre ficção, história, memória e identidade*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

LEPECKI, Maria Lúcia, «Lídia Jorge: *Cais das merendas*, sem partidas nem regressos», *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

LIMA, Isabel Pires de, «Rememorar e futurar ou a invenção da pátria» in *Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, Coimbra, Universidade Aberta, nº 13, 1996.

LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves, *Das Fronteiras da Arte e do Mundo* – O Jardim sem Limites *de Lídia Jorge*, dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

LORCA, Alexie, «Walter, le père qui dessinait des oiseaux», *Lire*, Paris, Outubro de 1999.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de, «O tempo de *O dia dos prodígios*» in *O tempo das mulheres*, Lisboa, IN-CM, 1987.

MARTINS, Luís Almeida, «Lídia Jorge, notícia do cais dos prodígios», *Jornal de letras artes e ideias*, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1988.

MAYDEU, Javier Aparicio, «Mudanza desde Portugal», *El País*, 30 de Junho de 2001.

MEDINA, Cremilda de Araújo, *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.

MOUTINHO, Isabel, «A collapsing empire: cultural decay and personal transformation in the recent work of Portuguese women novelists», *Romance languages annual*, vol. 4, West Lafayette, Research Foundation, 1994.

PEDROSA, Inês, «No monte dos vendavais», *Expresso*, Lisboa, 4 de Julho de 1998.

RAMALHO, Maria Irene, «Lídia Jorge» in AA. VV., *Vozes e Olhares no feminino*, Porto, Edições Afrontamento, 2001.

RÉROLLE, Raphaëlle, «Les sombres prophéties de Lídia Jorge», *Le monde*, 11 de setembro de 1998.

SCHMIDT, Simone Pereira, *Gênero e história no romance português – Novos sujeitos da cena contemporânea*, Porto Alegre, EDIPUC-RS, 2000.

SEIXO, Maria Alzira, «*O cais das merendas* de Lídia Jorge» in *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

SEIXO, Maria Alzira, «Contos de Lídia Jorge: In-Citações», *Jornal de letras artes e ideias*, Linda-a-velha, 28 de Janeiro de 1998.

SILVA, Lígia, «Alterity and death: a levinasian reading of Lídia Jorge's *A última dona*», *Journal of Romance Studies*, Londres, Vol. 1, Spring 2001.

SILVA, Lígia, «Cartographies of desire: literature and cinema in *O Jardim sem limites*», Congresso da Associação Portuguesa Literatura Comparada, Évora, Maio de 2001.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, «Saramago e a Geração dos Cravos», *A Tarde Cultural*, Salvador, 05 de Dezembro de 1998.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, «Para não dizer que não falei dos cravos – O contexto histórico-cultural português 1960/1990» in *As Razões do Imaginário*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/EDITUS, 1998.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *A guerra colonial e o romance português – agonia e catarse*, Lisboa, Editorial Notícias, 1993.

6. 3 Bibliografia crítica

AA. VV., *Romance Histórico – Recorrências e Transformações*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2000.

A.A.V.V., *Texto, Leitura e Escrita: Antologia*, Porto, Porto Editora, 2000.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BAL, Mieke, *Narratologie – les instances du récit*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.

BARTHES, Roland, *O grau zero da escrita* seguido de *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland, *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª edição, 1984.

BOOTH, Wayne C., *A retórica da ficção*, Lisboa, Arcadia, 1980.

BENJAMIN, Walter, «Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador» in *Rua de mão única*, Obras escolhidas, Volume II, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Magia, técnica, arte e política*, Obras escolhidas, Volume I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri, *O riso – ensaio sobre o significado do cómico*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

BORGES, Jorge Luís, *Nove ensaios dantescos*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman* (1972), Paris, Presses Universitaires de France, 2ª edição, 1975.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel, *A tragédia – estrutura & história*, São Paulo, Editora Ática, 1988.

GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega, 3ª edição, 1995.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JIMÉNEZ, Jesús García, *La imagen narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995.

JUMP, John D., *Burlesque*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1972.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco – su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

KRISTEVA, Julia, *O texto do romance*, Lisboa, Horizonte Universitário, 1984.

KRISTEVA, Julia, «Word, dialogue and the novel» in *The Kristeva reader*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1986.

LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles, *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'água, 1989.

MARTIN, Wallace, *Recent theories of narrative*, Nova Iorque, Cornell University Press, 3ª edição, 1994.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

O'DONNELL, Patrick; DAVIS, Robert Con, *Intertextuality and contemporary American fiction*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli, *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, São Paulo, Editora da Unicamp, 3ª edição, 1995.

PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 1991.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia* (1998), Coimbra, Almedina, 7ª edição, 2000.

THOMSON, Philip, *The grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1979.

TODOROV, Tzvetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1993.

TOURAINE, Alain, *Crítica da modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 1992.

6. 4 Outras obras citadas

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1960.

AMARAL, Fernando Pinto do, *100 livros portugueses do século XX – Uma selecção de obras literárias*, Lisboa, Instituto Camões, 2002.

ALEGRE, Manuel, «Ítaca» in AA. VV., *Rosa do Mundo – 2001 Poemas para o Futuro*, Porto, Assírio & Alvim, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000.

BARTHES, Roland, *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*, Lisboa, Presença, 1975.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 6ª edição, 1986.

