

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

**ENTRE A CASA E A RUA:
O ESPAÇO FICCIONAL E A PERSONAGEM FEMININA
NO ROMANCE PORTUGUÊS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

Porto Alegre

2011

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

**ENTRE A CASA E A RUA:
O ESPAÇO FICCIONAL E A PERSONAGEM FEMININA
NO ROMANCE PORTUGUÊS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios
Coorientadora: Dr. Helena Carvalhão Buescu

Porto Alegre

2011

Às mulheres.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Luíza Ritzel Remédios, minha orientadora, exemplo de amor à vida e de perseverança, pelos conselhos plenos de sabedoria, afeto e generosidade.

À Professora Helena Carvalhão Buescu, minha orientadora na Universidade de Lisboa e coorientadora desta tese, pela disponibilidade, pelo acolhimento carinhoso e pelos ensinamentos preciosos.

Aos professores Maria Eunice Moreira e Pedro Brum Santos pelas valiosas sugestões na banca de qualificação.

A CAPES que viabilizou, por meio de bolsa, o Doutorado e o estágio em Portugal.

À coordenação, aos professores, às secretárias, aos funcionários e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS pelos anos de convivência fraterna.

À Maria Inês da Cruz Tinoco Rebelo, funcionária do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pelo atendimento sempre (mesmo quando à distância) expedito, gentil e eficiente.

À Professora Beatriz Weigert pela atenção e afetuosa recepção em Lisboa.

À minha família, ao meu marido e aos meus amigos pela compreensão, pela paciência, pelo amor e pelo apoio incondicionais.

A Lisboa pela sua atmosfera inspiradora.

A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta.
(BEAUVOIR, s/d, p. 183)

A arte é, provavelmente, uma experiência inútil; como a 'paixão inútil' em que cristaliza o homem. Mas inútil apenas como tragédia de que a humanidade beneficie; porque a arte é a menos trágica das ocupações, porque isso não envolve uma moral objetiva. Mas se todos os artistas da terra parassem durante umas horas, deixassem de produzir uma ideia, um quadro, uma nota de música, fazia-se um deserto extraordinário. Acreditem que os teares paravam também, e as fábricas; as gares ficavam estranhamente vazias, as mulheres emudeciam.
(BESSA-LUÍS, 2008, p. 20)

*Há que afinar um instrumento e os dedos do consciente até aos limites do possível – e artista e instrumento deverão ser aqui da mesma matéria e energia:
o verbo-história português. Esta não é a liberdade, é a libertação. Nem há outra liberdade para o artista que não a de ir libertando-se, libertando.*
(COSTA, 1976, p. 84)

RESUMO

Esta tese dedica-se a estudar o espaço do feminino na sociedade patriarcal portuguesa, em romances da segunda metade do século XX, tomando como objetos de análise as seguintes obras: *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís; *O Anjo Acorado* (1958), de José Cardoso Pires; *Casas Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa; *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de António Lobo Antunes. A análise fundamenta-se na teoria da literatura, com o apoio dos estudos culturais, de teorias feministas e de teorias sociológicas. O estudo demonstra que a progressiva complexificação da construção da personagem feminina relaciona-se direta e necessariamente à construção do espaço ficcional.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Romance do século XX. Espaço. Memória. Personagem feminina.

ABSTRACT

This thesis investigates the space of women in the Portuguese patriarchal society in novels published in the second half of twentieth century: *A Sibila* (1954), by Agustina Bessa-Luís; *O Anjo Acorado* (1958), by José Cardoso Pires; *Casas Pardas* (1977), by Maria Velho da Costa; *História do Cerco de Lisboa* (1989), by José Saramago and *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), by António Lobo Antunes. The analysis is based on literary theory, cultural studies, feminist studies and sociological studies. This work demonstrates that the configuration of feminine character acquires a progressive complexity. This evolution is related directly and necessarily to the construction of fictional space.

Keywords: Portuguese Literature. The Twentieth Century Novel. Space. Memory. Feminine Character.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 “O SILÊNCIO COMO UM ESTREMECER PROFUNDO PERCORRIA A CASA”	16
2.1 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DA MULHER E A AUSÊNCIA DA VOZ FEMININA	16
2.2 “DO HOMEM A PRAÇA, DA MULHER A CASA”	23
3 “FOI ENTÃO QUE SE OUVIU O GRITO”	32
3.1 ANJO OU SIBILA? NOVAS MULHERES EM FORMAÇÃO.....	32
3.1.1 A figura paterna e a personagem feminina	70
3.1.2 A educação feminina	93
3.2 O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO	111
3.2.1 Memória e escrita.....	143
3.2.2 A memória de um país.....	171
3.3 O ESPAÇO DO CORPO E O CORPO DA ESCRITA	195
3.3.1 Sexualidade e escrita: a mulher e o espaço do amor.....	222
3.3.2 A escrita da casa e a casa da escrita: “A casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro”	243
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
REFERÊNCIAS	266

1 INTRODUÇÃO

O foco desta tese é a análise do espaço do feminino na sociedade patriarcal portuguesa, em romances da segunda metade do século XX. O estudo procurará estabelecer relações entre a representação do espaço e a construção das personagens, buscando demonstrar como os autores abordaram a condição e a identidade femininas em seus universos ficcionais. Dar-se-á atenção às relações de poder representadas, levando-se em conta os critérios de gênero, classe social e contexto histórico. Embora focada na análise de texto, levar-se-á em conta também a influência da organização social, dos mecanismos ideológicos, bem como das mudanças por que tem passado a literatura portuguesa a partir do Neorrealismo, ou seja, buscando uma interpretação textual e uma interpretação sociológica de maneira equilibrada.

Procuramos analisar o espaço ficcional e a construção das personagens femininas do ponto de vista da teoria da literatura, com a colaboração dos estudos culturais, de teorias feministas e de teorias sociológicas, reconhecendo a importância de suas contribuições para a crítica literária. O *corpus* a ser analisado contempla romances escritos por homens e mulheres, pois não temos a intenção de distinguir autoria feminina e autoria masculina, uma vez que acreditamos ser possível encontrar um discurso antifalocêntrico quer em textos concebidos por homens quer em textos construídos por mulheres.

O presente estudo compreende a análise do espaço ficcional, entendido como “mundo do texto” ou “modelo de realidade”, no sentido proposto por Paul Ricoeur (1995), isto é, uma representação textual que não imita o real, mas a ele se refere, transformando-se num “mundo de sentido”, constituído no interior do próprio ato representativo e em intersecção comunicativa com o “mundo do leitor”. A questão fulcral desta tese é verificar quando e de que forma a representação da mulher e da sociedade patriarcal portuguesas sofre uma mudança significativa de tratamento temático e estético no romance português, a partir da articulação entre espaço ficcional e personagem. Procuramos entender essa articulação entre “espaço” e “feminino” como um processo de postular interrogações sobre a representação da mulher e de um tipo de sociedade, a patriarcal portuguesa.

Pretendemos confirmar a hipótese de que os romances produzidos na segunda metade do século XX, em Portugal, promovem uma quebra de paradigma em relação à configuração da personagem feminina, como “anjo” ou “demônio”,

imagens idealizadas e consagradas por escritores de épocas anteriores. É na segunda metade do último século que a mulher passa a ser efetiva e recorrentemente constituída no romance como um “sujeito”, de acordo com o que propõe Ricoeur (s/d), um ser que se caracteriza pela possibilidade de se colocar questões, sendo simultaneamente o questionador e a coisa questionada, ou como propõe Maurice Merleau-Ponty (1984, p. 37), “aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão”, ou ainda, como um “sujeito perceptivo”, definido por Helena Buescu (1990), como capaz de, ao mesmo tempo, posicionar-se temporal e espacialmente dentro de um mundo, de pensar-se dentro dele e em relação a ele. Assim, o espaço (o mundo) é entendido como fazendo parte integrante da própria noção de sujeito. O espaço é o lugar de coexistência entre o sujeito que sente e o sensível, como explica Merleau-Ponty (1990), ou seja, corpo e coisa não podem ser considerados como estando no espaço, mas como ambos pertencentes ao espaço, sendo eles mesmos espaço.

Tencionamos demonstrar que essa sofisticação ou complexificação da representação da mulher no romance português relaciona-se direta e necessariamente à construção do espaço. Para tanto, será útil o conceito de “ponto de vista”, pois a ele ligam-se as diferentes apreensões do espaço, pressupondo as noções de percepção, ângulo e seleção, que necessariamente implicam na instauração de um sujeito e de uma ideologia. O olhar da personagem “organiza o texto (descritivo) e o mundo (percepção) como lugares de um sentido cujo entendimento é vital para a vivência das personagens” (BUESCU, 1990, p. 273). Assim, a questão central que se busca responder é: Como a personagem feminina é configurada no romance de forma a se tornar sujeito, considerando o espaço, entendido como fazendo parte integrante da própria noção de sujeito?

O *corpus* escolhido compreende as seguintes obras: *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís; *O Anjo Acorado* (1958), de José Cardoso Pires; *Casas Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa; *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de António Lobo Antunes.

O estudo parte da análise de dois romances da década de 50 do século XX. A escolha do romance *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, deve-se ao cunho de contestação à sociedade patriarcal portuguesa presente na obra. O romance *A Sibila* é objeto de estudo não só por retratar os elementos de coerção que regem um

universo dominado pelos homens, mas também por romper com esse espaço, promovendo um deslocamento de centro, ao priorizar na narrativa as personagens femininas.¹ Além disso, a escolha do célebre romance de Agustina Bessa-Luís presentifica a autoria feminina como fenômeno que se prolifera e se consolida na produção romanesca portuguesa, a partir da segunda metade do século XX.

A publicação de *O Anjo Ancorado* (1958), de José Cardoso Pires, marca o desenvolvimento da narrativa portuguesa que incorpora novas linguagens, como a do cinema, aplicadas à configuração do espaço e da personagem no romance. A obra interessa à análise proposta por apresentar uma heroína em conflito com a sua interioridade e com o mundo à sua volta, funcionando como gérmen de uma nova mulher, que ainda não encontrou seu espaço, numa sociedade também em evolução. O título da obra faz referência à figura do “anjo”, modelo tradicional de representação do feminino com o qual o autor dialoga para recusar e alterar.

Maria Velho da Costa, consagrada já por *Maina Mendes* (1969) e por *Novas Cartas Portuguesas* (1972), publica, em 1977, *Casas Pardas*, firmando-se como uma das mais importantes escritoras da prosa lusa contemporânea. Através de uma narrativa de experimentação densa, propõe uma nova linguagem e constrói uma obra de contestação frente aos valores falocêntricos. Interessa-nos sobremaneira a dimensão espacial da obra que é dividida em “casas”, ligadas cada uma a alguma das personagens, a fim de desconstruir a univocidade do termo “mulher”.

Em torno da década de 80, consagram-se novos autores, preocupados em repensar a portugalidade, o passado e os novos rumos do país. Nesse panorama, destacam-se José Saramago e António Lobo Antunes. Em suas obras, encontram-se personagens femininas configuradas em novas posições sociais, estabelecendo diferentes relações com os homens, colocando-se, dessa forma, novas problemáticas.

¹ Conforme Laura Fernanda Bulger (1990, p. 35-36), em Portugal, “o momento de ruptura pertence a *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís” que “anunciava já outros caminhos na redescoberta do feminino. Mais revolucionário era o fato de que, pela primeira vez, se falava de uma heroína rural, que tentara superar a sua *condição histórica* assim como a sua própria *condição humana* (...) A ruptura identifica-se com a valorização da personagem feminina ao utilizarem-se novas imagens e técnicas narrativas que a colocam em posição de destaque. Por ela decorre a ação e se encadeiam ou alternam os acontecimentos. Por ela se limita ou eterniza o espaço e o tempo (...) A mulher passou a ser a figura central duma literatura que tentava desmistificá-la, por um lado, e, por outro, reconstruir uma nova imagem feminina, multifacetada e dinâmica, que se opusesse às idealizações estáticas e desumanas do passado.”

As heroínas da obra de Saramago, de uma maneira geral, são fortes e representam um marco na representação do feminino no romance português. A escolha de *História do Cerco de Lisboa* (1989) deve-se ao trabalho de subversão que o autor realiza em relação à maneira tradicional de representar a relação de amor entre um homem e uma mulher, ou seja, condicionada pela visão patriarcal, em que a mulher jamais figura em pé de igualdade com o parceiro, consistindo em um elemento subalterno à força masculina. Maria Sara representa uma identidade feminina fortemente constituída e afastada das imagens antigas do feminino.

A escolha do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), de António Lobo Antunes, deve-se ao trabalho peculiar de linguagem com o qual o autor constrói esse romance, servindo-se de uma voz feminina que (des)configura o espaço ficcional de maneira pouco convencional, problematizando-o em relação à (des)construção de um eu, por meio de um discurso memorialista e confessional. Essa obra assinala uma intensificação do processo de fragmentação do espaço e do sujeito no romance que irá se perpetuar como tendência estética no início do século XXI.

Em suma, as obras foram escolhidas por formularem diferentes representações do feminino resultantes de diferentes tratamentos do espaço e da personagem, cada uma à sua maneira, contribuindo para suplantar o feminino passivo e de caráter acabado que vigorou na ficção de épocas anteriores. Com a análise dos romances selecionados, torna-se possível demonstrar o percurso de um novo feminino: que começa a ser construído nos romances da década de 50; que se fortalece com novas vozes femininas no cenário literário português, como a de Maria Velho da Costa; consolida-se no romance saramaguiano, em harmonia com o masculino e até, muitas vezes, sobrepujando-o; e que se fragmenta no romance antuniano, mostrando a mulher, antes de tudo, como ser humano, conduzindo, assim, a discussão da condição feminina para a questão da condição humana, por meio de um sujeito em ação introspectiva, autorreflexiva e autoconstitutiva.

A diversidade estilística representada pelo conjunto das obras escolhidas reflete a concomitância e o imbricamento de vários movimentos estéticos, na segunda metade do século XX, período em que, como esclarece Carlos Reis (2003, p. 383), a sucessão de períodos literários acelerou-se de tal forma que “se tornou quase alucinante”. Não é nossa intenção propor uma classificação para cada romance, tão pouco escolher uma denominação única que lhes sirva de grande

“guarda-chuva”. Os períodos literários em si mesmos não constituem o foco de interesse do presente estudo, mas sim o modo como diferentes concepções de mundo e de representação, encarnadas espacialmente no romance, modificam a questão da representação do feminino e da sociedade patriarcal portuguesa.

A análise das referidas narrativas pretende propor uma nova leitura dessas obras numa perspectiva comparatista de interpretação, que leva em conta a história literária e é guiada por interrogações específicas. Assim, procuramos responder as seguintes perguntas:

De que forma o espaço no romance relaciona-se com a construção e a significação das personagens, como elemento detentor de funcionalidade e organicidade fundamentais para o desenvolvimento do tema? O que caracteriza o espaço ficcional construído pelos autores em estudo e como ele contribui de maneira decisiva para a configuração de suas heroínas, para a construção de uma determinada visão de mundo e para o estabelecimento de relações e conflitos que movimentam a narrativa? De que modo as personagens vivem no “mundo do texto”, um mundo projetado pela própria constituição do texto? Os romances, a partir dos anos 50, estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, a mulher caseira ou a adúltera, consagradas pela produção narrativa de escritores de movimentos estéticos anteriores? As obras selecionadas refletem as mudanças econômicas, a crescente industrialização, como fatores que contribuem para alterar os papéis tradicionais das mulheres? As obras abordam o conflito entre os valores de uma sociedade capitalista urbana e a decadência da sociedade agrária patriarcal tradicional, bem como as mudanças políticas do país? As novas representações do espaço e do feminino, para além das razões econômicas, devem-se também a fatores literários como o movimento neorrealista, suas novas experiências com o romance e seu engajamento social? Como a mulher é representada nos romances portugueses da segunda metade do século XX, a partir do recorte selecionado? O que caracteriza essa representação em relação à efetuada em períodos anteriores de produção romanesca e o que ela lega à produção do século XXI? Como a personagem feminina é configurada de forma a se tornar sujeito, considerando o espaço, entendido como fazendo parte integrante da própria noção de sujeito? Como a dicotomia público/privado que marca a relação entre homens e mulheres na sociedade patriarcal, restringindo a atuação social feminina ao âmbito doméstico, é representada e, ao mesmo tempo, subvertida nas obras?

Para o estabelecimento de aproximações e contrastes entre os romances e para a apresentação das reflexões daí advindas, tomaremos como ponto de partida duas categorias sociológicas, propostas por Roberto Damatta, a casa e a rua², entendidas como espaço privado e espaço público, dando conta de dois modos distintos de pensar e agir, ou seja, não designando simplesmente espaços geográficos ou objetos físicos, mas esferas de ação social. A casa e a rua “são modos de ler, explicar e falar do mundo” (DAMATTA, 1989, p. 29).

De acordo com Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), a dicotomia público/privado constitui-se em uma questão central para o feminismo e pode ser relacionada a outras dicotomias fundamentais, tais como: masculino/feminino; racional/irracional; razão/emoção; cultura/natureza; corpo/mente; sujeito/objeto, entre outras. Os pares tomados em conjunto permitem uma determinada concepção dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Além disso, compreendida como a separação entre o trabalho e a casa, a dicotomia público/privado interessa para a teoria feminista contemporânea “na forma como conceptualiza a subordinação e a opressão das mulheres, relegando-as ao espaço doméstico” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 159).

Para a contextualização do problema à realidade portuguesa, tomar-se-á em consideração o ensaio *Cartilha do Marialva* (1960), de José Cardoso Pires, entendendo-se que esse texto pode lançar luz sobre questões relevantes ao estudo proposto. Será útil à análise, por exemplo, o conceito de marialvismo, em que o autor procura definir os contornos peculiares do machismo português, de origens remotas, apresentando a sua forma de manifestação no período de interesse, ou seja, a segunda metade do século XX. Um dos fatores apontados por Cardoso Pires como caracterizador da ideologia marialva é justamente a divisão de atuação de homens e mulheres em espaço público e espaço privado. Esse aspecto retoma a

² Os conceitos de casa e rua são desenvolvidos e utilizados especialmente em duas obras do antropólogo brasileiro: DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984 e DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Damatta (1987, p.15) emprega “categoria sociológica” no sentido proposto por Durkheim e Mauss, ou seja, como um conceito que “pretende dar conta daquilo que uma *sociedade pensa* e assim institui como seu código de valores e de ideias: sua cosmologia e seu sistema classificatório; e também para traduzir aquilo que a *sociedade vive* e faz concretamente – o seu sistema de ação que é referido e embebido nos seus valores.” DaMatta (1989, p. 33) defende que “casa e rua são mais que locais físicos. São também espaços de onde se pode julgar, classificar, medir, avaliar e decidir sobre ações, pessoas, relações e moralidades (...) casa e rua formam os espaços básicos através dos quais circulamos na nossa sociabilidade.” As palavras “casa” e “rua”, entendidas como categorias sociológicas, não só designam “espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo

recomendação de *Guia dos Casados* (1651), de autoria de D. Francisco Manuel de Melo, principal intertexto de Cardoso Pires, “Do homem a praça, da mulher a casa” (PIRES, 1973, p. 101), ideia arraigada ao pensamento do homem português ainda no século XX.

Os conceitos de casa e rua³, como expostos, servirão de ferramenta para a análise comparativa das obras literárias. Procuraremos demonstrar como a dicotomia público/privado é representada nos romances pelos espaços da rua e da casa, onde ocorrem as relações entre as personagens masculinas e femininas, tentando responder a seguinte questão: Como a dicotomia público/privado que marca a relação entre homens e mulheres na sociedade patriarcal, restringindo a atuação social feminina ao âmbito doméstico, é representada e, ao mesmo tempo, subvertida nas obras?

O espaço romanesco, nas obras selecionadas, corrobora de forma fundamental para a discussão e a revisão da representação ficcional da mulher portuguesa. O presente estudo procura mostrar, a partir do *corpus* selecionado, a segunda metade do século XX como período de significativo e inusitado avanço na representação do feminino, definindo os aspectos que diferem a sua produção literária daquela realizada em períodos estéticos anteriores.

O trabalho organiza-se em dois capítulos. Primeiramente, fazemos uma muito breve explanação acerca da representação do espaço e da mulher no romance português do século XIX e do início do século XX, em relação à ideologia da domesticidade, procurando situar e justificar a pertinência de nossas indagações. Em seguida, buscamos demonstrar como a personagem feminina passa a figurar

entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados” (DAMATTA, 1987, p. 15).

³ Segundo DaMatta (1987, p.16), a “casa” é uma categoria que “somente se define e se deixa apanhar ideologicamente com precisão quando em *contraste* ou em *oposição* a outros espaços e domínios (...) só faz sentido quando em oposição ao mundo exterior: ao universo da *rua* (...) o espaço definido pela casa pode aumentar ou diminuir, de acordo com a outra unidade que surge como foco de oposição ou de contraste. A *casa* define tanto um espaço íntimo e privativo de uma pessoa (por exemplo: seu quarto de dormir), quanto um espaço máximo e absolutamente público, como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa. Tudo, obviamente, depende do outro termo que está sendo implícita ou explicitamente contrastado”. Entretanto, DaMatta (Ibid., p.17) ressalva que seu método de compreensão da sociedade não se limita a uma análise binária estanque: “Não estamos aqui diante de um contraste rígido e simples, dado por substâncias invariantes contidas em cada termo, mas frente a um par estrutural que é constituído e constituinte na própria dinâmica da sua relação”. Levaremos essas observações em consideração no desenvolvimento de nossa tese, bem como as variações e os diversos graus de intensidade na combinação das duas categorias apresentados pelos romances estudados.

como um sujeito, estabelecendo uma relação entre a complexificação de seu processo de construção e a subversão do espaço ficcional.

O segundo capítulo é composto por três subcapítulos temáticos, em que realizamos a análise do *corpus*. O primeiro tenciona demonstrar como o romance, a partir da década de 50 do século XX, passa a constituir-se num espaço de discussão e de reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente, introduzindo elementos de subversão à visão patriarcal de mundo, que incluem a contestação da figura paterna e a conquista do acesso à educação. O segundo trata da memória (entendida como narrativa de um sujeito), a fim de mostrá-la como recurso desencadeador de um processo de subjetivização da personagem feminina que passa a configurar-se como o sujeito perceptivo responsável pela organização simbólica do espaço. O terceiro aborda o espaço do corpo (ponto de vista sobre o mundo) e o corpo da escrita (espaço de luta e de transformação da linguagem) como lugares de construção da subjetividade feminina e de desconstrução de uma visão falocêntrica de mundo.

Damatta (1987, p. 11) afirma que “um livro é como uma casa”. A partir dessa ideia, podemos pensar neste presente estudo também como uma casa a que o leitor é convidado a entrar: “Por trás do formalismo óbvio há sempre a regra de ouro da hospitalidade, que se traduz pura e simplesmente no respeito pela pessoa da visita e na satisfação de tê-la dentro do nosso teto, querendo conversar conosco” (DAMATTA, 1987, p. 11).

*“O silêncio desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos.
O silêncio esculpia os volumes, recortava as linhas, aprofundava os espaços.
Tudo era plástico e vibrante, denso da própria realidade.
O silêncio como um estremecer profundo percorria a casa. (...)
Há muito já que cada coisa tinha encontrado ali o seu lugar.
E era como se esse lugar, como se a relação entre a mesa, o espelho, a porta,
fossem a expressão de uma ordem que ultrapassava a casa.”*
Sophia de Mello Breyner Andresen (1984, p. 48-49)

2 “O SILÊNCIO COMO UM ESTREMECER PROFUNDO PERCORRIA A CASA”

2.1 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DA MULHER E A AUSÊNCIA DA VOZ FEMININA

A ideologia da domesticidade, que estabelece o acesso ao espaço público como prerrogativa do masculino e relega o espaço privado da casa ao feminino, encontra-se em ascensão no século XIX. Essa ideologia aparece retratada no gênero a que se convencionou chamar de “romance sentimental”, de caráter moralizante, que surge no século XVIII, conforme explica Jacinto do Prado Coelho (1982, p. 135), ou seja, “precisamente na altura em que o romance, enquanto gênero literário, ganha a importância que irá ter ao longo do século XIX” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 44). Segundo Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005, p. 44), “só com Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis se assiste, na literatura portuguesa, ao aparecimento do gênero (...) como ‘ficção doméstica’”.

O surgimento do livro impresso e a criação de bibliotecas ambulantes e de gabinetes públicos de leitura fomentam uma nova massa de leitores que ignora os padrões clássicos e que colabora para moldar o romance, como afirmam Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (s/d, p. 659): “A presença do novo público e as novas relações entre o escritor e o público acabam por criar o estilo, os gêneros e o sentido estético que caracterizam o Romantismo em oposição ao Classicismo”. O público do Romantismo tem interesse por temas locais e regionais, pela paisagem familiar, pelo “lar burguês”, enfim, pelo mundo real ligado às suas atividades, preferindo o “realismo descritivo” ou o “gosto pelas imagens”, expressões empregadas por Saraiva e Lopes (s/d, p. 660) para definir os recursos estilísticos dos escritores que optam pelo uso de um vocabulário mais corrente e mais sensível, rico em alusões concretas. São introduzidos ao texto “dados sensoriais captados no ambiente; a presença física das personagens humanas, dos interiores e das paisagens” (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 660). O romance consagra-se como obra literária de

“mensagem ao próximo (...) convertida em meio de comunicação e já não um mundo fechado de valores” (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 660).

A importância súbita que a paisagem adquire na produção ficcional romântica supera a sua mera consideração como cenário da intriga ou como estabelecimento de coordenadas espaciais no romance, assinalando uma evolução qualitativa no tratamento do espaço e sua implicação na constituição da personagem, como demonstra a tese de Doutorado de Helena Carvalhão Buescu, publicada pela Caminho, em 1990.⁴ A autora mostra a articulação entre paisagem e descrição como processo de postular interrogações sobre a representação e a sua correlata constituição de sentido do mundo: “A introdução do tema da ‘paisagem’ parece-nos ter a ver justamente com uma forma de interrogação, no espaço do romance, sobre o ‘espaço’ entendido como ‘mundo’” (BUESCU, 1990, p. 24). A inserção da paisagem no tecido narrativo não é casual ou marginal, mas o centro a partir do qual é possível questionar a problemática dos elementos espaciais no literário. A paisagem deixa de ser cenário para se tornar sobretudo um “efeito de sentido” (BUESCU, 1990, p. 78).

Gostaríamos de nos deter um pouco mais à tese de Buescu, pois entendemos que a autora contribui de forma esclarecedora e inovadora para o estudo do espaço ficcional romanesco, discutindo conceitos que serão relevantes e pertinentes para o estudo que propomos. Adotamos a sua concepção de “representação” como forma de interrogar o literário entendido como constituição de um “mundo” e de “sentido do mundo” (BUESCU, 1990, p. 17), como a produção de uma realidade dentro da qual o sentido se constitui, não significando mera reprodução ou imitação da realidade. Essa conceituação está de acordo com o que Paul Ricoeur (1995) designa como “mundo do texto”, isto é, um mundo projetado pela própria constituição do texto e ao qual ele indubitavelmente se refere, entretanto, não fechado em si mesmo, mas aberto para a leitura que se constrói “sempre como base numa intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, *intersecção em permanente mutação e historicidade*”, como recorda Buescu (1990, p. 33).

⁴ “**Incidências do olhar:** percepção e representação”. Consultar Referências no final deste trabalho.

A estudiosa estabelece uma correlação entre as artes plásticas e a literatura, a partir das ideias de Pierre Francastel⁵, para formular um conceito de espaço literário, com o qual estamos de acordo e por isso transcrevemos:

O espaço é representação, construção e projeção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da *visão do mundo*, que é sempre modo de produzir sentido (...) o espaço (ou a forma de o conceber) *não é imutável e perene*, mas sim passível de mutações que são tantas outras alterações no modo de o homem se pensar a si próprio, enquanto por um lado elemento organizador desse espaço e, por outro, parte integrante dele. (BUESCU, 1990, p. 76-77).

Tendo em vista esse entendimento do espaço literário e considerando o romance como lugar privilegiado, desde o século XIX, para pensar sobre ele como passível de mutações estéticas decorrentes das transformações na maneira do ser humano pensar sobre si mesmo e sobre o mundo, procuraremos demonstrar quando e de que forma a personagem feminina passa a ser representada no romance português como um “sujeito”.⁶ Tencionamos demonstrar que essa sofisticação ou complexificação da representação da mulher no romance português relaciona-se direta e necessariamente à construção do espaço e propomos a seguinte interrogação: Como a personagem feminina é configurada no romance de forma a se tornar sujeito, considerando o espaço, entendido como fazendo parte integrante da própria noção de sujeito?

Para tanto, será útil o conceito de “ponto de vista”, pois a ele ligam-se as diferentes apreensões do espaço. O conceito de ponto de vista pressupõe as noções de percepção, ângulo e seleção, que necessariamente implicam na instauração de um sujeito e de uma ideologia. Vários são os teóricos da literatura que têm se dedicado à análise do ponto de vista e à tentativa de construção de

⁵ Buescu (1990, p.76-77) busca de Francastel a ideia de “espaço do Renascimento” como uma estrutura e um inventário de formas e de relações simbólicas, pressupondo uma interrogação sobre a questão da representação, não refletindo, mas sim, constituindo a sua própria “mundividência” e o seu correlato sentido. A teórica entende que esse conceito pode ser transportado e aplicado ao espaço literário, pois tanto o espaço na pintura renascentista quanto o espaço na narrativa, especialmente, no romance, são imaginários e decorrentes da organização particular dos materiais (pictóricos ou verbais). Assim, a representação pressupõe a noção de perspectiva (criação do espaço renascentista).

⁶ Entendemos como “sujeito” aquele que, segundo Paul Ricoeur (s/d), tem o caráter do “si”, sendo simultaneamente o questionador e a coisa questionada. O ente que tem pelo seu ser, entre outras coisas, a possibilidade de colocar questões. Ricoeur (s/d) relaciona a questão do sujeito em Heidegger como uma contestação ao “cogito” de Descartes, propondo uma hermenêutica do “eu sou”. Enquanto o cogito cartesiano repousa num modelo prévio de certeza, em que toda questão é uma pesquisa e toda pesquisa toma daquilo que é pesquisado uma direção prévia, o ego autêntico seria constituído pela própria questão. Essa concepção de sujeito é combinada com a noção de “sujeito perceptivo”, desenvolvida por Helena Buescu (1990), como sujeito capaz, simultaneamente, de posicionar-se temporal e espacialmente dentro de um mundo, de pensar-se dentro dele e em relação a ele. Leva-se em conta ainda a formação de um sujeito feminino no sentido percebido por Ana Gabriela

tipologias.⁷ Não é nossa intenção enumerá-los, apenas nos ateremos a explicitar o conceito de ponto de vista com o qual concordamos e que julgamos valioso para o desenvolvimento de nosso trabalho. Assim, entendemos por ponto de vista o que Ricoeur (1995, p. 154) define como, numa narrativa em primeira ou terceira pessoa, a “orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si”.

A possibilidade de adotar pontos de vista variáveis diz respeito à configuração da narrativa e, muito especialmente, ao plano espacial, uma vez que “é de início a perspectiva espacial, considerada literalmente, que serve de metáfora para todas as outras expressões do ponto de vista” (RICOEUR, 1995, p. 156). O conceito de ponto de vista pressupõe a noção de percepção⁸, o que implica em “posição, ângulo de abertura, profundidade de campo”, em outras palavras, “o ponto de vista pode ser definido (...) como lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu tema e capta seus traços” (RICOEUR, 1995, p. 156 e p. 158).

Já Iuri Lotman (1978, p. 443) assinalava a intervenção do ponto de vista como “orientação do espaço artístico” e a sua possibilidade de variação, ressaltando que o mesmo mundo do texto pode encontrar-se fragmentado de maneira diferente consoante as diversas personagens, surgindo como polifonia do espaço. O choque entre as diferentes personagens é simultaneamente um choque entre as suas ideias acerca da estrutura do mundo.

É altura de enfatizarmos que o narrador é também uma personagem e, para isso, recorreremos uma vez mais a Buescu (1990), pois sua tese vem contrapor-se à atenção excessiva que a figura do narrador tem recebido pelos estudiosos da narrativa, fazendo com que a reflexão acerca do ponto de vista fique reduzida ao seu âmbito. Estamos de acordo com a investigadora quando afirma que:

O ponto de vista pertence à categoria de elementos intratextuais que, precisamente, não coincidem na totalidade com a *persona* do narrador, ou

Macedo e Ana Luísa Amaral (2005, p. XXXIII), isto é, a formulação de “um imaginário de mulher autônomo, para lá dos estereótipos existentes da mulher”.

⁷ Françoise Van Rossum-Guyon em seu ensaio intitulado “Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos” formula uma síntese das ideias apresentadas por diferentes investigadores. O texto encontra-se publicado em: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Categorias da narrativa**. Coleção Práticas de Leitura. Lisboa: Arcádia, 1977.

⁸ O ponto de vista, intimamente relacionado à percepção, segundo Helena Buescu (1990, p. 73), é sempre um modo de refletir sobre a constituição do mundo percebido, postulando certo sentido de mundo, tal como a percepção o determina.

melhor, coincidem com ela como podem coincidir com uma ou várias personagens. (BUESCU, 1990, p. 72)

Consideramos ainda importante, para que fique clara a nossa posição em relação ao entendimento de ponto de vista, mencionar aqui o diálogo estabelecido por Buescu (1990) com outros teóricos da narrativa sobre esse ponto. Ela concorda com Gérard Genette (1972) no que diz respeito à sua noção de “focalizador” como distinta da de narrador e com Wolfgang Iser (1976) no que esse aponta como “ponto de vista errante”. Para Buescu (1990), a errância postula que o ponto de vista consiste numa característica que define o texto em sua globalidade e não somente a instância do narrador.

É preciso ressaltar, entretanto, que ela discorda de Genette quando esse atribui ao conceito de “focalizador” uma neutralidade psicológica e ideológica. Nisso, solidarizamos-nos com a estudiosa, pois a seleção e o ângulo (implicados na noção de ponto de vista) inevitavelmente instauram um sujeito e uma ideologia⁹, como já mencionamos. O ponto de vista é esclarecedor tanto em termos de objeto como em termos de sujeito, “produzindo informações que não se limitam nem a um nem a outro” (BUESCU, 1990, p. 75).

Essa relação dinâmica entre sujeito e objeto, isto é, entre personagem e espaço, toma corpo, no romance, com a estética romântica, no século XIX¹⁰, inaugurando uma nova concepção de espaço literário que ultrapassa a sua função de mero componente narrativo para se tornar “parte da produção imaginária de um real que é construído no texto, e se constitui como mundo em si próprio” (BUESCU, 1990, p. 79). Essa mudança se dá com a exploração sistemática da “sensação” (que tem origem no próprio corpo¹¹) em oposição ao “sentimento da natureza” (estados afetivos de caráter reflexivo e moral), como comprova Buescu (1990) em sua tese, apoiada na fenomenologia da percepção desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty.

O filósofo buscou superar o dualismo clássico entre consciência e mundo, mente e corpo, sujeito e objeto, e elaborar um “princípio unificador da individualidade

⁹ Esse entendimento está de acordo também com o que postula Paul Ricoeur (1995, p. 155) sobre ideologia como sistema ligado ao ponto de vista que “organiza a visão conceitual do mundo”.

¹⁰ Helena Buescu (1990, p. 77) ressalva que, no século anterior, fora a lírica, com uma poesia em que o espaço (natureza, paisagem) constituía um núcleo temático, a pensar literariamente a questão espacial, pois “no mesmo período o romance parecia não possuir ainda o tipo de escrita necessário para permitir o confronto com o natural e a introdução deste, no texto, como elemento narrativo”.

¹¹ “Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas

mente/corpo que não fosse uma unidade de identidade, mas uma unidade e indivisibilidade do diferente, uma totalidade complexa” (SOMBRA, 2006, p. 20). Merleau-Ponty eleva a experiência perceptiva à condição de consciência perceptiva em que “consciência e subjetividade aparecem intrinsecamente ligadas à *experiência humana*, isto é, à percepção, ao corpo e ao mundo vivido” (SOMBRA, 2006, p. 20). A percepção é a atividade de “um corpo situado, a visão do mundo se dá a partir de um ponto de vista (nosso corpo e nossa situação) sobre o mundo” (SOMBRA, 2006, p. 48). O sujeito é coextensivo à natureza, “em virtude da sensorialidade radical do corpo, a percepção é, por excelência, a relação do corpo com o mundo, em que um e outro coexistem sem exclusão” (SOMBRA, 2006, p. 120).

Até o século XVIII, segundo Buescu (1990), predomina o sentimento da natureza que postula uma distinção entre o sujeito e o objeto, assim, ter o sentimento da natureza significa encontrar apenas dentro de si o que é necessário para a apreensão do exterior. Já a sensação na estética romântica manifesta a integração funcional do indivíduo na natureza, sendo “um meio pelo qual o sujeito pode sentir o outro (o universo) em si, e pode sentir-se a si no interior desse outro” (BUESCU, 1990, p. 86). Dessa forma, o espaço romanesco passa a ser um lugar de coexistência entre o sujeito que sente e o sensível.¹² O espaço sendo sentido pode ser sujeito de comunicação e não somente objeto de contemplação. Isso resultará numa certa diluição do sujeito, pois se o sentimento radicava-se no interior do sujeito, “o lugar da sensação só pode ser apreendido como cruzamento, mistura (...) onde distinguir entre sujeito e paisagem/objeto não é, nem claro, nem sequer por vezes mesmo possível” (BUESCU, 1990, p. 97).

Assim, a partir da sensação, o real (paisagem) torna-se agente e não apenas “‘agido’, o que faz repensar o lugar do sujeito perante ela” (BUESCU, 1990, p. 97-98). Uma visão mais próxima do mundo torna-se possível com um sujeito que se posiciona dentro do espaço que concebe, a sua percepção é um modo de refletir sobre a constituição do mundo percebido, nesse sentido, o ato perceptivo é também um ato hermenêutico, ou seja, de compreensão do mundo e de seu sentido.

são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo.” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 21).

¹² O romance romântico, segundo Helena Buescu (1990, p. 88 a 90), teria herdado das literaturas de viagem e do romance gótico a exploração dos sentidos, especialmente o visual (descrição), que passaria para as sensações auditivas, olfativas, táteis e gustativas.

O sujeito romântico acredita ser dotado de uma percepção própria do mundo, “eivada de um sentido que apenas a ele é dado perceber” (BUESCU, 1990, p. 138), o mundo para ele faz sentido, um sentido que ele constrói no interior da narrativa, não só projeta o mundo, mas o interpreta. E para o sujeito de outros períodos? Continuará a existir um sentido possível?