BÉDARD, Nicole, *Como interpretar desenhos das crianças*, Mem Martins, Edições Cetop, 2000.

BOORSTIN, Daniel J., *Os descobridores*, Lisboa, Gradiva, 2ª edição, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume I*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza, *Mitologia Grega – Volume II*, Petrópolis, Editora Vozes, 1989.

BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Porto, Porto Editora, 1991.

CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 4ª edição, 2000.

CAMÕES, Luis de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1876.

CAMPOS, Álvaro, *Poesias*, Mem Martins, Europa América, 1997.

CARROL, Lewis, *Aventuras de Alice* (tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite), São Paulo, Summus, 1980.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COELHO, Eduardo Prado, «Se o leitor escreve, tu escreves», *Metamorfoses*, volume 2, Rio de Janeiro, Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ, 2001.

COLI, Jorge, «O sono da razão produz monstros» in AA. VV., *A crise da razão*, São Paulo, Editora Schwarcz, 1996.

DANTE, *A Divina Comédia*, Tomos I e II, Madrid, Ediclube.

DERRIDA, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

DIONÍSIO, Eduarda, *Retrato dum amigo enquanto falo*, Lisboa, Quimera, 1988.

ECO, Umberto, *O nome da rosa*, Porto, Colecção Mil Folhas/Público, nº 1, 2002.

FERREIRA, José Ribeiro, *Manuel Alegre: Ulisses ou os caminhos de eterna busca*, Coimbra, Edições Minerva, 2001.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Madrid, Ediclub, 1999.

FONSECA, Rubem, «A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro» in *Romance negro e outras histórias*, São Paulo, Companhia das Letras, 2ª edição, 3ª reimpressão, 1992.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

GANDRA, Manuel J., «Anjo Custódio no Museu Nacional Machado de Castro», *Jornal Público*, 19 de Maio de 2002.

GREEN, André, *A Cadeia de Eros*, Lisboa, Climepsi Edições, 2000.

HOMERO, *Odisseia*, Madrid, Ediclube, 1998.

HOMERO, *A Ilíada*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

JOYCE, James, *Ulisses*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000.

JOYCE, James, *A portrait of the artist as a young man,* Londres, Wordsworth Editions, 1992, p. 3.

LE BRETON, David, *Eloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, *Memórias de um leitor amoroso*, Rio de Janeiro, PROLER / Casa da Leitura / Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

LOURENÇO, Eduardo, «Poesia e mito em Manuel Alegre», *Jornal de letras, artes e ideias*, n.º 659, 17 de Janeiro de 1996.

LISPECTOR, Clarice, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve história de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 3ª edição, 1998.

MINEIRO, Ana Isabel, «O expresso do fim do mundo», *Jornal Público*, suplemento Fugas, 4 de Maio de 2002.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica – Volume I – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª edição, 1997.

PESSOA, Fernando, *Mensagem,* Lisboa, Edições Ática, 1995.

QUADROS, António, *Portugal – Razão e mistério*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986.

SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 1998.

SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho, 5ª edição, 2000.

SEIXO, Maria Alzira, «Escrever a terra – sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo» in *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

SEIXO, Maria Alzira, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SERRA, José Pedro, «Conversa com vista para... José Pedro Serra», entrevista a Maria João Seixas, *Revista Pública*, Lisboa, número 310, 5 de Maio de 2002.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.), *Escrever a casa portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

TORGA, Miguel, *Antologia (Diário) - extractos relativos a Terras de Bouro*, edição da Câmara Municipal de Terras de Bouro, Terras de Bouro, 1996.

VERÍSSIMO, Luís Fernando, «Os dois Ulisses», *Revista Pública*, Lisboa, 17 de Março de 2002.

VERNE, Júlio, *Volta ao mundo em oitenta dias*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1990.

WATZLAWICK, Beavin e Jackson, *Pragmática da comunicação humana*, São Paulo, Cultrix, 1993.

WELCH, Craig. H., «Shortest Reproductive Life» in *University of Florida Book of Insect Records*, Florida, Department of Entomology & Nematology / University of Florida, 1998.

WOOLF, Virginia, *Um teto todo seu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia, *To the lighthouse*, Londres, Wordsworth Classics, 1994.

7. Anexo: entrevista com Lídia Jorge

O material abaixo resulta de uma conversa com a autora, realizada em 20 de Junho de 2002, no seu apartamento, em Lisboa. Transcrevemos apenas a parte essencial do diálogo, suprimindo algumas perguntas e respostas, para que a entrevista não ficasse demasiado longa.

Numa entrevista ao *Jornal de Letras, artes e ideias*, em 1992, falava do desejo de encontrar a síntese da sua própria voz. Esse desejo já era um prenúncio de *O vale da paixão*?