A ficção realista e naturalista, como se sabe, propõe, por sua vez, uma literatura de crítica do homem e da sociedade, mas sua *teoria* falha ao julgar possível “uma reprodução rigorosamente objetiva do mundo social que eliminasse a visão pessoal do autor”, considerando “o mundo observado como coisa independente do observador” (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 899). Os grandes romancistas realistas tiveram de vencer essa insuficiência para “não caírem na reprodução inerte, fotográfica e, no fundo, sem sentido, de casos observados”, valendo-se e experimentando “pontos de vista de sucessivas personagens” (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 900 e p. 901). A percepção do escritor organiza os dados num todo, assim como faz o pintor ao elaborar um quadro, como afirma Merleau-Ponty (2009, p. 19): “É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”.

Em contrapartida à cosmovisão fatalista do Naturalismo, “em que o homem seria *determinado*, mas paradoxalmente não seria *determinante*”, o romance neorrealista apresenta um caráter utópico de construção de um outro mundo, em que o homem se liberta do condicionamento socioeconômico para “transformar esse condicionamento pela ação (certamente revolucionária)” (TORRES, 1976, p. 28 e p. 31). A sociedade é representada em transformação por meio do que Alexandre Pinheiro Torres (1976, p. 32) define como “realismo dinâmico”. Em 1976, o estudioso assinalava:

A atual fase histórica que atravessamos é, como todo e qualquer fenômeno que na natureza se observe, puramente *transitória*, duma transitoriedade que poderá às vezes disfarçar-se do *permanente*, por falta apenas de perspectiva do observador. (TORRES, 1976, p. 32)

Para Torres (1976, p. 33), o Neorrealismo em qualquer uma de suas fases e em qualquer um de seus representantes

sempre se exercitou no campo do romance à custa de situações (...) representativas ou típicas. E por *situação típica* sempre se entendeu aquela que albergasse em si a latência de uma nova *realidade* prestes a estalar.

Entendemos que com a progressiva decadência da burguesia provinciana e a conseqüente derrocada dos privilégios patriarcais, a emancipação feminina passa a

ser vislumbrada como uma nova realidade prestes a irromper depois de séculos de opressão.

2.2 “DO HOMEM A PRAÇA, DA MULHER A CASA”

“Do homem a praça, da mulher a casa”: Trata-se de um dito que José Cardoso Pires, em *Cartilha do Marialva* (1960), recupera de *Carta de Guia de Casados*, escrita por D. Francisco Manuel de Melo, em 1650, e publicada pela primeira vez, em 1651. Segundo Torres (1976, p. 174), *Carta de Guia de Casados* é uma das obras portuguesas que, “ao longo dos últimos séculos, maior favor do público tem conhecido”, com mais três edições no século XVII, quatro no século XVIII, sete no século XIX e várias no século XX.

“Cartilha literária da submissão da mulher” (TORRES, 1976, p. 174), escrita como “uma espécie de procuração pública dos abonadores do ‘lar português à velha maneira” (PIRES, 1973, p. 94), é o principal intertexto de Cardoso Pires, para desenvolver o conceito de “marialvismo”, com o qual procura definir os contornos peculiares do machismo português, de origens remotas, apresentando as suas formas de manifestação e de repercussão ainda em pleno século XX. Um dos fatores apontados por Cardoso Pires como caracterizador da ideologia marialva é justamente a divisão de atuação de homens e mulheres em espaço público e espaço privado, daí a velha recomendação de *Guia dos Casados* (1651), “Do homem a praça, da mulher a casa” (PIRES, 1973, p. 101).

Confinar a mulher no espaço doméstico consiste na “defesa da ordem rústica, patriarcal” (PIRES, 1973, p. 101). A consagração da “‘esposa do lar’, à qual se limitam os horizontes num círculo determinado de relações e se fornece uma interpretação da complexa imagem do mundo filtrada através da experiência (exclusiva) do marido”, torna-se “o sustentáculo dos prestígios familiares do marialva” (PIRES, 1973, p. 101). Esse confinamento, que gera a desigualdade social e cultural que marca as relações entre homens e mulheres, justifica-se pela alegação de que a mulher é naturalmente inferior ao homem: “Fica registrada nas ordenações marialvas a consabida regra da inferioridade natural da mulher, o ser fraco por natureza” (PIRES, 1973, p. 96), que precisa ser protegido e vigiado pelo homem. Assim, considerada “inferior ao marido, a mulher deve-lhe submissão. É capaz de governar a casa, mas incapaz de se governar a si própria”, como sintetiza Ivone Leal (1986, p. 354).

O texto de Cardoso Pires lança luz sobre questões relevantes ao estudo que propomos, uma vez que o autor identifica, na produção literária portuguesa, até a década de 30 do século XX¹³ (com exceção feita ao romance *Judite, nome de guerra*, de Almada Negreiros, em que “se isenta a heroína de um número apreciável de preconceitos marialvas”¹⁴), a presença das ideias marialvistas na configuração das heroínas de importantes romancistas. A imagem da mulher como “anjo do lar”¹⁵ ou como Eva tentadora¹⁶ perpetua-se nas “devoções amorosas das heroínas garrettianas, da paixão incendiada à Camilo, da pureza da mulher-criança de Júlio Dinis” (PIRES, 1973, p. 55-56), por exemplo. Cardoso Pires (1973, p. 173) considera isso decorrente de um “marialvismo inconsciente” ou de “seus resquícios inconfessados”.

No que diz respeito ao início do século XX, o autor (1973, p. 103) estabelece relações do marialvismo com o nazismo, destacando o arquétipo da “mulher dos três k’ do nacional-socialismo (*kinder, küche, kirche* – filhos, cozinha, igreja)”. Mas, apesar de sua subalternidade, a “*hausfrau* nazi” (PIRES, 1973, p. 184) tem um papel que extrapola o ambiente doméstico, o de perpetuadora da raça, numa dimensão nacionalista. Sua função biológica é endeusada, nas praças, por meio de gigantescas estátuas, que ressaltam os seios fartos e o ventre, “a vida doméstica na paisagem hitleriana não se revestia dos individualismos que a isolassem do Estado.

¹³ Segundo Cardoso Pires (1973, p. 173), “o mal, o marialvismo inconsciente ou os seus resquícios inconfessados, não poupou sequer os romancistas da ‘bela época’ anarco-romântica de 1920-1930 que desmontaram a crônica lisboeta. Se houve nesses homens uma reação ao provincianismo, houve-a unicamente como réplica à imagem provinciana da capital deixada por Eça de Queirós.”

¹⁴ Aqui transcrevemos a declaração completa: “A não ser no caso de Almada (*Judite, Nome de Guerra*), onde em toques ocasionais se ferem algumas manifestações de provincianismo e se isenta a heroína de um número apreciável de preconceitos marialvas, o resto é pecado antigo.” (PIRES, 1973, p. 174)

¹⁵ De acordo com Macedo e Amaral (2005, p. 63), “anjo do lar” ou “fada do lar” é uma designação que “decorre da necessidade de o discurso patriarcal confirmar a dicotomia das esferas pública e privada”. Ao elevar a mulher ao estatuto de deusa, cujo santuário se limita ao lar, reforça-se a supremacia masculina no espaço público. Desse discurso decorre (Ibid., p. 63) “uma completa idealização da figura da mulher como um ser angélico, idealização essa que cristaliza um modelo de abnegação, dedicação, autossacrifício, passividade e silêncio”. A imagem da mulher confinada aos limites do lar é associada à exaltação dos valores domésticos. O reverso da medalha é a ideia de “mulher-fatal”. A sexualidade da mulher é vista de maneira dupla, “através da qual a mulher é encarada como anjo/fada ou demônio/tentadora” (Ibid., p. 63). A “mulher-fatal” é um estereótipo que reúne duas características principais, a extrema beleza e a frieza. A grande distância emocional que mantém em relação ao homem provoca uma situação violenta ou trágica, uma vez que “a indiferença da mulher-fatal em relação aos sentimentos que inspira não é aceitável numa concepção patriarcal de mundo” (Ibid., p. 135). Na perspectiva patriarcal, espera-se que a mulher ceda ao desejo do homem, tornando-se esposa ou mãe, ou então, que se coíba de despertar desejo por meio da negação de uma vida sexual: “A mulher-fatal, bela, fria e autoconfiante expressa uma sexualidade assumidamente autônoma, fora deste esquema regulador” (Ibid., p. 135).

¹⁶ Macedo e Amaral (2005, p. 62), explicam que segundo o mito judaico-cristão, Eva (a mulher) é responsável pelo castigo da expulsão do paraíso: “Em vez de culpar Deus por expulsar Adão e Eva do Jardim do Paraíso, onde poderiam ter vivido para sempre, os patriarcas atribuíram a Eva a culpa exclusiva pela mortalidade

O gineceu abrangia a nação por inteiro” (PIRES, 1973, p. 197). Nesse sentido, o marialvismo salazarista diferencia-se do machismo do III Reich, pois a mãe lusitana “toda piedade, toda resignação e ternura” (PIRES 1973, p. 184) é relegada a um papel de “*mater dolorosa* ou como mensageira passiva, simples veículo da decisão providencial (...) ‘Deus agradece a Salazar por intermédio da Mulher Portuguesa o engradecimento de Portugal¹⁷’” (PIRES, 1973, p. 185).

O marialvismo faz-se presente literariamente no elogio às qualidades “naturais” da mulher:

Eça destacou, entre todas, o pudor. Júlio Dinis também. (...) Das coincidências das descobertas alguma ilação se deve fazer, principalmente se o louvor pretende legitimar um lugar secundário da personagem por razões de fatalismo animal. (PIRES, 1973, p. 183)

Cardoso Pires (1973, p. 152 e p. 153) identifica “resíduos medievais” na configuração das personagens femininas: “A ‘mulher fraca’ e desprotegida por natureza – ou a tísica, ou a monja do Romantismo – a beleza encarada como instrumento de tentação, são índices a ponderar”. Essas heroínas remetem a uma “concepção de fatalismo natural (destino, fragilidade, inconstância) que não se enquadra conseqüentemente na linha de um tribuno da liberdade” (PIRES, 1973, p. 154). Suas trajetórias

acabam com a consciência repentina do erro. A enganada recolhe ao convento, regressa ao lar, à expiação, vota-se à morte civil ou escolhe o suicídio. Ou entrega-se à loucura, ou à tísica, mortificada pelos remorsos. (PIRES, 1973, p. 88)

Cardoso Pires revisa o ideal feminino estabelecido pelos padrões românticos. A Garret chama de cavalheiro patriarcal, “visconde da portuguesidade” que aborda “o amor-cego também designado por amor-paixão, fórmulas gerais em que se pressupõe a mulher como instrumento de tentação – indo mais longe: de pecado” (PIRES, 1973, p. 156 e p. 155). Júlio Dinis, por sua vez, “sonha com os idílios domésticos e as honras paternais, imagina em versos a doce companheira, dá-lhe o toque dócil e coloca-a como convém ao quadro” (PIRES, 1973, p. 161). Para Macedo e Amaral (2005), Júlio Dinis é o representante português da “ficção doméstica”, já que a ação em seus romances centra-se no espaço privado do lar, priorizando as cenas familiares. O espaço doméstico, em sua obra, aparece como

humana, declarando que o mal havia começado com ela”. Os padrões de comportamento em relação à mulher, na sociedade ocidental, são marcados pela prevalência dessa versão do mito.

“um espaço ideal e idealizado, onde a figura da mulher adquire o estatuto ‘angélico’ que a ideologia da domesticidade reinante lhe consignava” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 44). Marina de Almeida Ribeiro (1990, p. 19) assim explica a ideologia da domesticidade presente na figura da “casa” no romance de Júlio Dinis:

A mulher, anjo do lar, zela pela casa e pelo seu funcionamento como um corpo vivo. O homem tem de saber ganhar esse espaço – encontrar e reconhecer a mulher certa, perpetuar a família, trabalhar e perpetuar outro espaço, o do pai, o da produção da riqueza e do conforto.

Saraiva e Lopes (s/d, p. 804) identificam uma “oscilação pendular” no tratamento ficcional da mulher pelos românticos. No Romantismo, o herói masculino oscila ora entre a “*mulher-fatal de mármore*, ora [entre] a mulher angélica de que se enfastia” (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 784). Em Almeida Garret, os historiadores (s/d, p. 706-07 e p. 719) percebem a personagem masculina como “a vítima sem remédio da mulher-fatal, como ela despenhado no abismo da perdição”; em Alexandre Herculano, “a mulher-demônio e a ‘santa’” e em Camilo Castelo Branco,

À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca)- mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de fundura psicológica, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito do sacrifício. Simples emanção celeste ou infernal do homem (...) falta-lhe humanidade, e até a eloquência da sua paixão, quando se faz ouvir, é inconfundivelmente masculina. (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 805-06)

Segundo Buescu (1990), no Romantismo, a personagem é pensada como constitutivamente ligada à sua forma de viver e se integrar à natureza, com a qual mantém fortes elos existenciais. Personagem e paisagem, em alguns romances, podem significar-se mutuamente de maneira necessária e indissolúvel. Há, por exemplo, uma “íntima relação entre o sentimento amoroso, a mulher e a natureza” (BUESCU, 1990, p. 146). No Romantismo, “a natureza conhece uma clara implicação na concepção e técnicas narrativas (...) dela se formulam (...) a personagem feminina e o sentimento amoroso a ela relacionado” (BUESCU, 1990, p. 143).

A mulher normalmente aparece como objeto a quem o sujeito perceptivo e descritor (masculino) vota o seu sentimento amoroso. Junto com a paisagem, que a pode caracterizar física e moralmente, ela é organizada e limitada pelo olhar da personagem masculina. O evoluir do sentimento amoroso e da própria narrativa é

¹⁷ A frase “Deus agradece a Salazar por intermédio da Mulher Portuguesa o engrandecimento de Portugal” é retirada por Cardoso Pires do texto de Armando Carneiro, *Lisboa trabalha e progride*, Ed. Gabinete de Estudos de Divulgação Social, conforme declarado pelo autor, em *Cartilha do Marialva* (1973, p.185).

condicionado a certa paisagem que também se modifica e que singulariza os objetos. A mulher amada é, muitas vezes, representada metonimicamente por determinada paisagem. O espaço, assim, assume sua funcionalidade na constituição da personagem.

Do Realismo, Cardoso Pires (1973, p. 165) destaca a mulher adúltera configurada por Eça de Queirós. Ao procurar escarnecer a sociedade, “por um lado condena, mas por outro desmente-se”, por meio de um conservadorismo disfarçado sob uma “capa progressista”:

As três tentações, Mundo-Diabo-Carne, são os faróis traiçoeiros do adultério. Eça põe o Diabo de parte, ri-se dele. Mas, inconscientemente e à distância, faz-lhe o jogo porque aceita as inferioridades bíblicas da mulher e porque, em virtude disso, não consegue superar uma atitude *ainda* machista perante ela. Repare-se o adultério, base da sua crítica e símbolo catalisador na decomposição das instituições da época, só conta como tal quando praticado pela esposa. (PIRES, 1973, p. 170-71)

De acordo com Saraiva e Lopes (s/d, p. 891), Eça procura mostrar como a sociedade, ao restringir a atuação da mulher e ao destinar-lhe uma educação frívola, condena-a ao desastre do adultério, pela

ausência completa de ampla vida social nas mulheres, vítimas de uma educação que as abandona espiritualmente à literatura romântica, criando nelas o horror da vida ativa, e o gosto da evasão, origem das aventuras extraconjugais.

Assim, “uma educação viciada e a literatura romântica são a causa dos desastres de Luísa, como, em parte, dos de Amélia”¹⁸ (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 892). Independentemente de considerarmos a adúltera de Eça configurada como um “produto” da natureza (como entende Cardoso Pires) ou como um “produto” cultural, decorrente de fatores como a influência da literatura e da educação (como percebem Saraiva e Lopes), o que se verifica é que a mulher em Eça surge como vítima passiva de um ambiente em que sua “personalidade feminina estiola”¹⁹ (SARAIVA. LOPES., s/d, p. 907) :

Devido à subalternidade do seu papel, à sua condição social de quase mero objeto de necessidades masculinas, que a literatura romântica mistificadamente e até perigosamente idealizara, a mulher queirosiana está sempre, como vítima principal, no núcleo patético da intriga, embora a sua própria inconsciência e leviana impersonalidade atenuem esse *pathos*, a que aliás a ironia queirosiana nunca permitiria uma intensidade *bovarista*. (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 908)

¹⁸ Para Bulger (1990, p. 30), a mulher em Eça é degradada “não só por um condicionamento social e educacional mas ainda pela profanação masculina.”

¹⁹ Segundo Bulger (1990, p. 30), se havia em Eça “uma intenção regeneradora a verdade é que, quanto à representação feminina, manteve-se a antinomia do estereótipo”.

De acordo com Macedo e Amaral (2005, p. XXIV), a visitação aos textos canônicos de autoria masculina consistiu num primeiro passo da crítica feminista, para a partir daí

analisar a representação das mulheres, realçando quer o abuso da estereotipia do ideal da feminilidade (a ‘mulher-anjo’ domesticada ou o seu negativo demonizado, a ‘mulher-fatal’), quer a sua secundarização ou redundância no texto.

O segundo passo foi o de dedicar-se à reescrita da história literária, buscando resgatar do silêncio a escrita das mulheres, a fim de formar um “canône feminino”²⁰ (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIV), deixando de tentar inserir as mulheres escritoras no que Elaine Showalter (1986, p. 131) chama de “entrelinhas da tradição masculina” e construindo o que ela designa de “ginocrítica”²¹. Assim, “uma parte da tarefa dos Estudos Feministas tem sido devolver à esfera do literário toda uma tradição de mulheres escritoras quer esquecidas, quer silenciadas pelo cânone” (MACEDO, 2001, p. 272).

Críticos e historiadores procuram identificar as vozes femininas pioneiras²². Em Portugal, Sórora Mariana Alcoforado, com suas *Cartas Portuguesas*, escritas no

²⁰ Sobre a formação de um cânone feminino, Ana Gabriela Macedo (2001, p. 274) explica que “a necessidade de gerar retrospectivamente uma tradição (‘engender’ é o termo usado pela crítica feminista anglo-americana a que ‘engenderar’ em Português não nos parece corresponder plenamente, pela sua carga semântica negativa) ou de criar uma *tradição alternativa* (uma ‘escrita de avesso’) (...) tem sido uma preocupação constante dos Estudos Feministas. Dela nos dão conta os numerosos ensaios e antologias críticas onde a questão da poética feminina é discutida e analisada, já não apenas como subtexto ou nas ‘entrelinhas’ do texto masculino, mas *autonomamente*, sem que isso signifique *autisticamente*”.

²¹ Elaine Showalter (2002, p. 45) explica que toda a crítica feminista é, de alguma forma, revisionista e chama de “ginocrítica” (*gynocritics*) a crítica feminista que “operou uma mudança gradual do seu centro: das leituras revisionistas passou para uma investigação sustentada da literatura de mulheres”. Segundo Showalter (Ibid., p.45), as questões que a ginocrítica procura responder são: “Como é que as mulheres se podem constituir como um grupo literário distinto? Qual é a *diferença* da escrita das mulheres?” Macedo (2001, p. 272) acrescenta que “numa segunda fase, a crítica feminista dedicou-se a construir um cânone feminino, isto é, a redescobrir e a resgatar a escrita de mulheres do silêncio e, assim, ousar *reescrever* a história literária”.