Ainda não, mas eu caminhava para lá. Eu não sabia nessa altura que *O vale da paixão* havia de existir. *O vale da paixão* foi inventado em 1996, muito depois e em circunstâncias muito precisas. Começou por ser um conto apenas. Tinha todos os elementos. Eu guardei essa primeira versão, que foi inventada durante um Carnaval. Era apenas um conto. Só que durante três dias eu escrevi, escrevi e então percebi que não tinha ali um conto, era uma outra coisa. Tinha ali uma vida, a síntese da vida de uma família. A certa altura pensei em fazer uma situação de teatro. Fiquei um pouco na dúvida sobre o que é que aquilo era. Mas depois percebi que não, que era um romance com características particulares. Ali era possível fazer um ensaio de uma linguagem que tivesse ao mesmo tempo as coisas do interior e do exterior. Que fosse a síntese. É que, por natureza, eu sou barroca e metafórica. Tenho, no entanto, o desejo de claridade e simplicidade. Eu luto entre essas duas coisas. Há escritores da minha geração que encontraram uma forma adequada de dizer muito cedo na sua própria vida. E isso lhes permite depois repetirem sempre o mesmo esquema, o que lhes dá um repouso e um descanso muito grandes. É o que fez o Vergílio [Ferreira] ou a Agustina [Bessa-Luís]. Há outros escritores, como eu, que são irrequietos na questão do estilo. São autores que se submetem muito à história que têm na cabeça. A história contém uma energia e uma coerência próprias, exigindo que a pessoa se adapte. Exige um esforço grande. Eu sinto muito isso. Quando chegou *O vale da paixão*, senti uma grande felicidade porque eu tive a sensação de que tudo estava fluindo e de que eu tinha encontrado um método. Só que, depois dele, percebi que estou fatalmente metida no género dos que, para cada livro, tem de abrir o mundo, desconstruí-lo e construí-lo.

Parece ter alcançado essa síntese, de alguma forma, nos seus dois últimos romances. E o que reserva para o próximo romance ["O vento assobiando nas gruas", título provisório]?

Vem na sequência. O espaço é o mesmo [Valmares]. O instinto de paixão é semelhante, mas há coisas diferentes. A diferença é que é uma coisa completamente contemporânea, não uma ligação para trás como tem *O vale paixão*. É alguma coisa que ocorre em três anos, sendo que o mais importante acontece durante um ano. É sintetizado em torno do peso da família. Há um embate entre duas famílias.

Há uma família negra, não é?

Sim, há uma família negra. Uma família de cabo-verdianos. E há precisamente um embate entre duas famílias e um casal que fica no meio disso. Há um escândalo, uma traição profunda. Este livro poderia chamar-se, se o título não fosse usado por um génio [Dostoievski], *Humilhados e ofendidos*. É a história de um crime que acontece dentro de uma família, que está envolvido com a questão da raça, do outro, com o não entendimento do rosto do outro.

Permanece então a questão da culpa.

Sim, permanece a questão da culpa. Ainda ontem eu fui falar com Frei Bento por causa do livro das crónicas dele. E eu achei muita graça porque me lembrei aquilo que me opunha ao Frei Bento há tantos anos – veja bem, ele tinha 30 anos e eu tinha 17 – era que eu achava que todos tinham culpa e ninguém tinha culpa. E, por isso, achava que não poderia haver inferno. E ele, nessa altura, falou imenso comigo sobre a questão da culpa. De facto, é um tema que eu tenho. Eu não vejo a culpa como uma noção de pecado. Vejo como uma noção de responsabilidade. A culpa é um buraco negro na responsabilidade, aquilo que sucede quando alguém alija aquilo que é o seu papel no mundo e na sua defesa da integridade e do amor pelo outro. E a culpa fica aí, não tem uma noção de pecado católico. É uma coisa mais ampla que isso. Eu acho que é uma janela que se abre para nós lermos as relações humanas. Acho que nós somos fundados sobre o conceito de falta e que, desde há um século, estamos a tentar resolver esse problema. E a literatura não consegue afastar-se disso. Por mais que os psicólogos ou

que os leitores da literatura digam que a culpa é alguma coisa que está fora de moda, porque a psicanálise procura retirar a culpa, que seria um sentimento judaico-cristão ultrapassado. Não é verdade. A culpa é a dramatização da ausência de responsabilidade. É a dramatização da vacuidade. E eu acho que é um elemento fundamental para se ler de um ponto de vista literário ou artístico o mundo de hoje – um mundo que alija a fraternidade porque desapareceu a noção de culpa. E eu acho que isso é um tema literário fortíssimo. E eu acho até mesmo que nas grande obras que hoje são publicadas continua a ser. Mesmo que o autor não queira assumir. Acho que a noção de sermos testemunhos do mundo é uma das parcelas que entram na literatura O nosso testemunho é feito muito por essa via. Uma espécie de falta que fica ali.

A culpa é filha ou mãe daquilo a que costuma chamar de "desentendimento"? Por outras palavras, qual é a relação da culpa com o desentendimento?

Eu acho que a culpa preside ao desentendimento – antes e depois. Ela é parente do desentendimento. E o desentendimento é alguma coisa que é inerente àquilo que chamamos de natureza humana. Mas a superação dessa natureza, quando ela é consciente, acaba por criar a possibilidade maior de desentendimento. E quando o desentendimento é ultrapassado – às vezes é, por escassos minutos, no amor pode ser, por breves instantes –, eu acho que a culpa deixa de ser o elemento triunfante. Quando o entendimento se dá, quando a plenitude se dá, quando a harmonia se dá... e isso é o que muito da literatura reclama. E quando a beleza reclama essa harmonia, a culpa já não está lá, ela já está alijada, ficou para trás. Mas continua a presidir, pois a dinâmica e a mudança são eternas. [A culpa] Está lá enquanto a pessoa existe, continua.