²² Segundo Jacinto do Prado Coelho (1982, p. 149), o primeiro romance português escrito por uma mulher é *Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva Orta. Na novelística doméstica, conforme Macedo e Amaral (2005), inúmeras mulheres se tornaram célebres pela escrita de romances ou de ensaística, as autoras nomeiam: Alice Pestana (1860-1929), Beatriz Pinheiro de Lemos (1871-1922), Ana de Castro Osório (1872-1935), Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), Mafalda Mouzinho de Albuquerque (1874-1952), autora do romance *O coração dum sábio* (1908), “onde se debate a problemática do divórcio” (2005, p. 44); Sara Beirão e Maria Lamas. Já António José Saraiva e Óscar Lopes (s/d, p. 1047), além de Florbela Espanca, Irene Lisboa e Agustina Bessa-Luís, mencionam: “Guiomar Torresão, Maria Amália Vaz de Carvalho; e ainda Ana de Castro Osório (1872-1935) e Angelina Vidal (?- 1917), a primeira autora de literatura infantil, ambas ficcionistas, dramaturgas e ativamente ligadas a ideias de emancipação feminina e humana (...), as poetisas Fernanda de Castro (n. 1900), Marta Mesquita da Câmara (n. 1894), a poetisa e dramaturga Virgínia Vitorino (n. 1898); Maria Lamas (n. 1893), que além de romancista, diretora de revistas, autora da nossa melhor literatura infantil, se distingue por amplos e reveladores inquéritos aos problemas da mulher (*Mulheres do meu país*, 1948; *A mulher no mundo*, 1952); Maria Archer (n. 1905), cujos romances e contos desvendam a problemática civil da mulher portuguesa (*Três mulheres*, 1935; *Ela é apenas mulher*, 1944; *Havia de haver uma lei*, 1949; *A primeira vítima do diabo*, 1954); as romancistas e contistas Adelaide Félix (n. 1896, *Eu pecador me confesso*, 1954) e Rachel Bastos (n. 1903; *Um fio de música*, 1937; *Largo de D. Tristão*, 1955). Nomeie-se ainda Manuela Porto

século XVIII, ao Cavalheiro de Chamilly, é uma voz que não condiz com a de uma “clássica pecadora arrependida ao ‘acordar’ subitamente dos ‘filtros enganosos do amor’”, antes pelo contrário, “a heroína aqui procura estudar-se (...) não esboça um ‘mea culpa’ pela experiência admirável que a vida lhe proporcionou; não esconjura as fatalidades, não se resigna” (PIRES, 1973, p. 88). Mariana Alcoforado será, mais tarde, o intertexto para *Novas Cartas Portuguesas* (1972), livro escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, verdadeiro marco da literatura portuguesa como obra de “denúncia política de situações de opressão e exploração da mulher ao longo dos séculos, bem como um manifesto sobre o desejo e o corpo femininos” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIII). A obra também é um marco pela criação de um novo discurso literário, “uma nova linguagem feita de rupturas sintáticas, de palavras inventadas, de alterações profundas na própria gênese da língua” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXIII).

Para Saraiva e Lopes (s/d, p. 988), no contexto do Modernismo português, Florbela Espanca (1894-1930), com sua obra lírica, é a grande voz que

estimula um muito recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus acentos mais patéticos a imensa frustração, não só feminina como masculina, das nossas opressivas tradições patriarcais que têm na *Carta de guia de casados* o seu monumento clássico.

Na prosa, os historiadores (s/d, p. 1046) destacam Irene Lisboa (1892-1958) que com o pseudônimo de João Falco publicou suas primeiras obras literárias, evitando “incompreensões a que seria votada como mulher e professora”. Segundo os autores (s/d, p. 1046), sua obra “reage a uma desolada situação da mulher culta e livre num atrasado meio pequeno-burguês”. Assim,

a nova consciência literária surgida de vivências femininas principiou pela afirmação, com Florbela Espanca, de livre intimidade da mulher, e que atinge com Irene Lisboa a sua primeira notável realização em prosa. (SARAIVA; LOPES, s/d, p. 1046).

Durante os anos 30 e 40, dá-se uma lenta conscientização sobre as diferenças entre o homem e a mulher. Até 1974, Portugal vive sob o regime ditatorial, que defende a família e o papel da mulher “anjo” como responsável pela transmissão dos princípios religiosos para os filhos e pelo cuidado com a casa e com

(1908-1950), que foi também ficcionista (*Um filho, e outras histórias*, 1954), (...) e ainda Judite Navarro, a partir de cuja obra se pode datar o início do mais recente e melhor surto do romance feminino (*Esta é a minha história*, 1947; *A azinhaga dos besouros*, 1948, e *Terra de Nod*, 1961), nela se cruzando a ânsia de independência econômica e sentimental feminina” (s/d, p. 1047). Alexandre Pinheiro Torres, por sua vez, destaca a romancista Marta de Lima como uma escritora impressionante, em especial, pelo seu livro *Um dia são dias*, de “elevado nível de construção novelística”. (1976, p. 190).

o marido. O zelo da mulher pela esfera doméstica é a forma desejável de participação da mulher na construção do país. Assim, à mulher cabe o “pequeno mundo” e ao homem “o grande mundo”. Por restringir-se ao âmbito do lar, a mulher não recebe educação regular, nem universitária. A mulher portuguesa do começo do século XX ainda vive sob a ordem de um mundo masculino e patriarcal, em que o homem branco e heterossexual continua a ser o centro.

Mas vozes transgressoras vão firmando-se sob a influência do existencialismo francês²³. Como escritora, a mulher portuguesa tem que lutar muito para alcançar seu espaço. A década de 50 é marcada por uma literatura feminina que questiona a fronteira entre submissão e transgressão e o desencontro entre aparência e realidade. Acontece um alargamento temático, através do desenvolvimento da literatura de autoria feminina, que passa a abordar problemas referentes à posição social da mulher na vida portuguesa. O desenvolvimento da ficção de autoria feminina é o fenômeno mais notável da literatura portuguesa contemporânea, segundo Saraiva e Lopes (s/d, p. 1046), resultando num alargamento temático “ligado à nova consciência realista da vida portuguesa (...) sobre questões que se prendem com a posição social da mulher”.

Propomos um terceiro passo, em nosso trabalho, analisar a representação da mulher na produção romanesca da segunda metade do século XX, sem distinguir autoria masculina e autoria feminina²⁴, pois acreditamos que podemos considerar o “cânone”²⁵ português, a partir desse período, sem essa divisão, considerando o

²³ “In her seminal study, *The Second Sex*, Simone de Beauvoir insisted on the fact that within our western culture the subject is to be conceived as being encoded masculine, while figurations of alterity, delimiting the masculine subject position, take on a feminine encoding. This construction of femininity as the boundary to all that which is considered to be part of the norm, ultimately serves – thus her thesis – as a strategy of mirroring the masculine subject. For the latter requires a clear demarcation from the feminine Other to define himself. Having been relegated to the margins of normality, femininity appears in cultural texts either as an idealization or a perversion, as angel or monster. Woman either represents what exceeds or what misses the mark of a culturally designated norm” (BRONFEN, 2003, p. 25).

²⁴ Segundo Elaine Showalter (2002, p. 69), “a escrita das mulheres é um ‘discurso de dupla voz’ que incorpora sempre a herança social, literária e cultural tanto dos silenciados como dos dominantes (...) As mulheres que escrevem não estão, portanto, *fora e dentro* da tradição masculina; estão simultaneamente dentro de duas tradições”. Sobre a escrita feminina, é, contudo, pertinente a indagação de Maria Isabel Barreno: “Acho que é natural que haja alguma coisa de comum, de característico, à escrita das mulheres, na medida em que as mulheres têm uma experiência de vida que ainda hoje continua a ser diferente da dos homens e é possível que continue sempre a ser. Pergunto-me às vezes se não estão a criar mais preconceitos com a insistência que agora muita gente põe na escrita feminina.” (FERNANDES; COUTINHO; PINTO, 2003, p. 66)

²⁵ Este conceito encontra-se em crise, segundo Macedo e Amaral (2005, p. 13), desde a década de 60, acompanhando a própria crise dos Estudos Literários. Um critério para o estabelecimento do que é canônico seria o critério do estranhamento estético, por exemplo, o que “seria impensável até a segunda metade do século XX”. Ainda segundo as autoras (2005, p. 14), essa crise passa pela importância que os Estudos Culturais começam a desempenhar, a partir dos anos 60, em relação aos Estudos Literários: “É precisamente a questão da

processo de canonização como fenômeno em processo “*sempre* disponível para a redefinição” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 14). Além disso, como expressamos, na introdução deste estudo, é possível encontrar um discurso antifalocêntrico em textos escritos por homens, como teremos oportunidade de comprovar, ao longo do trabalho. Procuraremos observar como a personagem feminina passa a figurar não mais como uma “ventríloqua”, mas como um sujeito, com um “imaginário de mulher autônomo, para lá dos estereótipos existentes da mulher” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. XXXIII). Analisaremos, em especial, a relação da personagem com o espaço, buscando verificar como a dicotomia público/privado que marca a relação entre homens e mulheres na sociedade patriarcal, restringindo a atuação social feminina ao âmbito doméstico, é representada e, ao mesmo tempo, subvertida nas obras selecionadas.

importância social das Humanidades, a que a Sociologia parecer ter, a certa altura, respondido, que irá desencadear, nos anos oitenta e noventa do século XX, a confluência dos Estudos Literários com os Estudos Culturais. Nessa medida, são exatamente noções como a de cânone estável ou a de centramento do saber que passarão a ser contestadas”.

“Foi então que se ouviu o grito. (...)
 Através das paredes, das portas, das ruas, da cidade,
 gritava para o fundo do universo, para o fundo do espaço,
 para o fundo da ocultação da noite, para o fundo do silêncio. (...)
 Tudo agora, desde o fogo da estrela
 até o brilho polido da mesa, se tinha tornado desconhecido.
 Tudo se tinha tornado acidente absurdo, sem ligação, sem reino.
 As coisas não eram dela, nem eram ela, nem estavam com ela.
 Tudo se tornara alheio, tudo se tornara ruína irreconhecível.
 E, tocando sem os sentir o vidro, a madeira, a cal, (...)
 atravessou como estrangeira a sua casa.”
 Sophia de Mello Breyner Andresen (1984, p. 51-55)

3 “FOI ENTÃO QUE SE OUVIU O GRITO”

3.1 ANJO OU SIBILA? NOVAS MULHERES EM FORMAÇÃO

Em 1970, Alexandre Pinheiro Torres (1976, p. 182) escreveu “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância”. Esse desabafo é feito pelo crítico no momento em que se discute a situação da mulher “entre as duas mulheres (a ‘velha’ e a ‘nova’)”, ou seja, dividida entre o passado e o futuro. Ainda não surgira propriamente a “mulher nova” (TORRES, 1976, p. 181):

A Simone de Beauvoir²⁶ já nos disse que essa *mulher nova* não existe ainda em parte alguma, e, certamente, não iremos encontrá-la em Portugal. No nosso país nem sequer está bem clara (no domínio público e polêmico) a contradição em que se debate a mulher do mundo ocidental. (TORRES, 1976, p. 182).

Procuraremos demonstrar como o romance, a partir da década de 50²⁷, em Portugal, passa a constituir-se num espaço de discussão e reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente. A mulher como personagem complexifica-se, torna-se sujeito²⁸, ganha voz, é, ao mesmo tempo, o questionador e

²⁶ “É uma mulher que o diz: a *outra* Simone (mas de Beauvoir) no seu livro *L’Amérique au jour le jour*. Afirma a mulher de Sartre que tal espécie ‘não aparece em lado nenhum’ (nem nos Estados Unidos, nem na França, nem na Inglaterra!)” (TORRES, 1976, p. 181).

²⁷ Nelly Novaes Coelho (2007, p. 252) defende a ideia de que a mulher, ou melhor, a visão da nova mulher é o elemento propulsor da transformação do romance português, que ocorre a partir dos anos 50. Essa nova visão da mulher “faz toda a diferença entre a *visão de mundo fechada* a qualquer mudança, que se impunha ao escritor português nos anos 1930-1940, e que *se entreabre*, a partir dos anos 1950-1960.” A transformação, assim, não vem de fora, mas “de dentro da própria realidade empedrada” em que a mulher aparece como “oculto *agente transformador*, já atuante, embora ainda não percebido, na superfície dos fatos” (Ibid., p. 252). Segundo Bulger (1990, p. 24), teria se perpetuado até então “a representação literária de uma figura feminina unidimensional, relegada a um plano secundário por razões socioculturais, que vieram a refletir-se na própria estética.”

²⁸ De acordo com Rosi Braidotti (2002, p. 159), “a aquisição da subjetividade é (...) um processo que implica práticas materiais (institucionais) e discursivas (simbólicas)”, como é o caso da literatura.

o que é questionado. A ideologia da domesticidade é pouco a pouco denunciada e subvertida por meio da representação espacial no romance. Tomemos como exemplo o *corpus* que propomos.

José Cardoso Pires, em 1958, com *O Anjo Acorado*, faz referência, já no título, à figura do “anjo”, modelo tradicional, como vimos, de representação do feminino, com o qual o autor dialoga para recusar e alterar. A obra apresenta uma heroína em conflito com a sua interioridade e com o mundo à sua volta, funcionando como gérmen de uma nova mulher, que ainda não encontrou seu espaço, numa sociedade também em evolução. Guida, a protagonista, representa uma inteligência feminina isolada, que se autoanalisa, questiona-se, busca construir uma identidade por meio das palavras. Guida não se enquadra bem na imagem de mulher submissa, mas também não é uma figura revolucionária. Parece gestar²⁹ uma futura mudança, anunciando já uma mulher emancipada. Contudo, é um “anjo ancorado”, pois não alça voo, ainda de certa forma presa à figura masculina, representada pela personagem João, a quem se contrapõe.

Segundo Maria Luíza Ritzel Remédios (2000), José Cardoso Pires diferencia-se de grande parte dos autores portugueses, que não dão voz às suas personagens femininas. Ele, pelo contrário, afirma a necessidade de vida sexual³⁰ e de inteligência das heroínas, suas figuras pensam, assim, “o ficcionista insere-se na luta pela inclusão da mulher, não como Eva tentadora e perigosa, mas como sujeito de uma história individual e coletiva” (REMÉDIOS, 2000, p. 108).

Em contrapartida às figuras estereotipadas de representação da mulher, Agustina Bessa-Luís, em 1954, com *A Sibila*, propõe uma heroína complexa que autoconstrói para si uma identidade, por meio da criação da imagem de “sibila”, com a qual se insere na sociedade local de maneira respeitável e atuante. Joaquina Augusta, a protagonista, é também, ainda, uma figura feminina de transição (isso se

²⁹ Conforme Fernando J. B. Martinho (2003, p. 55), há em Guida algo de “larvar”.

³⁰ Segundo Petar Petrov (2000, p. 75), Cardoso Pires, desde a publicação de *Histórias de Amor*, em 1952, apresenta a “*temática* da sexualidade, na sua dimensão frustrante e marginalizada, [é] aludida como consequência direta do sistema de valores de uma sociedade que promulga e impõe o chamado amor patriarcal burguês. Dito por outras palavras, desmistifica-se o preconceito tradicional acerca da condição da mulher, resultado da instituição da subalternidade, segundo a qual esta é encarada como um simples objeto à mercê do homem, em função de regras sociais assumidas como normas morais (...) Nesta linha de ideias, capta-se a denúncia da atitude dita ‘machista’, adversária feroz de qualquer emancipação feminina e um dos aspectos da mentalidade *marialva*, devidamente radiografada pelo autor em seu ensaio, datado de 1960, intitulado *Cartilha do Marialva*.”

revela pela própria alcunha da personagem: “Quina” que remete à quina³¹”), de gestação de uma futura mulher, numa sociedade marcadamente agrária e patriarcal que começa a transformar-se. Apreendemos que, naquela altura (final do século XIX e início do XX, época de vida da personagem) e naquele espaço (rural e rústico, em que vive), “a única forma de romper o judo do poder patriarcal, parece ser através da criação de uma identidade fora da esfera do humano” (ADÃO, 2006, p. 204).

Nos romances selecionados, procuraremos observar como as personagens são construídas de modo a representar novas formas de configuração do feminino e de subversão da ordem patriarcal, resultantes do tratamento dado ao espaço ficcional pelos romancistas. Analisaremos, ao longo deste segundo capítulo, aspectos como a instauração do ponto de vista, a apreensão simbólica do espaço pelo sujeito perceptivo, o processo de singularização dos objetos, o discurso memorialístico como fator de organização simbólica do espaço, as relações de poder representadas espacialmente e a oposição funcional de lugares³². Os dois últimos aspectos (a que daremos maior atenção neste subcapítulo) parecem ter prevalência nos romances da década de 50, como veremos a seguir.

O Anjo Acorado (1958), de José Cardoso Pires, é um romance curto, de linguagem enxuta e despojada, que dialoga com o conto popular. Um casal, João e Guida, moradores de Lisboa, vão a passeio até a aldeia de São Romão, no Alentejo, para pescar. A narrativa compreende a chegada dos dois àquele espaço humilde, de pescadores sem barcos, no período da tarde, até a sua saída da região, à noite. O narrador relata as conversas entre os dois e alguns aspectos da vida das pessoas do lugar que lutam contra a pobreza e a fome. Há ainda incursões ao passado, para

³¹ Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 1436), uma das acepções da palavra “quina”: [De esquina, por aférese.] s.f. 1. V. aresta (1). 2. Qualquer mudança brusca na direção de uma superfície plana ou de uma linha reta.

³² A oposição funcional de lugares compreende os espaços que podem ser divididos em pares contrastantes como, por exemplo, interior/exterior, casa/natureza, campo/cidade, etc. Helena Buescu (1990, p. 156) afirma que a oposição funcional de lugares dá-se pela formação de pares antitéticos, “cuja constante e mútua relação introduz uma insistência na particularidade dos efeitos de cada um dos elementos (...) significativo é, não só que cada personagem se associe a uma paisagem mas também que, pelo mesmo movimento, se *oponha* a outra(s) personagem(s), ela(s) ainda associada(s) a outra paisagem. O processo de identificação complementa-se aqui através do processo de oposição, sendo lícito dizer que desta última decorre uma maior acentuação da funcionalidade do lugar e da paisagem, adentro do universo textual”. Para Lotman (1978, p. 373), um traço essencial que organiza a estrutura espacial do texto é a oposição fechado/aberto. O espaço fechado é interpretado no texto sob a forma de diferentes imagens, como casa, cidade, pátria, com características opostas ao espaço exterior. Assim, a fronteira torna-se um espaço topológico muito importante, por dividir o espaço em duas partes (a estrutura de cada subespaço deve ser diferente). O mundo recebe uma encarnação espacial e divide-se em espaços opostos, em que circulam as personagens. Há personagens imóveis, presas a determinados espaços (tipos humanos) e personagens móveis, que transitam entre um espaço e outro. Quando uma personagem transgride o espaço que lhe é concedido, ultrapassando as fronteiras, tem-se um acontecimento que movimenta o tema.

demonstrar como os protagonistas se conheceram. A todo o momento, notam-se os choques culturais e sociais que configuram as personagens e os espaços.

Nesse romance, o espaço desempenha uma função estrutural, de alicerce do texto que é construído a partir de pares opositivos. A oposição básica dá-se pelo contraste entre a cidade de Lisboa e a pequena vila de pescadores, São Romão. Essa oposição espacial atinge uma dimensão simbólica, funcionando como uma representação do choque social, econômico e cultural que ocorre entre os burgueses Guida e João e os humildes habitantes do vilarejo, numa grande metáfora da luta de classes. A rusticidade de São Romão e de seus habitantes serve de contraponto à sofisticação material e intelectual das personagens centrais, Guida e João, simbolizando dois mundos distintos marcados pela desigualdade social. A principal oposição funcional de lugares do texto dá-se entre a “cidade grande” e a “aldeia”, para contrapor diferentes concepções de mundo.