Num determinado momento de *O vale da paixão*, temos a ideia de que a culpa é ultrapassada, ainda que fugazmente. Parece haver uma pacificação das culpas e dos afectos entre pai e filha, no caso. Mas em *A costa dos murmúrios* parece acontecer o contrário, a inocência perdeu-se e...

... não se recuperou.

A culpa permanece por mais que se tente revolver o passado, que, de resto, é irrecuperável.

Sim, porque foi histórico. Ficou fechado à chave.

Isso seria uma evolução de um certo pessimismo para uma escrita mais optimista em função dos períodos históricos de Portugal? Digo isso no sentido dos estudos que têm sido feitos em torno de *A costa dos murmúrios* a propósito da guerra colonial portuguesa, que aproximam esse romance a outros textos que procuravam rever a história, desconstruir o dito, como é o caso de *Os cus de judas* e *Corpo colonial*. Passada a revisão do trauma nacional, *O vale da paixão* seria enfim a possibilidade da pacificação das culpas?

Penso que estamos a falar de universos diferentes, ainda que o próprio tempo labora em nós e nós não conseguimos perceber de que modo ele labora. É natural que o tempo pessoal em que eu escrevi *A costa dos murmúrios* tenha sido um momento de grande... como hei de dizer? Como todos os portugueses estavam nessa altura – o tempo depois veio nos dar outra leitura, é claro –, eu estava envolvida na ideia de que de facto tinha havido uma falta. E que essa falta era muito portuguesa. Acho que o que tempo veio nos dar foi razão nisto: a falta não era só portuguesa. A falta acabou por ser não apenas portuguesa, mas também...

... historiográfica.

Exactamente. E de todos os países colonizadores. Afinal, a falta foi de todos. E mais: a falta foi dos próprios. Isto é, o que o tempo nos veio dar e acrescentar foi que a luta tribal interna era também muito forte e a nossa culpa era menos unilateral, era menos só nossa. Na leitura que hoje se faz de África, é impossível não voltarmos aí com esse sentimento de que nós fomos traidores para um grupo imenso – mas fomos traidores ao lado de outros. E inclusive ao lado dos traídos. Não fomos tão violentamente maus como tínhamos suposto. Mas esse livro foi escrito nesse momento. E eu não retiraria uma única linha porque me parece que os sentimentos não têm geografias fechadas. E o que sucede é que aquilo que me interessa quando hoje olho ou leio *A costa dos murmúrios* – sim, volto lá de vez em quando – é os sentimentos e as rivalidades, bem como o desejo de enganar e ultrapassar o outro, de esquecer o nosso crime porque queremos ficar livre do que fizemos, ou queremos ser vencedores. Essa linguagem mudou de sujeitos, mas a linguagem é a mesma. As linhas que conciliavam o mundo

continuam a ser exactamente as mesmas. Em relação à questão de *O vale da paixão*, a situação é outra. Eu escrevo com uma idade diferente. E isso tem importância. Talvez tenha hoje um olhar mais adulto sobre os relacionamentos das pessoas e das coisas, sobre os embates entre os grupos. E talvez também faça na literatura o desejo de que ela espelhe na parte da harmonia... para que isso aconteça eu já não preciso tanto utilizar o oxímoro que usava antes. Tanto *A costa dos murmúrios* como *O jardim sem limites* são livros que têm a sua linha de crueldade, mas é uma crueldade que reclama o seu oposto. Muitas vezes o leitor comum tem dificuldade em entender que a literatura tem essa mensagem. Quando se lê a palavra "fim" e o fim não é um final feliz, mas exactamente o oposto, o leitor reclama. É como uma espécie de buraco que fica a reclamar ser preenchido por aquilo que lhe falta. A literatura faz isso, como toda a arte faz – a não ser a música, pois a sua própria essência tem de resolver o apelo [que faz]. Ela própria dá os dados e resolve. E se não resolve nada mais o resolve. Mas a literatura não é isso. A literatura é um campo aberto. Ora bem, os anos vão nos fazendo ver as coisas de outra maneira. E talvez eu tenha um desejo maior de resolver alguma coisa dentro das próprias páginas. Não deixar que tudo seja uma reclamação para fora da última página, para além da contracapa. Eu desejo que a indicação de uma voz harmoniosa lá esteja para eu própria me pacificar. Isso talvez seja um dado novo que aparece a partir de *O vale da paixão*. E que é a situação da filha se regozijar com alguma coisa que aconteceu com o pai, nem que seja a própria morte do pai. Mas regozija-se com alguma coisa, com um traço de limpeza da sua alma. Regozija-se com o facto de encontrar uma brecha por onde possa reconstituí-lo como homem inteiro, tal como ela queria. Reconstituir o mito. E, na altura, o que lhe tinham dado eram pedaços para que ela não construísse o mito do pai. E ela no fim descobre que tem elementos para fazer a estátua do seu pai. E isso permite ela pensar em voz alta a última página do livro, que é a ligação entre o passado e o futuro. É a criação do futuro com elementos da terra, do passado, no momento em que enterra o pai.

Essa última parte nos faz pensar no funeral de Heitor, que também ocupa a parte final de *A Ilíada*. A ideia de devolver ao solo...

... a parte que lhe compete.

E também o retorno à pátria.

Não foi propositado, mas a verdade é que a personagem – é claro que a personagem também somos nós – precisava d' *A Ilíada*. Essa figura não tinha tido heróis na juventude. Quando se tem 14, 15 anos e se quer ter um herói, aquele que atravessa as fronteiras e volta com uma bandeira [pode preencher esse papel]. Todo o jovem quer isso.

Durante a primeira leitura de *O vale da paixão*, fiquei absorvida pelo facto da personagem adolescente preferir *A Ilíada* à *Odisseia*, uma vez que esta última oferece com mais força a ideia do herói que atravessa as fronteiras e volta com uma bandeira. Depois ocorreu-me que o sentido de paternidade em *A Ilíada* é muito mais forte.

Sim, mais forte. A *Odisseia* é mais adolescente porque mais inventivo e aventureiro, mas não é propriamente esse tipo de aventura que ela [a filha de Walter] quer. Ela quer outra aventura. Aliás, naquelas frases que ela retira [d'*A Ilíada*], podemos ver que ela tem o sentido da história das coisas. É o sentido da transitoriedade.

Ela compreende a precariedade da vida.

Compreende. E é por isso mesmo que ela [a filha de Walter] não vai com o pai. Ela vê por cima. Ela vê as coisas começarem e acabarem. Ela tem essa noção. Ela compreende a mutação que se está operando. Ela compreende o avô. Ela tem um pedaço de toda a gente.

Quem escolheu a pintura que ilustra a capa de *O vale da paixão*? Coube a você ou ao editor a decisão?

Fui eu que escolhi. Havia outras propostas de capa. Mas eu tinha aquela imagem e achei que era preferível aquela a outra.

Mas já conhecia a pintura ou a obra foi-lhe proposta?

Sim. Aliás, foi porque eu a conhecia que, na altura em que houve dúvidas sobre as capas, escolhi esta pintura. Havia duas hipóteses. Uma era uma montagem da grande casa de Valmares sobre o mar, que era muito bonita, mas que apresentava uma dificuldade gráfica para ser construída. Portanto, acabou por ficar a imagem "Noia Llegint" [Menina lendo] de Montserrat Gudiol. Uma pintura talvez demasiado lírica.

Não, acho que dialoga perfeitamente com o romance.

Sim, acho que tem a ver com a intimidade do livro, a carta que vem de longe. Eu teria preferido a casa. Mas esse livro tem tido umas capas muitos bonitas. A edição americana tem uma capa lindíssima.

É curioso que nenhuma tradução tenha adoptado o título original do romance.

O vale da paixão não é um bom título para este livro. O título dele era "Diante da manta de soldado". E até hoje quando digo *O vale da paixão* tenho um pouco de dificuldade. Mas houve uma história. Avisaram-me que "Diante da manta do soldado" continha uma espécie de engano para o público português. Julgavam que teria a ver com a guerra colonial. Como eu tenho um livro cuja acção decorre durante esse período, pensava-se que poderia haver um cruzamento sobre esse assunto. Depois, verifiquei que assim era, pois um amigo, sabendo que o livro se chamava "Diante da manta de soldado", enviou-me poemas dele sobre a guerra colonial. E aí eu pensei que de facto tinha de mudar [o título]. Tive de inventar um outro. E *O vale da paixão* era um título alternativo que tinha ficado um pouco pendido e acabou por prevalecer. De certa forma, a palavra "paixão" tem aqui um sentido duplo: a paixão amorosa e a paixão como sacrifício supremo. Só que traduzindo para outra língua sempre me disseram que parecia um romance cor-de-rosa.

A palavra "vale" também evoca um espaço "entre", um abismo...

Exactamente. O termo "vale" é carinhoso. O vale é o alargamento da casa, do hotel desses espaços todos onde as coisas se encontram e onde toda acção é possível. É um sítio natural de palco para a história dramática. Eu ligaria esse vale a uma estreita língua de terra entre o mar e os montes. É uma zona de transição. E que contém a Poente a zona do abismo, a zona onde as últimas coisas podem ocorrer.

***O vale da paixão* parece trabalhar com a metáfora da formação do autor e da herança textual inerente a toda criação literária ocidental. Houve alguma intencionalidade nesse sentido durante a escrita do romance?**

Não, não houve. Eu não escrevo com intenções. O processo foi esse: aparece-me uma figura. Ela tem 16 anos. E eu começo a compô-la em termos da sua própria verdade. Ela começa a seduzir-me. É como se fosse um estímulo. Assim como tem rosto, cabelos, um corpo e uma história, também tem saberes e uma paixão por coisas que ela sabe – nesse caso, coisas que ela lia. E ela tinha de ler um livro muito antigo, que viesse de muito longe. Ela gostava de coisas que viessem de muito longe. Porque queria ir para muito longe. É sempre assim, não é? Portanto, ela queria alguma coisa que fosse fundadora na vida dela. Faltavam os eixos heróicos na vida dela. Quando ela falava, eu ia, à minha maneira, percebendo o que ela tinha de dizer, mas independentemente de saber qual era o sentido todo. O que a gente sabe, no fundo, e essa é a grande lição que a ficção dá, é que há uma espécie de outra lógica que se vai tecendo ao lado da nossa lógica. E que não é só da pessoa que escreve. Isso é inerente a todo ser humano. Mas como somos desavergonhados [risos], não temos vergonha de falar daquilo que não é comum, deixamos que essa outra lógica possa fluir. Então, eu acho que muitas interpretações têm sempre razão de ser. Não há intencionalidade no início, mas acaba por ter no fim.