Em *O Anjo Acorado*, não há propriamente uma história, mas conflitos. Guida opõe-se a João, ambos representando dois pólos de um mesmo espaço social, uma burguesia intelectualizada, que se opõe à gente simples da aldeia de São Romão. Para Torres (1964, p. 160), a obra mostra “o choque das diferentes e opostas concepções de mundo”. Apesar de a história e as personagens serem situadas num tempo e num espaço precisos, o Portugal de 1957, o texto consegue “ascender à exemplaridade fabular” (TORRES, 1964, p. 160).

A obra, de cunho inovador, privilegia as personagens em relação ao enredo. Não há uma intriga nos moldes tradicionais do romance. Segundo Torres (1964, p. 153), “o desvio do centro de gravidade para a personagem constitui uma revolução na novellística”, desde o início do século XX. Assim, o autor ilumina elementos antes apagados na escrita romanesca. Ao priorizar as personagens, Cardoso Pires enfatiza os valores que essas entidades representam. Por isso, o romance em questão é considerado “uma das obras fundamentais da moderna literatura portuguesa” (TORRES, 1964, p. 177).

À estética neorrealista Cardoso Pires agrega a experimentação do *nouveau-roman* e a técnica da alegoria. Aprofunda a técnica cinematográfica³³ pela larga exploração da deslocação do olhar/câmera sobre os espaços, “Daquele ponto era

³³ Segundo Inês Pedrosa (2003, p. 91), “trata-se de uma escrita cinematográfica, intensamente visual e cronometrada quanto à definição e evolução das personagens”.

impossível ver-se o descampado porque a rua era torta, cheia de cotovelos”³⁴ e pelo aproveitamento da linguagem oral, “Ainda lá estão, mulher” (p. 133). De acordo com Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso (2009), a escrita cardoseana é modelada pelo cinema, apresentando um “enfoque visual na maneira de contar”. Ele não vê em Cardoso Pires um epígono do Neorrealismo, embora reconheça suas nítidas preocupações sociais. O autor inscreve-se na tradição realista, com interesse pela história de seu país e se afasta da prosa pesada e adjetiva. Em *O Anjo Acorado* opta por “um realismo individualizado e sem convenções, com uma problemática social sutil, abafada por um contexto nacional mais amplo marcado pelo isolamento e pela opressão” (CARDOSO, 2009).

Petar Petrov (2009), por sua vez, situa bem a prosa de estreia de Cardoso Pires que, segundo ele, compatibiliza-se com a visão neorrealista pelo “elevado teor de crítica de uma sociedade, espaço de injustiças e desigualdades. No entanto, a sua escrita manterá o compromisso com a realidade de uma maneira inovadora”, primando pela economia narrativa, a caracterização indireta das personagens pela eleição da focalização externa e o aproveitamento da técnica cinematográfica no enfoque visual no modo de contar. A marca da escrita cardoseana em *O Anjo Acorado* é a subestimação da história com destaque para a personagem e não para a ação.

Em *O Anjo Acorado*, os fatos estão conectados pela linearidade de uma intriga que faz apelo à curiosidade do leitor. Cardoso Pires “coloca a sua câmera fotográfica, volteando numa área determinada do Alentejo onde a caça à situação simbólica, à imagem representativa, demonstra ser de resultados assaz férteis” (TORRES, 1964, p. 168-69). A câmera desliza sobre locais e personagens, realizando “cortes ostensivos e rigorosos de planos, conforme a sua propensão para os contrastes profundos” (TORRES, 1964, p. 177). As personagens são construídas a partir da exterioridade.

O narrador onisciente narra os fatos de maneira a lembrar o movimento de uma câmera, ora mostrando o espaço, ora revelando as personagens. Guida e João apresentam grande complexidade e são as únicas personagens a deslocarem-se no

³⁴ PIRES, José Cardoso. **O anjo ancorado**. 3.ed. Lisboa: Arcádia, 1964, p. 132. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, apenas a página. Salientamos que todas as citações deste e dos outros romances que compõem o *corpus* de análise do presente estudo serão apresentadas conforme a regra de ortografia vigente na época de suas publicações. Já as citações de textos teóricos e críticos foram adaptadas, levando-se em conta o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que entrou em vigência em 2011.

espaço físico e no espaço social. As demais personagens são imóveis, no sentido proposto por Lotman³⁵ (1978), identificadas plenamente com o espaço em que se inserem, compondo o ambiente social retratado e funcionando quase como tipos. Guida e João podem ser considerados também imóveis em certo sentido, porque não rompem com o *status quo*, não ultrapassam a sua posição pequeno-burguesa, mas se diferem das demais por terem consciência de sua imobilidade.

Cardoso Pires, de acordo com Torres (1964), ao contrário da maioria dos escritores neorrealistas portugueses, não dispensa o contraponto, ou seja, não isola os extratos sociais representados, construindo, estruturalmente, contrastes profundos. O princípio contrastivo permeia a obra, sendo apontado por Torres (1964, p. 178) como “a característica básica da arte de Cardoso Pires”.

O romancista não se preocupa em desenvolver o espaço psicológico das personagens, antes sugere o interior a partir do exterior, por meio dos gestos, das falas e das atitudes que expõem a relação de um “eu” com o mundo. João é um desencantado da geração de 45³⁶ que se autoanalisa com ironia. Guida, da segunda geração³⁷, é marcada pela passividade de quem assiste e se interroga. As personagens são construídas pelos próprios discursos sobre si mesmas e sobre o discurso que têm sobre o outro. O caráter das personagens é formado pela exterioridade das palavras, da aparência e dos gestos. A perspectiva de Cardoso Pires não é introspectiva. Pela relação dos heróis com o espaço externo, configura-se o espaço interno ou como explica Torres (1964, p. 188):

Com evidente mestria, ele consegue tornar presente o mundo interior, não apenas pelas flutuações ou seleção dos diálogos, mas pela utilização de uma escrita metafórica, menção de um gesto, um trejeito de corpo (...) Mas só o mundo interior? Mais do que isso: o passado das personagens, toda a sua infraestrutura social. Perfeito aproveitamento dos sinais externos que sublinham o movimento da dupla eu-mundo.

³⁵ Para Lotman (1978), a personagem funciona como suporte das constâncias ou transformações de uma narrativa, quando define o seu caráter como um paradigma formado a partir dos traços distintivos em relação às demais personagens e quando explicita que são as personagens móveis, isto é, aquelas que ultrapassam seu campo semântico inicial, as que movimentam o tema ou enredo.

³⁶ De acordo com Coelho (2007, p. 246), João, descendente da aristocracia rural, “é o símbolo da ‘mocidade de 45’ que vivera ‘o romantismo das certezas’ (...) crença que os acontecimentos pós-guerra 45 frustraram (...) João é um misto de intelectual conformado/revoltado e de aristocrata apático.”

³⁷ Conforme Coelho (2007, p. 246), Guida “era da segunda geração pós-guerra, ‘a que se considera traída pelo passado e pelo futuro. Tem o realismo da dúvida: assiste e interroga-se.’ Guida é, pois, a jovem moderna, ‘lúcida, lógica, racionalista’ – *um anjo à espera da revelação* que, desencantada, vive a difícil transição entre um sistema patriarcal, opressor, no qual era apenas ‘coisa’, e a nova mentalidade e liberdade que lhe dá direitos de ‘pessoa’. Uma liberdade que, afinal, ela não sabe como usar, pois livrando-a do antigo centro opressor (a autoridade do homem) deixou-a entregue a si mesma e descentrada. Daí a perplexidade, o vazio interior e a insatisfação interrogante em que vive. E que a leva a falar, falar, quase com rancor.”

Na interação entre Guida e João, percebe-se a confrontação de dois pontos de vista³⁸ sobre os mesmos fatos. Por exemplo, a atividade da rendeira para o homem lembra a trabalhadora que impinge esforços por baixa remuneração. Para Guida, lembra o ócio burguês e a fofoca das mulheres. Ambos expressam uma visão da realidade embotada por seus pequenos mundos pessoais. O diálogo das protagonistas não supera as questões retóricas, parecendo uma disputa de intelecto e raciocínio. Não há real empatia por aqueles que se encontram num patamar social inferiorizado.

A história é contada por um narrador onisciente que pouco a pouco desvela as personagens, ou seja, elas não são descritas de antemão, de modo acabado. Da mesma forma, o espaço não é descrito de maneira pormenorizada, mas construído gradualmente ao longo da narração. Nas primeiras páginas, o leitor apenas sabe que uma rapariga e um homem encontram-se num carro vermelho, conversível, em alta velocidade, rumo a uma aldeola, num dia de abril de 1957. Em seguida, o narrador descreve o homem que guia:

À parte o cabelo ralo e o olhar suave, todo ele, pele e gestos, tinha um aspecto terra a terra: dedos ossudos, pulsos chatos, unhas rasas, cor e modos de camponês – melhor de descendente de camponês. (PIRES, 1964, p. 10).

Em poucas palavras, o narrador configura fisicamente a personagem e a situa socialmente. Emite juízos de valor acerca do herói, funde o seu ponto de vista à visão que a própria personagem tem de si mesma:

Este ar de terra a terra é fácil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais (...) uma espécie de marca de estirpe para os diferenciar do resto dos mortais que não têm terras nem passado para lá da cidade (...) gozam a paz da fortuna e das famílias (...) Julgam, em suma, a cidade à medida da aldeia. E passeiam-se nela. ‘Como os velhos reis’, costumava dizer o homem do carro vermelho; e nisso havia uma pontinha de desdém até por ele próprio. (PIRES, 1964, p. 11).

A aldeia de São Romão é descrita à medida que o carro deixa a estrada e avança por um atalho pedregoso e esburacado. Assim, alternam-se ação e descrição do espaço: “Casas à esquerda, casas à direita, redes apodrecidas e covos

³⁸ Segundo Marcelo Gonçalves Oliveira (2008, p. 94), “graças a não prevalência de qualquer visão individual e à indecibilidade final assim instituída, a narração de *O Anjo Acorado* consegue evitar a imposição de um ponto de vista único sobre a complexidade do real.” Ao que expõe Oliveira, acrescentamos o que cita Artur Portela (1991, p. 13) na introdução de seu livro em que registra a entrevista realizada com Cardoso Pires: “Escreveu-o Antonio Tabucchi num prefácio: *O Anjo Acorado* é, como quase todos os livros do seu autor, um livro interrogativo. E, mais adiante, Tabucchi: ‘interrogo-me onde está o ponto de vista do autor? É uma pergunta que me intriga. Interrogo-me e não encontro resposta. Talvez o ponto de vista do narrador coincida com o do leitor, seja um ponto de vista *aberto*, seja (...) um ponto de vista que interroga.’”

de lagosta pendurados nas paredes. E o carro aos bordos pelo meio daquilo. Parecia uma barca radiosa a vogar num mundo antigo” (p. 12). Dessa forma, o narrador já introduz a primeira das muitas oposições que darão sustentação à narrativa, contrastando o luxo do automóvel e de seus tripulantes com a rusticidade do lugarejo e de seus moradores.

O espaço é descrito a partir dos sentidos das personagens, em que se destaca não somente a visão, mas também o olfato: “‘Que fedor’, queixou-se a rapariga. O companheiro sorriu: ‘É das redes. Quando estão muito tempo sem ir ao mar deitam este cheiro’ (...) ‘Que fedor, santo Deus’” (p. 13). O estranhamento incômodo que o cheiro das redes provoca na rapariga corrobora para enfatizar que o casal adentra um espaço social que não é o seu.

Após atravessarem o pequeno povoado, os viajantes chegam a um campo ermo, “um verdadeiro deserto suspenso pelo mar” (p. 15). Quando ambos descem do veículo, o narrador informa que o homem tem quarenta anos. Não menciona a idade da companheira, mas há uma nota de rodapé que a descreve: “Guida Sampaio, vinte e três anos, licenciada, salvo erro, em Filologia Germânica pela Universidade de Lisboa” (p. 15). A solitude do descampado contrasta com a vivacidade da jovem:

De pé, em pleno areal devorado pelas unhas dos cardos e pelos ventos de todo o ano, mais alegre se tornava a figura dela. Trazia um casaco de Inverno e, por baixo, camisola e calças de passeio, tudo de bonitas cores. Por essa razão, e também por ser bem feita de formas, muito esguia, muito ágil, era um grito de vida a tremular entre tanta desolação. (PIRES, 1964, p. 16)

As impressões do narrador mais uma vez coincidem com as de João (cujo sentido mais explorado é a audição) quando ele comenta a declaração da moça ao descer do carro:

‘É bom, é livre’. O viajante tinha a frase de ouvido. Uma jovem que diz ‘isto é bom, é livre’ considera-se, com toda certeza, encantada consigo mesma por ter empregado palavras tão simples que para ela são sinais de pureza, dotes de poeta. Acontece assim em muitos casos, pelo menos nalguns conhecidos do cavalheiro do automóvel vermelho. Em certas pessoas a busca de coisas menos complicadas é ainda um meio complicado de procurarem dar encanto a um dado momento. (PIRES, 1964, p. 17)

Enquanto Guida repara na paisagem, João (descobre-se o nome do herói por meio de uma fala de Guida) prepara-se para a pesca submarina. A rapariga continua com seus jogos retóricos: “Deve ser terrível o espectáculo do fundo do mar (...) ou maravilhoso, quem sabe? Terrível ou maravilhoso como muitas coisas que há no

mundo. Será assim João?” (p. 18). Sem dar-lhe muita atenção, João se põe a fazer exercícios para aquecer-se e pensa, com desdém, “Terrível ou maravilhoso, aí está um verso de mau poeta” (p. 19). Ele a imagina escrevendo um diário aos quinze anos e “poesiazita” aos vinte. Nota-se a maneira pejorativa pela qual a expressão de Guida (da mulher) é percebida por João (pelo homem).

O casal é observado pelos moradores da aldeia. O primeiro a se aproximar é um garoto pobre, que tenta vender as rendas feitas pela irmã. Ele insiste na oferta, mas Guida e João recusam-se a comprar. O menino não desiste atraído pela curiosidade que os sofisticados aparelhos de pesca de João exercem sobre ele e pela esperança de vender as rendas: “O seu entendimento de criança que faz pela vida dizia-lhe que os homens são mais desprendidos e mais largos em dar do que as mulheres; por conseguinte, ao ataque e já” (p. 30). A estratégia dá certo. João dá-lhe uma moeda de dez escudos (ao invés de treze escudos, conforme o preço pedido pela renda). O menino corre e avisa que mais tarde trará a renda.

Guida, por sua vez, grita-lhe para que esqueça a renda. O narrador enfatiza o tom áspero da voz da moça, como marca de sua classe social: “Guida e quase toda a gente de boas famílias faziam gala num tom áspero de voz” (p. 30). A percepção do narrador mais uma vez se aproxima do que pensa a personagem masculina: “Sempre que ouvia vozes como aquela, o homem do carro comentava da mesma maneira: ‘Grosseiras como duquesas do século de ouro’” (p. 32). Considera a grosseria da voz uma herança ou uma saudade do tempo em que existiam os fidalgos, tempos em que eles “eram chefes populares e lidavam com os filhos da terra como senhores escutados e atendidos” (p. 32). Mais uma vez o sentido de audição da personagem masculina serve para configurar a heroína, que se caracteriza fundamentalmente pelos seus atos de fala. É a voz feminina que se liberta, mas não encontra ouvidos receptivos.

Enquanto João mergulha, no fundo do mar, Guida põe-se a analisar a aldeia de São Romão, a precariedade das construções e a localização geográfica. As casinhas encontram-se cercadas pelo mar e pelos penhascos: “Um navio ao largo (...) tomaria aquilo por pousadas de aves marinhas ou por brinquedos de loucos furiosos. Casas, residência de gente, é que nunca” (p. 36). Para Guida, a aldeia está numa estranha posição perante o mundo e seus habitantes parecem um bando de malditos expulsos tanto da terra quanto do mar, desgraçados, pescadores

renegados, náufragos despejados pelo mar: “Daí o feitio tresmalhado da aldeola, o ar de mal com o mundo que ela tem” (p. 37).

As casas da aldeia, assim, representam o isolamento não só geográfico, mas também social em que vivem aquelas pessoas. O ambiente é descrito de forma antropomorfizada: “Por que é que as casas não hão-de estar de mal com o mundo, como as pessoas?” (p. 37-38). Guida pensa que o carro que os trouxe até àquele lugar vale mais do que todas aquelas casas e objetos juntos. Além disso, João contara-lhe que pouco peixe sobrava para a pequena população, uma vez que as traineiras das empresas de Peniche varriam o mar.

Guida fala sozinha e aprecia a própria voz, buscando significados ocultos “como sucede com os surrealistas nas suas escrituras de ocasião” (p. 42). Percebe-se a ironia do narrador que ri da arte pela arte, pela sua ingenuidade ou inutilidade, assim como ri da heroína Guida, em seus jogos retóricos: “Guida tinha o gosto de se ouvir a sós. No banho ficava tempos a tempos a recitar palavras à toa e em todas descobria um significado especial, relacionado com coisas que só ela sabia” (p. 41-42). O narrador ressalta assim a incomunicabilidade que marca a época:

O falar alto, só para si, é um excitante intelectual, um devaneio dos solitários (...) É natural. Vivemos numa época em que cada qual fala para si mesmo na companhia de muitos outros. (PIRES, 1964, p. 42)

Guida representa uma geração “traída pelo passado e pelo futuro prometido”, uma geração da dúvida e da incerteza ou como pensa João: “Uma solitária? Uma ilha viva de corpo e alma, como são as nossas burguesinhas?” (p. 43), ou ainda, “uma rapariga que se interroga antes de mais nada” (p. 44). A heroína constitui-se em um ser antes de tudo “pensante”, por isso, a sua característica de questionadora. Dessa forma, Cardoso Pires dota a sua personagem feminina de “cérebro”. Guida representa a mulher que se maravilha frente à oportunidade de poder usá-lo, como já declarou Adrienne Rich (2002, p. 30): “O meu cérebro, um cérebro de mulher, exultou ao quebrar o tabu das mulheres poderem pensar (...) dizendo: *Eu sou a mulher que levanta as questões*”.

João e Guida haviam se conhecido na casa de amigos em comum, na Parede: “uma vivenda apalaçada, estilo da burguesia republicana, lago no jardim e caramanchão” (p. 44). Lá se conversava, ouvia-se música e bebia-se. A impressão que tinha de si mesmo era a de um derrotista, um desinteressado, um sentimental na andropausa e a impressão que teve de Guida naquela noite foi de ver um “anjo à

espera da revelação” (p. 48). Isolado no bar da casa, João avalia a rapariga, que também parece isolar-se com um cigarro nos dedos:

De cara, magra e bravia, olhos firmes, corpo escorrido, corpo de bailarina (...) há as *independentes* com o seu estilo, a sua raça (...) têm sempre o preconceito da mulher vítima do mundo – mais ainda da mulher vítima da Natureza (...) um anjo discreto, mas de maneira nenhuma um anjo à espera da revelação como a princípio julgara. (PIRES, 1964, p. 53-56)

Após conversar com ela, descobre que é professora, amiga de versos e de boa música e que estuda assuntos relacionados a crianças. Fica impressionado com o entusiasmo dela por viagens e pelo estrangeiro, apesar de ter sua vida centrada em Portugal. Convida-a para passear de carro pela cidade. Apesar de se conhecerem a poucas horas, sentem-se à vontade um com o outro, pois parecem frequentar os mesmos lugares na cidade, “obedecendo a uma lei natural de gostos e de vida” (p. 63).

Guida é uma mulher da “rua³⁹”, isto é, a personagem não está identificada com o espaço doméstico, presa à imagem da casa, como reduto feminino. A heroína aparece como um ser voltado para o mundo. Ela tem uma profissão e interesses exteriores. Além disso, permanece em trânsito pelos ambientes, assim como a personagem masculina, João. Ambos são animados por uma espécie de “movimento nômade” (BUESCU, 1990, p. 157), quando, por exemplo, deixam um *estar-se* na casa da Parede, onde se conheceram, por terem amigos em comum, e saem a rodar de carro pelas ruas ou quando *chegam e saem* de São Romão, espaço de passagem (lugar estático e de estagnação). São personagens semelhantes às que Buescu (1990, p. 157) refere-se ao abordar os romances de viagem (interior ou exterior), caracterizadas por optarem pela atividade “de um *ir*, de um *mudar*, e por isso de um espaço que se caracteriza pelo seu dinamismo interno”. Assim, o espaço de Guida e João é caracterizado pela “mobilidade” que forma o caráter ou “o retrato psicológico” das personagens.

Representantes da intelectualidade burguesa frequentam as casas de fado menos turísticas, as livrarias e as casas de pintura. Naquela noite, rodam de carro pela cidade. O carro vermelho e seus tripulantes desperdiçam suas horas noturnas num passeio sem objetivo, enquanto cruzam com carroças que seguem em direção

³⁹ Conforme explica DaMatta (1989, p. 30), “o universo da rua – tal como ocorre com o mundo da casa - é mais que um espaço físico demarcado e universalmente reconhecido (...) a rua forma uma espécie de perspectiva pela qual o mundo pode ser lido e interpretado (...) oposta – mas complementar – à da casa”.

aos mercados da cidade, levando hortaliças. São mundos diferentes que se cruzam na estrada:

Passaram outras carroças, a caravana das mulas da madrugada. Só uma, as portas de Carriche, era puxada por um jerico ruço, peludo, velho. Embora pequenina, ia carregada como as mais. Em cima, a hortaliça e uma mulher com o filho ao colo, agasalhados num cobertor; em baixo, o homem, a passo miúdo, enregelado, a puxar pela arreata do burro. Um canito à frente, abrindo caminho. Guida ainda hoje recordava aquele grupo familiar. ‘Um mundo a rolar pela estrada’, tinha ela pensado na altura. (PIRES, 1964, p. 67-68)

Enquanto o companheiro realiza sua pesca submarina, Guida recorda os momentos passados com ele, como, por exemplo, o diálogo que tiveram enquanto dirigiam-se a São Romão. João perguntara-lhe: “Será justo aceitar o melhor duma vida em decomposição? Que diz você, Guida?” (p. 74). Ao que ela respondera: “Que culpa temos nós de nos terem dado ao mundo cem anos adiantados?” (p. 75).

João como homem mais velho, sente-se responsável por sua geração e pelo que ela deixou à geração de Guida: “Talvez me sinta um pouco culpado por si. É possível” (p. 75). Ele que vivera sua juventude, por volta de 1945, enquanto ela era ainda uma criança. Guida pensava nisso, observando as ervas, nos areais, a balançar com o vento. Essa imagem a fazia lembrar-se das esculturas de Alexander Calder⁴⁰. Guida é uma mulher burguesa e intelectualizada, mesmo ao observar as coisas mais simples, seus pensamentos são requintados e permeados de erudição. A heroína de Cardoso Pires traz o “intelecto” como atributo feminino, “através da conquista da educação (...) na esfera social”, contrariando o estado deplorável das mulheres “obrigadas a submeter-se aos desígnios (leia-se masculinos) de serem ‘um belo defeito da criação’, mulheres cujas mentes escravizadas não seriam senão um produto dos seus corpos escravizados” (MACEDO, 2003, p. 18).

Em 1945, no período pós-guerra, João vivia num quarto alugado com janela para o Tejo, decorado com imagens políticas: “Postais da juventude (um estudante e uma operária de mão dada encarando o futuro) e a *Carta dum Fuzilado*⁴¹ espetada na porta” (p. 77). A descrição do espaço caracteriza a personagem e a sua relação com a cidade, mostrando a sua visão de mundo. Sobre Lisboa já não pairava mais o fantasma de uma ocupação pelos nazistas, após

dezassete anos de tempo morto, de vida secreta abafada com mão dura e fria (...) a esmagadora cidade, enfim, veio para a rua, louca de

⁴⁰ Alexander Calder (1898-1976) é escultor e artista plástico estadunidense, famoso por seus móveis.

⁴¹ Guy Môquet, um comunista francês de 17 anos de idade, fuzilado pelo exército nazista. Símbolo da Resistência Francesa.

contentamento, e não se reconheceu. Estava cansada demais e, por conseguinte, confiante também demais nesse minuto que lhe coubera, para que fosse capaz de o agarrar. (PIRES, 1964, p. 78-79)

Apesar de, a partir desse momento, poder ler-se Garcia Lorca, nas ruas lisboetas, respirava-se medo. As janelas ainda estavam cruzadas com tiras de papel contra os bombardeamentos que não chegaram a ocorrer. O medo persistia por hábito, “hábito de quem o impôs como lei, hábito de quem o sofreu” (p. 79), ou seja, o medo se encontrava em governantes e governados. João fazia comícios nas faculdades declarando que “O medo, amigos, é o ópio do povo” (p. 80) e denunciando os acordos oportunistas com os nazistas, bem como as traições aos companheiros de luta. O medo, para ele, é o oposto da liberdade, “se entendermos que liberdade não é apenas um direito de cidadão mas um sentimento que se desenvolve” (p. 80).

Guida põe-se a imaginar João na juventude como um “moço combativo” (p. 82), de queixos cerrados a falar em justiça e em direitos. Agora, esse mesmo homem, dez anos depois, mergulha no oceano, “experimentando outra liberdade e combatendo outro medo” (p. 81).

Apesar de jovem, a heroína não é idealista, não acredita em verdade, mas em verdades que se sucedem: “Hoje uma verdade, amanhã outra... Verdades sobre verdades” (p. 81). Ela vê o companheiro como um ex-sonhador que acreditava poder “enfrentar o fuzilamento sem um lenço, apenas com um brado para a História” (p. 82), como Guy Moquet, herói da Resistência Francesa, não citado diretamente no texto de Cardoso Pires, mas presente através da *Carta dum Fuzilado*, parte da decoração do apartamento do jovem João.

Cardoso Pires constrói suas personagens a partir da exterioridade, seja a exterioridade espacial, por meio da descrição do ambiente em que vivem, seja a exterioridade do seu discurso ou de suas ações. Dessa forma, o narrador não define nem delimita a personagem de uma maneira determinista, definitiva e acabada. Não julga e não faz panfleto. O narrador não diz que João era comunista. Apenas descreve o apartamento de João e a casa fala por si. Em seguida, relata as atitudes e as palavras de João. A partir desses recursos, o leitor constrói uma imagem do herói.

O mesmo se dá com Guida. Sabe-se o que ela faz, o que ela fala, os lugares que frequenta, com quem anda, sabe-se até o que pensa, mas sempre de um ponto

de vista externo. Sem intimismo, sem sentimentalismo, sem julgamento. Pelo o que é mostrado, pode-se entender que João faz parte da geração que resistiu a opressão nazista na Europa, não só sonhando com um mundo melhor, mas militando, agindo por uma causa. Hoje, é um desesperançado, um desiludido, um fracassado em seu ideal. Já Guida é uma jovem da geração seguinte, que pensa mais do que age, que duvida mais do que acredita, que questiona por questionar, é mais retórica do que prática. É possível perceber Guida como uma mulher mais pensamento do que ação.

Mas não se pode perder de vista a repressão social e intelectual a que a mulher portuguesa foi submetida por séculos e, nesse sentido, pode-se ver em Guida uma intelectual em formação, que discute em pé de igualdade com o homem português, representado por João. Apesar disso, há no discurso de João e no do narrador certo tom de deboche machista em relação à Guida, um tom⁴² de quem a acha infantil ou ingênua. Guida tem o olhar de uma jovem mulher, uma mulher que descobre a liberdade de pensar, de discutir, de ver o mundo sob um novo prisma, numa sociedade ainda dominada pelos homens.

A heroína traz o gérmen da mudança e de um novo espaço para a mulher. Guida é independente, trabalha e estuda. Entretanto, a atividade que exerce é o magistério para crianças, um ofício recomendado para as mulheres, na perspectiva de uma sociedade androcêntrica. O ideal de maternidade, desenvolvido no século XVIII e reforçado no século XIX, induziu as mulheres, no decorrer dos anos, a dedicaram-se a profissões como professora⁴³ e enfermeira, extensões da essência de mãe⁴⁴.

⁴² Segundo Eunice Cabral (1999, p. 62 e p. 74), “existe, no investimento semântico do texto, um desinteresse por parte do narrador e de João em relação à personagem feminina Guida” e Cabral vai mais além, considerando que “as únicas emoções que ligam João a Guida são a irritação e o desprezo”.

⁴³ De acordo com Helena Costa Araújo (2008, p. 20), “ensinar na escola primária surge como das primeiras (senão mesmo a primeira) ocupações pagas pelo Estado a que as mulheres tiveram acesso”, sendo restringidas a lecionarem nas escolas de raparigas. Ao analisar as histórias de vida de professoras primárias, Araújo verifica que, tanto em casa quanto na escola, recaíam sobre elas as responsabilidades e os deveres relacionados às crianças, “havia semelhanças entre o trabalho realizado em ambos os espaços (...) a professora chegava ao seu segundo lugar de trabalho para repor a sua relação tradicional com as crianças (...) seus deveres domésticos estendiam-se para a escola” (Ibid., p. 24).

⁴⁴ Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 27) relaciona o confinamento da mulher na esfera doméstica à ascensão da burguesia, ao surgimento da sociedade industrial e ao capitalismo. A restrição da mulher ao papel de esposa e mãe parece estar intimamente ligado à nova ideia de família, que teve origem no amor romântico. A família, para ela, não é natural, mas cultural. Em outras palavras, “a família é uma construção social, uma superação da família biológica (macho-fêmea-crias)”. O surgimento de um novo contrato matrimonial, marcado pelo amor, que modifica a feição da família, é denominado por Rocha-Coutinho de Revolução Sentimental do Século XVIII. No século XIX, Rousseau amplia a função materna da mulher: não basta gerar o filho, é preciso saber educá-lo. A mãe, então, é reconhecida como a primeira educadora das crianças. Dela dependerá o futuro

Além da descrição do ambiente em que vivem as personagens, o narrador também utiliza a percepção de uma personagem sobre a outra para construí-las. Como vimos, João especula sobre Guida e ela sobre ele. Tem-se, então, o olhar exterior de um sobre o outro. As personagens Guida e João não são apenas contrastadas entre si, mas também com os habitantes de São Romão, como já frisamos. Contribui para essa caracterização externa e opositiva, dois momentos da narrativa, de certa forma, quase episódicos, a pesca do mero fabuloso e a captura do perdigoto.

João, em sua pesca sofisticada, abate um gigantesco e maravilhoso mero, que se entrega ao seu arpão sem qualquer resistência, parecendo dormir numa caverna submarina. Já o pequeno e indefeso perdigoto é perseguido incansavelmente, no areal, entre as falésias, por um velho miserável, a quem procura resistir até o fim. João pesca sem esforço um peixe enorme que não lhe impõe resistência alguma. O velho arrisca a própria vida no alto do abismo, para capturar um reles perdigoto, que luta bravamente na tentativa de escapar de suas mãos.

O velho vence a luta e desce devagar pela praia. Guida e João o chamam para saber o que houve e ele apresenta-lhes o perdigoto, com o qual Guida se encanta, achando-o um animalzinho muito mimoso. Enquanto isso, o velho os observa. Tem-se a visão dele sobre os forasteiros, mais uma vez uma visão externa: “Tanto fumava ela como ele e ambos usavam calças. De noite havia de ser o diabo para os diferenciar um do outro” (p. 106).

Pela atitude de fumar e pelo que veste, nota-se que Guida já é uma mulher avançada para aquela sociedade conservadora. O velho acha Guida bonita, porém um pouco magra demais. Na opinião do velho, os ricos têm gostos diferentes dos pobres em relação às mulheres: “Os ricos gostam de mulheres magras (...) mas os pobres querem-nas possantes e nutridas. As mulheres de boas carnes lembram fartura e trabalho, que é do que o pobre precisa” (p. 106).

dos filhos e da sociedade. Assim, incute-se a crença de que a mulher educando os filhos está governando o mundo. Ideia que, mais tarde, será utilizada por governantes ditatoriais, como Salazar, em Portugal. Coloca-se pressão sobre a mulher, que passa a ser julgada virtuosa ou falha, de acordo com a educação que os filhos demonstram. Se a sociedade louva a boa mãe, castiga e pune a mãe “má”, que fracassou em sua tarefa de educadora. Essa pressão social faz com que a mulher dedique-se ainda mais intensamente aos filhos para não “ser acusada e/ou sentir-se culpada do maior dos crimes maternos: a negligência” (Ibid., p. 38).

Guida quer saber para que servirá o perdigoto ao velho. Ela fica horrizada ao saber que ele pretende almoçá-lo. Aconchegando a ave contra o peito, ela pergunta quanto ele quer pelo animal. Era o que o velho desejava. Guida deu-lhe sete escudos e quinhentos, que ele iria, em seguida, gastar em aguardente, cigarros e açúcar. O velho astuto escuta o plano de Guida de deixar o perdigoto no pinhal antes de irem embora.

João, triste e calado, escuta as divagações de Guida acerca da função castradora da educação: “O erro, João, o crime, está em nos terem ensinado desde pequenos a renunciar à vida. Contrariar, dominar o desejo natural. No fundo é ainda o fatalismo cristão, acho eu” (p. 112). João escuta-a e pensa que ela caminha para a confidência, “em pouco tempo estaria a contar-lhe algum fracasso, com a independência altiva duma mulher que se estuda em companhia” (p. 113). Guida é uma mulher independente e para João isso significa a prática da confidência: “Todas, para falar francamente, ou quase todas as *independentes* que o companheiro de Guida tinha conhecido praticavam a confissão como um exercício em que punham à prova a inteligência” (p. 113) e também o preconceito.

Guida falava sem parar e, para João, ela é sempre previsível. Ele adivinha os rumos que os assuntos tomarão em seus lábios: “Primeiro a confissão, depois o golpe da igualdade, depois o remate sentimental. Esperemos” (p. 113-14). João quase não escuta mais as palavras da companheira, ouve o som, mas não o decifra. Deixa a audição e utiliza a visão, repara em sua expressão corporal:

Tinha lábios de desprezo perante as recordações que contava, lábios finos e pausados de mulher que se confessa, acusando (...) Olhava os lábios que não paravam (...) Via sons, se assim se pode dizer, saindo duma imagem torturada. E pensava: a imagem do anjo, uma vez mais. (PIRES, 1964, p. 114-15)

Guida coloca-se a confessar que quando criança criava superstições e jogos: “Se o lençol for assim e assim, acontece-me isto e aquilo” (p. 125). Mas que hoje, era uma racionalista, lógica e lúcida: “Hoje agarro-me ao luminal. Montes de comprimidos e leitura até às tantas (...) já lá vai o tempo em que nos enganávamos com joguinhos de superstições” (p. 126). Guida tem consciência de que o pensar não tem limites e, de certa forma, não leva a lugar nenhum: “Ao menos que nos deixem essa possibilidade. Sempre é uma maneira de nos julgarmos vivos” (p. 128).

Nesse ponto, João rompe com seu silêncio de ouvinte: “Exatamente. Quando um país não nos dá oportunidade de agir, contentamo-nos em pensar” (p. 128).

Recorde-se que a história passa-se em 1957, em plena ditadura salazarista, não há espaço para ações. Nos romances de Cardoso Pires, o Portugal salazarista é o espaço no qual se desenrolam as narrativas. Para Maria Luíza Scher Pereira (2010), de *O Anjo Acorado a Alexandra Alpha*, as histórias são

como partes que, somadas, acabam por representar o todo, que é a identidade problemática de um país dividido entre o atraso e o desenvolvimento, entre o rural e o urbano, entre, enfim, a tradição e a modernidade.

Essa dicotomia entre atraso e desenvolvimento é mostrada ao longo de *O Anjo Acorado*, já desde o início da narração, quando o carro moderno que leva João e Guida contrasta com a rusticidade da aldeia de São Romão: “E o carro aos bordos pelo meio daquilo. Parecia uma barca radiosa a vogar num mundo antigo” (p. 12). Guida e João, as protagonistas, são personagens de um mesmo espaço, mas representam gerações e polos diferentes, duas partes de um contexto. São sujeitos com formação universitária e bom nível econômico que se opõem à gente simples e pobre da aldeia, descrita com crueza como uma região subdesenvolvida.

Os humildes pescadores, habitantes de São Romão, estão à margem dos avanços da sociedade, isolados num sítio em que nem a eletricidade chegara: “No dia em que a Câmara se lembrasse de trazer eletricidade para ali, uma boa esplanada havia de chamar muitos banhistas a São Romão” (p. 132). Já Guida e João, apesar dos recursos de que dispõem, estão à margem do processo social, pela passividade que demonstram, ocupados com sutilezas e manobras de raciocínio que não os levam à ação. Mas são conscientes de sua imobilidade⁴⁵.

Expondo os contrastes sociais do Portugal salazarista, em que conviviam lado a lado o avanço e o atraso, representados pela oposição entre Guida/João e os habitantes de São Romão, Cardoso Pires procura criticar a imagem idealizada de uma pátria feliz e estável promovida pelo regime ditatorial. A passividade das protagonistas denuncia a esterilidade das palavras que não resultam em ações. A epígrafe⁴⁶ sobre o cerco a Bizâncio já anuncia o tema:

⁴⁵ De acordo com Petrov (2000, p. 77), Guida e João aparecem como “duas pessoas ‘ancoradas’ numa época determinada, ano de 1957, período de desilusão e desespero que facilmente se explica pela estagnação social, resultado do contexto político de então. Personagens que passam o tempo a discutir ‘o sexo dos anjos’, apesar de se revelarem críticos conscientes quando ironizam o estado de apatia e contemplação em que se encontram.”

⁴⁶ Segundo Coelho (2007, p. 247 e p. 248), a epígrafe utilizada representa a vida impedida de atuar e reduzida à palavra: “O romance denuncia a apatia intelectual dominante no Portugal da época – do Salazarismo, da Censura, da PIDE, das perseguições e do medo que gera a inação, o alheamento, o descompromisso.” A epígrafe simboliza a essência do romance, isto é, “enquanto no plano das ideias (que deviam ser renovadoras) os

Assim foi que, estando a cidade sitiada e o valoroso Constantino defendendo-a nos baluartes, dentro dela os monges continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos. (PIRES, 1964, p. 7)

João e Guida, mergulhados nos seus pequenos mundos pessoais, alienam-se da realidade externa e suas palavras tornam-se vazias. O Portugal dos anos 50 é comparado a Bizâncio sitiada, espaço fechado rumando ao aniquilamento pelo discurso ineficaz e pela inatividade.

Guida e João representam Lisboa, espaço português em que se encontram o progresso e o conforto: “De comodidades andam eles fartos. Não trazem telefonias nos carros? Não vêm fornecidos do que há de melhor em comida e em bebida?” (p. 133). Os burgueses da cidade são configurados pelo olhar externo dos habitantes da aldeia. Já São Romão representa os espaços isolados do país em que prevalecem o atraso e a imobilidade: “Faz falta aqui um caminho que ligue à estrada” (p. 134). As protagonistas, Guida e João, transitam entre as fronteiras, deslocam-se entre esses universos opostos, já os aldeões, o menino vendedor, o velho, a rendeira Ernestina, o taberneiro, permanecem presos ao pequeno vilarejo, constituindo-se em personagens imóveis.