O Chevrolet emprestado de Walter não foi, por sua vez, tomado de empréstimo a Álvaro de Campos?

[Risos.] Não, muito curioso... É engraçado porque o texto que deu origem a este texto [*O vale da paixão*] é um texto que nunca foi publicado e que se passa também em Sintra com um Chevrolet. Eu vou dizer uma coisa para se rir: isso aconteceu na verdade.

O que realmente aconteceu foi a história do texto que nunca foi publicado ou a de *O vale da paixão*?

O que nunca foi publicado. Era uma viagem a Sintra num Chevrolet. Quanto ao Álvaro de Campos, é uma coincidência em que eu não tinha pensado. Mas é uma coincidência

com um fundo histórico comum. Há um tempo em que o Chevrolet tem uma importância fundamental na nossa cabeça. Uma das coisas que caracteriza o português é um desejo enorme de saída do espaço geográfico limitado. Muitos dos acidentes que ocorrem nesse país ocorrem porque o espaço é curto. As pessoas sentem-se encurraladas nesse rectângulo. Tudo tão próximo, tudo tão pequeno... As pessoas querem sonhar que vão para um grande espaço, mas esse espaço não existe. Deve haver muitas personagens criadas acerca desse tema. Mas que é curiosa essa coincidência, é. Por favor, não a perca. Mas não foi intencional [risos]...

Há um encontro entre pai e filha no Bar Los Pájaros, no qual Walter lê as três narrativas escritas pela filha, que são comparadas a um espelho, sob uma lâmpada. Essa passagem lembra o prostíbulo que Joyce descreve em *Ulisses*, no qual pai e filho se encontram. Nessa parte, Bloom confronta-se com o espelho e a lâmpada...

Não havia pensado nisso... [Risos].

Primeiro o pai vai à procura da filha e depois a filha vai à procura do pai. Parece haver um sentido de paternidade muito forte, que envolve a *Odisseia* e *Ulisses*. Algo como a metáfora do início e o fim da aventura literária no Ocidente, a procura e a perda de si de que nos fala Eduardo Lourenço.

Eu não o fiz como metáfora. Tinha a noção perfeita de que estava a fechar o ciclo daquelas vidas, que tinha feito um arco que aqui se inicia e que ali reponde.

Há então a ideia de correspondência?

Ao fechar [um ciclo], ela [a filha de Walter] teria de fazer assim. Ela teria de ir confrontá-lo [ao pai]. Teria de ser ela a viajar quando ele já não tinha mais quase possibilidade de se mover, tinha ficado gordo e lerdo.

É a desconstrução do herói épico...

Exactamente. É ela agora que é de luta. É ela agora que tem o caminho, tem de fazer a viagem dela. Ela no fundo faz o que ele fez.

A filha de Walter parece ter um pouco de todas as personagens: ela espera, ela viaja, ela tem um lado autoritário de Francisco Dias...

Eles [avô e neta] chegam mesmo a se confrontar. Ela tem um pouco da mãe [Maria Ema]. E a mimese da mãe no amor pelo pai. Ela não é um Frankstein [risos], mas é uma síntese, é a resposta em carne de todos os sentimentos de uma família. E por isso "paixão" calhou aí bem. Todos são pessoas com uma paixão enorme por fazer uma coisa. E o somatório disso tudo está nela.

Ela também acolhe o somatório de todas as narrativas dos outros. Ela ouve, ela observa...

Ela ficou na margem para escutar. Isso corresponde a uma opinião que eu tenho. Sempre que ouço pessoas que escrevem a dizer porque escrevem percebo que houve um período da vida em que elas estiveram na margem das coisas, fizeram silêncio. E não foram o centro das coisas. E há um momento em que todo esse silêncio foi absorvido pela observação de como os outros se movimentavam. A pessoa ficou fora do teatro. Mas aprendeu como outros são. Foi aprendendo a ler e a escrever e, a certa altura a pessoa faz a ligação com o centro através da escrita. Tem uma resposta a dar. Foi capaz de, com as palavras que foi guardando em segredo, protegida porque estava na margem, recolher os materiais humanos. Podia não ser desprezada, mas antes não era centro de nada. Eu não conheço um escritor que não tenha essa história. Uma criança observadora que não foi centro. Um adolescente que ficou com a migalha das coisas, da atenção. É por isso que há toda uma teoria em torno do bastardo. O bastardo é aquele que é rejeitado. Ele não é revoltado, ele ficou no silêncio. Não lhe foi dado o carácter de legítimo. Funciona como um receptáculo dos sentimentos dos outros. E esta figura [a filha de Walter] é assim por isso. À volta dela havia uma lenda, mas ela não era centro de coisa nenhuma. Os outros ocuparam todos os espaços que lhe competiam. Aprendeu a ler o mundo dos outros a partir desse silêncio.

Mas era um silêncio que comportava sentido, um silêncio de processamento de informação...

Exactamente. Não era um silêncio de destruição pura e simples. Ela fez-se narradora cedo. Ela tem consciência de que não sabe pintar como o pai, mas que tem palavras para

descrever o que o pai pintava. É por isso que, em cima da carroça do diabo, ela não pinta pássaros, ela descreve os pássaros. Ela tem um lápis mental na cabeça para escrever palavras. E é isso que permite o grande silêncio que se cria em volta.

No entanto, ela não busca o realismo de ornitólogo que buscava o pai. Ela vai além.

Sim. Ela tem instrumentos para isso. A tragédia do pai é que ele não tinha instrumentos. O pai nunca foi capaz de ler a própria vida. Ele ficou truncado com a saída do professor de Valmares.

Há um processo que se inicia e logo é suspendido.

É suspendido. Ele não tem os elementos para se superar. Ele não sabe ler o que acontece a si próprio. Ele nunca aprendeu a desenhar senão os pássaros que ele copiava. Ele não aprende mais do que a cópia.

Ele ainda está na mimese.

Exactamente. Ele tem uma grande vantagem sobre ele. E o pai percebe isso. O pai não tem linguagem para ela. O pai percebe que não pode dialogar com a filha, ele não tem os instrumentos. Ele até desiste de falar de pássaros com ela, diz que deixou de pintar. Uma desistência. Ela chega muito superior a ele porque ela tem os instrumentos que lhe faltavam. E ele desiste. Mas isso não quer dizer que ele desista do amor por ela. Desiste é de falar com ela.

No entanto, esse encontro com a filha é proveitoso para Walter. O desenho derradeiro que envia junto com a manta é já uma marca destituída de realismo, é uma abstracção, uma ave de lugar nenhum. O encontro com a filha instiga-o...

...pois. Mas a verdade é que é já o final dele. O mais importante foi que ele teve a noção de que ela era uma rapariga dispersa e que precisa de uma concentração, de um elo que ligasse tudo. Ele teve esse noção quando enviou a manta. Eu sei muitas coisas sobre este livro que não estão no livro, porque o livro nunca comporta tudo aquilo que a gente quer dizer. Há uma parte que não se esgota num livro. Para que o livro fosse sintético, tive de fazer elipses. Eu nunca podia falar em voz alta. A gente nunca podia depois do encontro deles seguir o pensamento dele. Mas, sempre que eu passava pelo momento em que ele

mandava a manta, eu o ouvia – ainda hoje o ouço. Walter tem um sentimento grande de urgência, de dar um sentido à filha. Ele percebeu que tinha de fazer alguma coisa por ela. Mas não soube fazer. Ele ainda pensou no princípio que era através do dinheiro. Ele pensou que deveria dar-lhe riqueza, fazer como os outros pais, e por isso tentou seguir para o Norte. Mas é a própria que dá a solução: o que ela precisava era da manta onde ele desenhava pássaros. Ele não tinha mais nada, mas tinha a manta, uma coisa última, precária. É uma das coisas que escrevi de que gosto mais.

Eu também acho. É um livro que não se esgota.

É um livro que não se repete. Eu não vou repetir esse livro. Eu percebo isso muito bem. A experiência emocional é muito forte para que ele fique assim.

Quantos anos levou para escrever *O vale da paixão*?

Dois anos.

Os cem fragmentos que compõem o livro parecem ter o abismo, no quinquagésimo fragmento, como uma fronteira, uma linha divisória. O confronto com o abismo parece permitir a desconstrução de tudo o que veio antes. É assim?

É uma coisa muito curiosa... Eu tinha a noção de que o livro tinha duas partes. A parte que eu mais gostei de escrever foi o abismo. Foi a mais fácil. Estava feita. E, quando chegou ao abismo, senti-me perdida. Era como se tivesse caído lá em baixo. Eu não sabia muito bem o que fazer com aquelas figuras todas. Eu sabia o fim que havia de lhes dar. O que elas fariam entretanto? Como elas fariam? Como elas iriam perceber as coisas? Mas eu não me apercebi que era mesmo a meio. Até porque o livro não nasceu em cem fragmentos, mas em seis partes. Quando eu cheguei ao fim, destrui as seis partes e comecei a fazer a contagem.

E por que cem?

Ora bem, o que aconteceu é que quando eu cheguei ao fim percebi que havia 99 fragmentos. Pensei: "que coisa curiosa, deu quase cem". Voltei para trás e percebi que havia faltado uma. Afinal, eram mesmo cem. E julguei que era um bom augúrio. Julgo

pela sorte do meu próximo livro que foi verdade. E foi curioso porque o Vasco Graça Moura disse ter gostado muito do livro, mas disse que ele tinha metade das páginas a mais, que deveria ter terminado no momento do abismo. Bom, só que eu nunca reparei que aquele era o número cinquenta. Só percebi quando uma senhora que está a fazer uma tese em França veio conversar comigo e estava sempre a falar do capítulo cinquenta. Eu perguntei: "O que tem o capítulo cinquenta?". Quando eu vejo é o momento do abismo.

Como teve a ideia de reverter o trágico do abismo com a introdução do cómico e do burlesco?