O narrador contrapõe citadinos e aldeões, construindo um espaço de reflexão sobre o país. A aldeia de São Romão pode ser entendida como uma alegoria do isolacionismo em que vivia Portugal sob o regime salazarista. Um Portugal fechado pelo sistema autoritário, mas vivendo sob um discurso de autosuficiência. Constituiu-se em um espaço onde o tempo escoava lentamente e onde quase nada acontece. O reduzido espaço geográfico em que se passa a narrativa é entendido por Francesco Jordani Rodrigues de Lima (2009) como uma metonímia “referente a um Portugal ‘pequeno’ para os que pretendem a liberdade e o trânsito livre, ‘virado de costas’ para a modernidade (...) um espaço mínimo e opressor”. A obra de Cardoso Pires “tem no espaço uma categoria fundamental para a construção do sentido” (PEREIRA, 2010).

Cardoso Pires é uma voz corajosa no cenário literário da ditadura de Salazar⁴⁷. Para Lima (2009), sua obra denuncia “a posição contemplativa e alienada

intelectuais desgastam-se esterilmente em jogos de palavras, no plano da vida efetiva vai-se realizando o processo de aniquilamento vital de uma sociedade.”

⁴⁷ Para despistar a censura, Cardoso Pires (1964, p. 149) informa no pós-fácio da obra que “*O anjo ancorado* não é uma fábula social mas simplesmente uma fábula, no sentido em que se trata de uma narração de sucessos inventados para instruir ou divertir”. Procura dissuadir a identificação com pessoas ou situações atuais: “O facto de se referenciar algumas das suas personagens com datas e situações de lugar definidas não significa

da maioria da burguesia portuguesa” e prolonga “a estética neorrealista marcada pelo forte compromisso ideológico”. A alienação da burguesia é representada por João e Guida. O escritor também mostra a parte da população pauperizada e oprimida simbolizada pelos habitantes de São Romão, que vivem em estado de primitividade, lutando contra a fome e a miséria.

qualquer preocupação documental” (Ibid., p. 149). As referências no texto seriam “um recurso do descritivo, como o são certos apontamentos comuns aos contadores de histórias quando principiam: ‘no tempo em que os animais falavam...’” (Ibid., p. 149). Nas edições realizadas a partir de 1984, Cardoso Pires mantém o mesmo posfácio com o acréscimo do seguinte parágrafo: “Guardo e confirmo estas linhas de 1958. Repenso-as agora, 1984, sobre o fundo esmaecido dos casebres de São Romão assinalados pela noite fora por um piscar de aviso, o farol de Peniche. Mas Peniche também não existia. Apesar de porto e vila de pesca era apenas um forte de prisioneiros políticos, uma luz misteriosa que pontuava a estória de São Romão” (PIRES, 2009, p. 109-10). De acordo com o que pesquisamos no estudo de Graça Almeida (1980), a legislação que regeu a imprensa portuguesa durante o Estado Novo, era embasada pelo Decreto 12.008, de 29 de julho de 1926; pelo Decreto 22.469, de 11 de abril de 1933 e pelo Decreto 26.589, de 14 de maio de 1936. Os governantes da Ditadura não falavam abertamente sobre a censura. Durante os dezesseis anos da República (1910-1926), os deputados fizeram mais de cem intervenções parlamentares sobre o regime de imprensa. De 1933 a 1969, esse número reduziu-se a dezoito e apenas seis se referiam à censura prévia, que fora restaurada, logo após o golpe de estado, em 1926, e a implantação da Ditadura Militar, todavia, sob condição provisória, devido à turbulência momentânea que ocorria no país. Assim, a primeira lei criada no regime ditatorial foi o Decreto 11.839, de 5 de julho de 1926, que abolia a censura prévia. Contudo, a medida é reintegrada pelo Decreto-Lei de 29 de julho, que legisla a imprensa até 1927. Mas a censura prévia continuou a existir e foi de fato estabelecida pelo Decreto 22.469, de 11 de abril de 1933, subjugando à censura todo o escrito de caráter político ou social. Esse decreto foi publicado no mesmo dia em que foi publicada a Constituição, em contradição com todas as outras constituições desde 1822, que repudiavam a censura prévia. A constituição de 1933 situa a censura prévia como um procedimento normal de governo e compatível com as garantias constitucionais. A função social da censura, de acordo com artigo terceiro, seria impedir a perversão da opinião pública, protegendo-a de todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, bem como evitar que os princípios fundamentais de organização da sociedade sejam atacados. O Decreto-Lei 26.589, de 14 de maio de 1936, regula a fundação de jornais; proíbe a publicidade em alguns deles, para que não sejam ajudados por inimigos do Estado; regula o número de páginas e proíbe a entrada, a distribuição e a venda de publicações estrangeiras cujo conteúdo não seria permitido em publicações portuguesas. Em novembro de 1936, é emitido o Regulamento dos Serviços de Censura, um documento que jamais foi publicado no Diário do Governo e que, sem fundamentação jurídica, permitia a maior arbitrariedade às comissões. Ao contrário do que acontecera durante a República, ficaram proibidos, nos jornais, os espaços em branco ou qualquer outra indicação de que pudesse se deduzir uma ação de censura. As comissões tinham permissão para pedir aos jornais provas de página, caso julgassem conveniente. Isso fazia com que os jornais tivessem que fazer alterações, na última hora, causando prejuízos econômicos irreparáveis, que levaram muitos à falência. Em 1944, a censura tornou-se legalmente um órgão de formação e de propaganda política, ficando a Direção-Geral dos Serviços de Censura integrada ao Secretariado Nacional de Informação, sob a dependência do Presidente do Conselho. O papel dos Serviços de Censura sobre a educação portuguesa ainda foi pouco estudado, segundo o pesquisador. Sabe-se, contudo, que este órgão determinava os livros a serem utilizados nas escolas e o tipo de ensino. Em 1950, a Direção de Serviços de Censura estabeleceu um documento de “Instruções sobre Literatura Infantil”, em que aconselhava, por exemplo, que as crianças portuguesas não fossem cultivadas como cidadãs do mundo, mas como crianças portuguesas, que mais tarde, não seriam mais crianças, mas continuariam a ser portuguesas. O Secretariado Nacional de Informação (SNI) também tinha poderes sobre a imprensa, controlando o funcionamento de agências noticiosas em Portugal e o exercício da profissão de jornalista por estrangeiros. As tipografias, por sua vez, tinham que enviar um exemplar de cada livro impresso, antes de iniciar a circulação. A SNI tinha poder para fechar as tipografias que publicassem material que perturbasse a segurança pública. Como os livros não estavam sujeitos à censura prévia, qualquer edição podia ser apreendida depois de publicada. A Inspeção Superior da Biblioteca e Arquivos condicionava o acesso às leituras. Estavam proibidos de ser disponibilizados para leitura documentos como os referentes à Índia portuguesa, após a Guerra de Baçaim, e às Províncias Ultramarinas. A consulta por estrangeiros a manuscritos, na Biblioteca Nacional, deveria ser muito bem vigiada, devendo o nome do requisitante ser informado a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Também na Biblioteca Nacional havia uma lista de livros proibidos para leitura.

Outra dicotomia representada na obra refere-se à situação diversa que existe entre a mulher da cidade, burguesa e letrada (representada por Guida) e a mulher do interior, sem instrução e sem expectativa de progresso (representada pela rendeira, Ernestina). A personagem feminina, Guida, é configurada não só em relação opositiva a João, mas também por contraste à Ernestina, habitante de São Romão. Ernestina, pela sua situação de miserabilidade e baixo grau de instrução, permanece plenamente identificada com o espaço atrasado da aldeia, constituindo-se numa personagem imóvel, no sentido proposto por Lotman (1978), isto é, não evolui, pois não transgride seu campo semântico inicial. Pode ser entendida também como uma personagem tipo, representando todas as mulheres trabalhadoras de camadas sociais mais baixas.

Apesar de sua imobilidade, Ernestina é uma personagem de ação, já que passa as horas trabalhando sem parar na confecção das rendas: “Ernestina manejava os bilros com toda a alma” (p. 131). Entrega-se para a atividade econômica com a qual busca o sustento da família. Enfrenta as condições adversas provenientes do atraso do lugar, esquecido pelos governantes. Não há energia elétrica e ela depende da luz solar: “Se a luz não estivesse tão fraca Ernestina daria a renda por acabada muito mais cedo” (p. 131). Para Maria Lúcia Lepecki (1977, p. 39), Ernestina é a “única personagem que em toda a narrativa, ‘vive’ exclusivamente em função da venda da força de trabalho, a rendeira transita por força de conteúdo semântico, para o primeiro plano do narrado”.

Guida, por sua vez, contrariamente, é caracterizada pela inatividade: “A jovem Guida pouco ou nada fazia. Acompanhava as arrumações com o silêncio vago das pessoas assistindo aos preparativos dum amigo que se ausenta” (p. 134). Sua ação principal é pensar: “Estava assim preocupada, pois devia rodear algum forte pensamento, como o inseto rodeia a luz” (p. 134). Além de pensar, Guida pratica a ação de falar, “Guida falava, falava, falava” (p. 115), falava até sozinha, “o falar alto, só para si, é um excitante intelectual, um devaneio dos solitários” (p. 42). Trata-se de um falar inútil: “fala o cego para o surdo sobre o mundo que os rodeia” (p. 42). Mônica Figueiredo (2003, p. 4) afirma que, no romance, a palavra é:

Justamente aquilo que é menos valorizado pela narrativa, seja pela impossibilidade de usá-la, seja pelo uso esvaziado e abusivo que dela fazem alguns personagens. De uma maneira ou de outra, dolorosamente, aqui a palavra não é capaz de comunicar.

Guida é insensível em relação ao trabalho e à situação das mulheres menos favorecidas, abomina as rendas que a fazem lembrar “uma data de velhas à braseira, a ratarem na vida do próximo” (p. 32), mas chega a se entristecer quando João diz que a ele as rendas fazem lembrar o trabalho da irmã do garoto “‘o mundo’, pôs-se ela a murmurar em voz lenta, ‘é às vezes tão triste’” (p. 33), mas nem um dos dois irá se recordar de apanhar as rendas antes de irem embora. No pinhal, Guida solta o perdigoto entre as moitas. Minutos depois, avistam o velho, que corre satisfeito, com o perdigoto entre as mãos. Guida fica revoltada e é escarnecida pelo companheiro: “Para que saiba. Por sete e quinhentos não é possível manter o mundo quieto” (p. 146).

O carro deixa a aldeia em alta velocidade, em direção a Lisboa, o garoto quase é atropelado e Ernestina “Dentro de casa, encostada ao rolo de bilros (...) apertava a renda nos dedos. Chorava em silêncio” (p. 148). A população ressentente-se “Mãe, irmã, vizinhas e tendeiro, não houve quem não ficasse atordoado, como se o automóvel, ao passar, lhes tivesse aberto o chão debaixo dos pés” (p. 147) e chama os forasteiros de “Selvagens. Cães, refinados cães” (p. 148). Enquanto isso, os dois burgueses conversam no carro, retornando à banalidade de sua rotina: “‘Que faz você amanhã?’ ‘Não sei. E você?’” (p. 148).

Ernestina é uma mulher sem perspectivas de mudança, vivendo num mundo de estagnação. Já Guida, a protagonista feminina, pode ser percebida como um símbolo da inteligência feminina, mas numa atitude de rebelião social isolada. É uma mulher a quem não corresponde à ideia de adorno ou de “anjo do lar”, pois está desvinculada do espaço doméstico e familiar. Ela não se encaixa em nenhum dos dois papéis até então oferecidos à mulher, ou seja, não é dona de casa nem cortesã.

Guida é o germen de uma nova mulher⁴⁸, numa sociedade machista que “não está preparada para aceitar a emancipação que nela se projeta” (TORRES, 1964, p. 196). Por isso, ela refugia-se em si mesma, ou melhor, “tenta definir-se, isto é, revelar-se” (TORRES, 1964, p. 196). Não é um anjo do lar, mas um anjo que apesar de ter asas ainda não as utiliza, permanece ancorado em torno de uma figura

⁴⁸ Para Coelho (2007, p. 266), Cardoso Pires, em *O Anjo Ancorado*, “focaliza o problema da ‘nova mulher’ *in fieri*: aquela que já não cabe na antiga imagem maniqueísta, patriarcal (rainha do lar x prostituta). Liberou-se dos limites e tabus tradicionais, passou a atuar no espaço público e a dirigir sua vida, mas ainda não encontrou sua nova imagem/verdade. Daí a perfeita metáfora criada por JCP: ‘anjo ancorado’ –asas impedidas de ‘voar’, isto é, de se realizar interiormente, no plano do Ser.” Cabral (1999, p. 68 e 97), por sua vez, argumenta que, em *O anjo ancorado*, “é pressuposta uma nova subjetividade em estado latente na personagem Guida” que “se constitui no texto entre o estatuto tradicional da rapariga burguesa e o da mulher independente, recentemente adquirido.”

masculina que a desdenha e com a qual procura dialogar de igual para igual. A personagem aponta para o processo de emancipação da mulher, nela já estão presentes novos valores, abrigando em si a semente de “uma transformação inelutável” (TORRES, 1964, p. 199). Contudo, sua figura é contemplativa em relação aos fatos sociais e à realidade que a cerca.

Já em *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, a protagonista, Joaquina Augusta, a Quina, procura destacar-se no âmbito familiar e na sociedade, espaços dominados pela figura patriarcal, por meio da autoconstrução de uma imagem para si, a de “sibila”. Outra personagem feminina importante na trama é Germana, sobrinha de Quina, que procura descobrir a sua identidade a partir das memórias familiares, num processo de autoconhecimento. Dividida entre o mundo urbano e o rural, entre os valores burgueses e os do campo, entre o passado e o presente, Germa busca, na reconstituição da trajetória da tia, um sentido para a sua própria vida. Quina representa um elo entre as gerações femininas anteriores, subjugadas pelo masculino, e a nova geração, simbolizada por Germa, que rompe com o patriarcalismo. A “sibila” é, portanto, ainda uma figura de transição, uma “quina”, uma aresta, ou seja, o “ângulo exterior formado por dois planos que se cortam” (FERREIRA, 1986, p. 161), enquanto Germa é “o gérmen, o rudimento de um novo ser” (RECTOR, 2009, p. 293). Segundo Bulger (1990, p. 164), Germa pode ser considerada a

precurssora dum ciclo de figuras femininas que têm surgido na literatura portuguesa recente, cuja busca consiste na autoanálise e no desejo de reidentificação, num ambiente perturbado e de mudança, refletindo no texto ficcional as preocupações sócio-históricas. É a protagonista multifacetada e dinâmica à volta da qual se desenvolve a narrativa e se gera uma temática que, por vezes, passa despercebida numa leitura crítica ainda pouco interessada na reabilitação literária da Mulher.

O romance pode ser considerado uma saga ou “epopeia” familiar, por apresentar diferentes gerações de uma família, a Teixeira, por meio das personagens femininas. A narrativa memorialista inicia a partir da nova geração da família, representada pela sobrinha de Quina, Germa, herdeira da casa, cujas lembranças servem de mote ao narrador para relatar as vivências das gerações anteriores, centrando-se em Quina, responsável, nos últimos anos, pela administração da casa da Vessada. Outras personagens, porém, são igualmente relevantes para o entendimento da história familiar, como Maria da Encarnação e Estina, avó e tia mais velha de Germa. Embora Joaquina Augusta seja a heroína da

história, “as inúmeras e constantes digressões da narração, a atenção minuciosa dada a outros personagens (...) fazem de *A Sibila* o romance panorâmico de uma família e de uma sociedade restrita” (CAMILO, 1981, p. 44). O enredo passa-se na região rural portuguesa, Entre-Douro-e-Minho⁴⁹, onde se localiza a casa da Vessada, propriedade rural pertencente à família da protagonista, por mais de dois séculos.

A *Sibila* suscita reflexões sobre a sociedade e a cultura portuguesas, desvelando a opressão presente nas relações entre homens e mulheres, no período entre o final do século XIX e o início do século XX. De acordo com Laura Fernanda Bulger (1990, p. 12), em *A Sibila*, “já se alude a uma tentativa emancipatória quer pelo inconformismo da personagem quer pelo cunho matriarcal do universo romanesco, em que transparecem as *frustrações femininas*”, além disso, a obra mescla a ficção e a história, “o psicológico com o sociológico, no sentido de retratar a Mulher, que tenta viver e sobressair num ambiente sócio-histórico pouco receptivo a arroubos de liberação e autossuficiência feminina”.

Ao narrar a trajetória da família Teixeira, através de acontecimentos ligados à casa da Vessada, Bessa-Luís mostra as mulheres como responsáveis pela recuperação e manutenção do patrimônio material e cultural do grupo familiar em oposição aos homens, que desperdiçam os bens. À narrativa central, somam-se outras histórias que ilustram o sistema de valores da sociedade patriarcal na qual está inserida a família Teixeira.

A obra expõe um momento histórico de transição em Portugal, em que o eixo da vida agrária desloca-se para a cidade, com o início do processo de modernização do país. Aborda as transformações da sociedade portuguesa rural e patriarcal, priorizando os fatos cotidianos e as histórias das mulheres que davam sustentação a esse sistema social.

A narrativa é circular, começa no presente (1953), volta-se para o passado (de 1859 em diante) e retorna ao presente. Entretanto, ela não se desenrola de maneira linear. O tempo não é o cronológico, mas o da memória, com seus característicos saltos e retrocessos temporais⁵⁰.

⁴⁹ Segundo Álvaro Manuel Machado (1979, p. 25), a região de Entre-Douro-e-Minho, nos romances agustinianos, “é tão portuguesa como o Sul dos Estados Unidos em Faulkner é americano ou a Normandia em Proust é francesa”.

⁵⁰ Machado (1983, p. 122) afirma que o tempo assume um significado analógico, a vários níveis da escrita romanesca agustiniana, “inclusive ao nível da própria história contada e das próprias personagens, não situáveis num tempo histórico preciso mesmo quando dão a ilusão de representá-lo”, o tempo, na obra da autora, tem a função de fornecer “uma visão do mundo, visão essencialmente simbólica”.

O caráter de novidade, no panorama literário português, instaurado por *A Sibila*, em 1953, provém justamente do fato de que o romance “não tem necessidade da história imediata: assimila-a através da intemporalidade do mito”, utilizando uma linguagem essencialmente simbólica, através da qual não destrói a “estrutura do romance tradicional do século XIX, antes a reconstrói” (MACHADO, 1983, p. 176 e p. 177). As personagens não se definem como entidades sociais ou psicológicas nítidas, mas constituem a “manifestação simbólica (...) de uma complexidade imensa de elementos heteróclitos sobrepostos no tempo” (MACHADO, 1983, p. 189). Dessa forma, embora situadas em tempo e espaço definidos, não ficam “*situadas* no tempo, mesmo quando permanecem *situadas* no espaço” (MACHADO, 1983, p. 189).