Eu senti que tinha atingido uma coisa tão trágica quando ela diz que era como um útero negro que voltava para casa que percebi que tinha de haver ali uma respiração. Mas foi uma forma empírica. Eu acho que a narrativa tem elementos que preexistem, tem coordenadas prévias e subjacentes. É essa a conclusão a que eu chego. Para que a coisa fique bem, há leis profundas que nós próprios não sabemos, mas que por uma questão de harmonia das coisas conduzimos até lá.

Há uma alusão ao trágico, ao épico...

... e ao cómico, sobretudo nas cartas dos irmãos. A Adelina a escrever "Paizinho"! Ela tem essa visão ridícula. E a maldade para com o irmão que eles consideravam pior.

Essa oscilação no comportamento das personagens permite que elas não tenham fisionomia fixa.

Exactamente. Ninguém pode ficar parado no bem ou no mal.

Quando a filha de Walter, vinte anos depois, enuncia o romance diante da manta de soldado, ela contraria todas as versões unívocas que se fizeram contra Walter.

E ela aí já tem ciência de todas as figuras. E pode ironizar e descrevê-las não com um preconceito, mas com um conceito. Ela já sabe como elas são e sabe que ninguém é inteiro. Essa é também é uma resposta que ela tem para dar ao pai. Todos queriam afastá-la dele. E todos, no fundo, têm um pouco de todos.

Em três dos seus romances há personagens femininas que atravessam, um período de desregramento da conduta sexual: a filha de Walter de *O vale da paixão;* Eva Lopo de *A costa dos murmúrios*; e Júlia Grei de *Notícia da cidade silvestre.* A promiscuidade parece uma experiência que conduz a um auto-conhecimento. É assim?

Eu nunca tinha pensado sobre isso, mas acho que tem razão. Eu sei pouco sobre isso. A figura que eu tenho mais próxima é a filha de Walter. Tenho ideia de quando essas figuras fazem essa experiência de dissolução na repetição, uma espécie de desregramento absoluto, o fazem por uma experiência vital que é mergulhar no escuro absoluto. E isso para, no caso de emergirem, o fazerem com uma ciência da vida. Isso acontece no caso da filha de Walter.

Mas, no caso dela, a experiência sexual está ligada à escrita.

Sim, está ligada à escrita. Eu não tenho teoria nenhuma sobre isso. Eu apenas junto as duas perspectivas. A ideia de que a experiência erótica isolada da mulher é um bem para ela... poderá ser um bem. Mas em termos de conhecimento do outro e de si própria é sempre um empobrecimento. Não há dúvida nenhuma. Sentir o mundo é estar, tanto o quanto o espírito e o corpo permite, com todas vibrações possíveis, como se fossemos uma espécie de harpa vasta, em que todas as cordas devem ser tocadas. Eu tenho ideia de que o acantonamento da mulher na sua experiência única, isolada, não transmissível e votada quase à procriação foi alguma coisa que as tornou pessoas com menos palavras para a sua auto-definição, para a sua própria presença no mundo. E aquilo que me parece que as gerações últimas fizeram foi, de facto, assumir completamente, como então só faziam os devassos do século XVII ou XVIII, a perspectiva da multiplicidade de experiências não como um fenómeno de devassidão, mas como um fenómeno ontológico de conhecimento. Isso é o que eu sei do ponto de vista teórico [risos]. E o que posso dizer é que essas figuras tinham de fazer essas experiências, elas estavam em situações de encontros com o outro em que o próprio corpo não tinha o direito de ter esse espaço de reserva. No caso da Evita – estou a pensar em voz alta – ela estava a viver um espaço devassado. Todo o espaço era devassado. Todo espaço era conspurcado, utilizado de formas múltiplas, violentado, pluralizado em todas as direcções. Que direito tinha ela de se manter incólume às experiências múltiplas? E ela

era uma rapariga com o instinto da experiência. E só poderia ser depois aquela figura adulta se tivesse feito essa experiência. Isso integra-se na experiência que ela faz quer do ponto de vista geográfico, quer da auscultação dos outros. Ela é uma espia na casa dos outros, na casa do amor. Como ela poderia ser espia e não se espiar a si própria? Ficaria por cumprir... Não se compreenderia por que ela, passado esse tempo, tivesse a possibilidade do olhar elevado que tem sobre as coisas, aquele olhar interpretativo. Agora que me está a dizer isso percebo que é fatal que isso acontecesse na vida delas.

Índice

1. Introdução 5

2. Da Palavra: herança, transformação e identidade
2.1 O romance como metadiscurso intertextual 11
2.2 Os motores do discurso 37
2.2.1 Silêncio 38
2.2.2 A relação amorosa 59
2.2.3 A busca de uma verdade 79
2.2.4 Colecções: cacos para um mosaico paterno 114
2.2.4.1 Filmes mentais 118
2.2.4.2 Equipamento militar 133
2.2.4.3 Fotografia e espelhos 151

3. Da terra: a espera sedentária
3.1 Maria Ema: entre o promontório e o abismo, o vale da paixão 164
3.2 Francisco Dias: a decadência patriarcal 171
3.3 Custódio: o anjo terrestre de asas caídas 178

4. Da viagem: os emigrantes e o 'trotamundos' 184
4.1. Irmãos Dias: o retorno impossível 186
4.2. Walter: errância e pertença 193

5. Conclusão 203

6. Bibliografia 206

7. Anexo: entrevista com Lídia Jorge 216