Para João Camilo (1981, p. 45), o estilo narrativo agustiniano, pouco objetivo, “parece prolongar, na literatura escrita, a tradição oral dos contadores de histórias”, devido à inspiração e ao tom oral da narrativa, que causa a impressão de “construir-se à medida que vai avançando, em vez de obedecer a um plano rígido”. O romance inicia e termina no mesmo espaço, a casa da Vessada, e com as mesmas personagens, Germa, herdeira da casa deixada pela tia, e Bernardo Sanches, único neto de Adriana, prima de Quina:

Entre os dois momentos da ação situa-se a história de Quina, com todos os personagens e episódios que a interrompem e que constituem digressões sucessivas e regulares. (CAMILO, 1981, p. 44)

Assim, a história já inicia com o estabelecimento de uma oposição entre a personagem feminina, Germa, e a personagem masculina, Bernardo. Ele representa o ramo da família ligado ao capitalismo e à intelectualidade; ela simboliza o apego ao passado, a busca pelas raízes, a própria memória familiar, o resultado de seus antepassados, como ela mesma gosta de pensar:

Um de seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um passado, elemento onde reviviam as cavalgadas das gerações, onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem, se perdem, se desencontram, surgem de novo, idênticos à versão de outrora. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 8)

O narrador onisciente tem conhecimento do passado, presente e futuro das personagens, bem como das memórias individuais e coletiva, jogando com as informações, o que torna a estrutura narrativa aparentemente confusa, mas não impossibilita o leitor de “montar” a sequência dos eventos. No processo narrativo da escritora, o narrador exerce função primordial. É a sua voz que predomina, ao longo

do romance, costurando os episódios e ligando as personagens, ou seja, fornecendo coerência e unidade à obra. Contudo, seu ponto de partida consiste nas lembranças de Germa (sobre Quina), que as compartilha com Bernardo.

Para contar a história de Joaquina Augusta, o narrador retrocede no tempo, até o ano de 1859, quando seus pais se conhecem, retardando o aparecimento da protagonista propriamente dita. Para Camilo, esse recurso narrativo indica o intento da autora em construir uma obra de memórias familiares:

A entrada lenta no tema principal (na história de Quina) anuncia desde logo o que vai passar-se a seguir. A importância dada à casa e à propriedade que Quina herdou dos pais e deixou a Germa, bem como a atenção dada aos personagens da família de Quina e às suas aventuras e relações, demonstram sem equívoco que a intenção de Agustina Bessa-Luís não foi apenas a de contar a história individual de Quina. Quanto aos personagens, secundários ou não, que se cruzam com Quina e com os seus familiares, eles contribuem para deixar em nós a imagem de uma certa sociedade (aquela em que vive a heroína) e para definir melhor os personagens principais (e Quina antes de mais nada). (CAMILO, 1981, p. 44)

As personagens femininas caracterizam-se pela forte ligação com o espaço da casa e do campo, com a natureza, enfim, com a terra⁵¹, elemento que marca profundamente as suas identidades. Nota-se a relação entre terra, casa e passado, por meio da qual se constrói o tom mítico e memorialista da narrativa. O romance contribui não só para a formação de uma identidade feminina, mas para a revisão da própria identidade portuguesa, já que se volta para o interior do país, invertendo o movimento masculino de busca identitária no mar e nas viagens, isto é, além das fronteiras: “A narrativa percorre um caminho em direção ao interior, ao seio da terra, onde encontramos um universo feminino” (SCHMIDT, 2000, p. 78).

Trata-se, portanto, de uma obra significativa no movimento direcionado para o conhecimento do interior da terra portuguesa. Por isso, pensando em sentido amplo, o espaço construído no romance é Portugal. O grande espaço se divide em subespaços (região da cidade do Porto, povoado, casa da Vessada, casa do Freixo, etc), que por sua vez, dividem-se em outros microespaços (quinta, varanda, cozinha, sala, quarto, etc).

A casa da Vessada é um espaço rústico, no meio rural. O sentimento de valorização da terra permeia a obra, que apresenta “heróis rústicos, ligados à sua propriedade, à sua colheita, ao seu dinheiro, à sua identidade” (KONG-DUMAS,

⁵¹ “Escrever a terra é fazer sentir que entre a história que o romance conta e a personagem que a vive há uma entidade-suporte (essa mesma terra) que dá o sentido da pulsação da personagem na história” (SEIXO, 1986, p. 73).

1982, p. 31). Conforme Buescu (1995), a rusticidade do espaço apresenta-se como um fator de construção de um mundo cultural. A casa da família Teixeira guarda, em cada uma de suas peças, as marcas do tempo, da simplicidade, das atividades do campo, dos frutos da terra:

Dos caibros, cujo pinho claro se defumava já, pendiam tranças de cebolas, e a dobadoira, com a meada enfiada nos braços, estava sobre uma prateleira junto à fila de pepinos maduros que se guardavam para semente. No boqueirão da chaminé, que parecia a forma de uma pirâmide, brilhavam oleosas fuligens (...) o armário embutido ao canto da banca, em triângulo, supurava ainda resina dos seus nós. Aquela era a cozinha nova, a que substituíra a dependência térrea onde se cozia o pão, e que ficava no segmento das cortes do gado, no quinteiro, terreiro muito afogado de matos onde a chuva e a urina do gado empoçavam. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 22)

O valor dado a terra evidencia-se ainda na maneira constantemente irônica com que o narrador mostra as personagens urbanas e intelectualizadas em contraste com aquelas ligadas ao campo, por quem demonstra preferência. Assim, estabelece-se uma oposição funcional de lugares, entre o “campo” e a “cidade” e uma oposição entre as personagens ligadas ao primeiro ou ao segundo espaço.

Mesmo apresentando Quina como uma heroína complexa, detentora não só de aspectos positivos, mas também negativos, nota-se que a ela é atribuída certa superioridade proveniente de sua fidelidade à terra e aos valores ancestrais. Camilo afirma que o destino de Quina demonstra que ela não se afastou da terra, nem acedeu ao capitalismo e à intelectualidade. Há uma preocupação na obra em abordar a luta de classes, o surgimento de uma aristocracia burguesa que se afastou do campo:

Compreende-se que Quina, talvez por inveja, manifeste esta aversão por personagens que aparentemente lhe são superiores na estrutura social. A classe a que ela pertence é efetivamente outra. O mais importante, porém, não é isso, mas sim o fato de a narração se preocupar com a luta de classes e com as lutas de prestígio a este nível tão restrito e tão particular, parecendo privilegiar com a sua simpatia a situação de uma Quina fiel à terra e aos seus valores ‘verdadeiros’ e lançando uma luz irônica e sarcástica sobre os seus inimigos (...) sobre a nobreza enquanto tal, como sobre os ‘intelectuais’ que descendem de lavradores ricos; como se ambos fossem culpados de traição (...) a autora refere-se desta maneira claramente ao surgir de uma classe que, tendo-se tornado forte e importante pela posse da terra, dela se desligou para assumir poderes e prestígios que, devendo tudo à terra, na realidade já nada lhe devem. (CAMILO, 1981, p. 53)

A personagem Quina evolui, modifica-se ao longo do extenso romance, por meio de conflitos entre a sua interioridade e o mundo exterior. A primeira grande transformação da personagem ocorre por volta de seus quinze anos de idade, antes da morte do pai. Quina é atingida por uma estranha doença que a mantém de cama

por um ano. Segundo Silvína Rodrigues Lopes (1988, p. 13), Bessa-Luís estabelece, em sua obra, uma relação entre a doença e a clarividência, entre a doença⁵² e o extraordinário, o que faz da autora “uma das principais figuras literárias da modernidade”, ao lado de Thomas Mann.

A palidez e os desmaios recorrentes fazem com que seja dada por inválida e quase morta. As mulheres da redondeza começam a vê-la como portadora do sobrenatural: “Isto aterrorizava as mulheres depois encheu-as de uma devoção recolhida, acreditando a moça possuída de sobrenatural, vítima ou eleita, não sabiam”.⁵³ Dessa forma, Quina recebe um poder que lhe é outorgado pelas outras mulheres. A atitude de sua mãe para com ela muda, passa a dedicar-lhe deferência, orgulho, mimos e venerações, no que é acompanhada pelas demais. Essa mudança de tratamento atinge Quina que percebe uma oportunidade de ascender no espaço social:

Relegada para um plano quase de serva, considerada um número mais na família, ela que continha elementos duma tremenda personalidade, reagiu da única forma que seria de esperar - a sua típica reacção de ‘pega ou larga’, a conquista da ocasião, usando para isso de todos os seus talentos de convicção e até charlatanismo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 45)

Descobre o prazer de estar em primeiro plano. Vibra com o afeto e a admiração que recebe. Está consciente de ter conseguido destacar-se em seu meio: “Sentiu que não podia perder jamais aquele privilégio que subitamente a revelava com algo de distinto e à parte de todos os outros” (p. 46). Ocorre uma grande mudança com a personagem, Quina transforma-se na sibila (alcunha que lhe será atribuída, mais tarde, pela condessa de Monteros, Elisa Aida), conquista um espaço só seu. Essa metamorfose é gestada no espaço fechado de seu quarto, no leito, de onde sairá mudada e pronta para transgredir as fronteiras da casa familiar. Explora ao máximo a sua nova condição: “Adquiriu uma forma de se expressar sibilina e delicada, que deixava suspensos os ouvintes, as almas estremecendo numa volúpia de inquietação, curiosidade e esperança” (p. 46).

⁵² O recurso de transformação da personagem por meio da vivência de uma doença aparece em outros momentos da produção romanesca da escritora, como, por exemplo, em *A Ronda da Noite* (2006), quando a personagem Martinho, em sua infância, sofre com a febre tifóide uma experiência de quase morte, que lhe proporciona um estado de graça: “Houve um dia em que um desmaio pareceu abrir as portas da morte (...) a sensação de deleite apareceu quando da convalescença. Pode-se dizer que não havia alteração no seu estado, mas agia nele uma beatitude magnífica, como um consentimento divino (...) aprendia a bênção da vida nessa passagem imperceptível entre a doença e a cura” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 263).

⁵³ BESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. 25.ed. Lisboa: Guimarães, 2003, p. 45. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, apenas a página.

Quina almeja projetar-se socialmente, transcender a sua posição subalterna. Assume uma aura mística que, no entanto, não a fará esquecer-se das questões práticas nem em suas orações: “Abençoei também os nossos moinhos e os caseiros deles, que não pagam a renda há tanto tempo” (p. 44). A personagem apresenta discrepâncias entre o seu exterior e o seu interior, pois a aura mística e espiritual que aparenta encobre a sua natureza ambiciosa e materialista. Tais contradições acentuam a complexidade da heroína.

Recuperada da doença, deixa o quarto e volta à vida de canseiras, mas com hábitos diferentes, como a parcimônia ao comer, a fim de perpetuar a sua imagem espiritualizada. As mulheres, que lhe concederam esse poder, continuam a conservá-lo: “As suas originalidades eram mantidas em mistério, apenas no âmbito das mulheres” (p. 51). Quina utiliza intuição, astúcia e demonstra a sua crença na “influência de espíritos favoráveis ou malignos, sombras manifestas do além” (p. 51), o conhecimento dos “fenômenos da natureza humana” (p. 51) e das forças telúricas (ancestralmente relacionadas à mulher).

Dessa forma, consegue exercer influência sobre a comunidade supersticiosa: “Simples era, portanto, para ela atingir uma ascendência espiritual sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia” (p. 52). A personagem usa o misticismo como uma forma de poder e prestígio social, condizente com o que lhe permite, naquele momento histórico, a sua condição feminina. A aparente caridade contrapõe-se à sua vaidade: “Como veículo do sobrenatural, ela achava-se mais venerável do que as forças de que se propunha ser intermediária” (p. 90).

Mas ela pressente ou mesmo sabe que seu dom de sibila consiste em um papel social a ser encenado, como sugere o narrador: “Quina nunca soube até que ponto a sua condição espiritual era poderosa” (p. 52). O título dado ao romance *A Sibila* parece reforçar as contradições da personagem. O relato do narrador não esclarece em absoluto se Quina é ou não especial, o que dá margem a interpretações como a de Camilo (1981, p. 44):

O problema mais sério (...) reside na relação entre o título e a personalidade de Quina. Com efeito, não se chega a compreender muito bem porque razão Elisa Aida dá esse nome a heroína; e a narração, considerando as coisas suficientemente claras, não se explica a nosso ver o bastante sobre este aspecto do personagem a que dá tanta importância. Dois ou três episódios relativamente vagos em que surge a referência aos poderes extraordinários de Quina não bastam para nos convencer nem sobretudo, para que possamos apreender devidamente esse traço da personalidade da

heroína. O narrador, é verdade, diz-nos várias vezes que Quina detém poderes superiores e que goza do prestígio de uma 'sibila' entre a população; mas afirmá-lo não basta e o leitor, mesmo disposto a acreditar no que lhe dizem, precisaria de sentir de outra maneira que realmente as coisas são como o narrador diz que elas são (...) uma insistência mais convincente nesse pormenor 'importante' da personalidade de Quina, poderiam permitir ao leitor (...) sentir que o título não é, pelo menos em parte, gratuito.

O que o estudioso vê como um problema resultante dos processos narrativos adotados pela autora, “aceitá-los ou recusá-los é aceitar ou recusar a obra” (CAMILO, 1981, p. 44), pode ser encarado como um recurso proposital que visa justamente introduzir e deixar a dúvida naquele que lê, uma vez que a própria personagem não tem certeza sobre seus poderes. Mas o próprio Camilo (1981, p. 50) reconsidera o exposto e indaga “nos perguntamos (sem poder encontrar uma resposta): será o título irônico?”. É bastante provável, tendo em vista o que já se comentou acerca da complexidade e das discrepâncias da personagem, que se reveste de um manto místico, para encobrir seus anseios de afirmação pessoal ou como afirma o crítico:

Embora o título do romance insinue que Quina é essencialmente um personagem dominado por interesses espirituais e que constrói a sua vida em obediência a uma certa metafísica, a imagem que nos deixa a totalidade da obra é diferente. (CAMILO, 1981, p. 50)

Entendemos que a personagem Quina assume o papel de “sibila”, como uma estratégia para destacar-se em relação às outras mulheres e para colocar-se numa posição de poder, perante uma sociedade patriarcal, em que somente os homens têm importância social. Contudo, a construção de uma protagonista em que se evidenciam traços positivos e negativos demonstra o caráter não panfletário da obra de Bessa-Luís.

Apesar de uma das ideias centrais do romance ser a de que as mulheres “conservam, ampliam e transmitem a propriedade” (CAMILO, 1981, p. 51), enquanto os homens, volúveis e irresponsáveis, gastam e desperdiçam os bens, o que se percebe ao longo do texto, através do narrador, é que ambos possuem características negativas. Não concebe, portanto, um mundo machineísta, mas complexo, “os homens (...) são apresentados frequentemente de maneira negativa; mas as mulheres também não escapam à mesma condenação (...) todos nós somos ridículos e monstruosos” (CAMILO, 1981, p. 51). O espaço construído na obra constitui-se em um lugar onde se cruzam diferentes interesses.

Quina, todavia, tem a oportunidade de transcender o material e experimentar realmente um fenômeno metafísico, mas sente medo e recua:

No meio da noite, sentou-se na cama para rezar (...) rezou longamente; primeiro, proferindo palavras, depois, balbuciando-as apenas e logo penetrando numa densidade de ideia, uma obscuridade de pensamento que lhe esvaía os sentidos, que a deixava somente lúcida para a insistência penosa do coração. Sofria. O suor viscoso corria-lhe dos ombros, da frente, as suas mãos estavam petrificadas e pesavam-lhe no regaço. E também a sensação de sofrimento a abandonou, sentiu que se perdia numa dimensão estranha onde, dela, apenas existia uma consciência ténue mas brilhante, como um filamento de luz que ondula, prestes a ser partido, a escapar-se, a diluir-se. E, então, o medo fê-la regressar. Teve medo daquilo; apavorou-se, voltou a integrar-se em todas as capacidades físicas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 67)

O prestígio de Quina cresce e ela passa a frequentar a sociedade, sendo admitida, inclusive, em algumas casas fidalgas. Faz sucesso como conselheira, angariando “amigas” de quem descobre segredos: “Teve amigas nessas mulheres que tanto mais se honram quanto mais razões de despeito encontram entre si, e entregam os seus segredos àquela de quem temem a rivalidade” (p. 63). Assim, começa a transitar nos espaços íntimos dessas mulheres, em seu mundo privado: “Quina tornou-se indispensável para presidir obscuramente nesse mundo secreto, íntimo, sem artifício, em que os espartilhos afrouxam” (p. 63). Esse universo feminino é permeado por mistério, magia e velhas receitas:

A urina que suavizava o cieiro da pele, o leite de mulher para as dores de ouvido, as presas de ‘corneta’ como amuleto, fórmulas, preceitos que mantinham um sabor de harém e de barbárie. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 63-64)

As mulheres preservam e transmitem a memória de uma sabedoria ancestral. Ligadas ao passado, apartadas das grandes mudanças e do ensino regular, identificam-se mais com os valores perenes e com a tradição, desconfiando do novo. O narrador, entretanto, relaciona essa característica a um traço “natural” feminino:

Ainda que simulem obedecer e optar pelo vanguardismo dos costumes, as mulheres são rebarbativas às inovações. No fundo da sua natureza, há um apelo ao primitivo, ao antigo, ao passado, ao já experimentado. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 64)

Desde os anos 50 e mesmo nos dias de hoje, entender o que é ser mulher consiste em desafio constante:

O feminismo baseia-se numa noção de identidade feminina que historicamente sempre se viu obrigado a criticar (...) a questão central na teoria feminista consiste em saber como redefinir a subjetividade feminina depois do declínio do dualismo do gênero, privilegiando noções do ser como um processo de complexidades, de inter-relações, de simultaneidades de opressão colonial e de múltiplas tecnologias do ser (...) o destino social e simbólico das polarizações sexuais está aqui em questão (...) o tópico

central é a questão da identidade como local de diferenças (...) o sujeito ocupa uma série de posições possíveis em momentos diferentes, consoante uma multiplicidade de variáveis como sexo, raça, classe, idade, estilos de vida e outras. O desafio para a teoria feminista de hoje em dia consiste em inventar novas figurações que nos permitam pensar acerca das mudanças e também das mutáveis construções do ser (...) o processo vivo da transformação do ser e do outro (...) a necessidade de recodificar ou renomear o sujeito feminista (...) como uma entidade múltipla, aberta e em sintonia. (...) uma visão do sujeito não como unidade, mas como um ser multifacetado com possibilidades ainda não codificadas, mas fascinantes. (BRAIDOTTI, 2002, p. 159-60)

Como sibila, Quina pode penetrar sem restrições nos espaços fechados e íntimos, como as salas e os quartos que revelam as paixões e os despudores, que as mulheres escondem quando se encontram no espaço público:

Quina penetrava nessas alcovas, nessas salas em que se prostravam mulheres que repousavam do cansaço da apresentação e do preconceito, e era como se a porta de uma cela de loucas se abrisse na sua frente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 64)

As fidalgas irritam Quina, mas quando as vê, revelando-lhe as suas fragilidades e os seus segredos, exulta. Assim, dedica-se cada vez mais ao seu papel de sibila:

Aos poucos essas mulheres descontentes, desesperadas, indecisas e ociosas, criavam-lhe obrigações morais, e, para satisfazer as suas questões, as suas tragicomédias de coração, de consciência e até de saúde, ela amplificava as suas possibilidades. Assim como das suas habilidades de doente ela extraía em tempos um significado que a colocara num lugar acima dos limites humanos, agora, por um encadeado de sugestões em que a sua própria ânsia de domínio e honrarias tinha parte principal, Quina viu-se lançada num campo estranho e sempre mais difícil. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 65)

Quina diferencia-se significativamente de outras mulheres, em especial de sua mãe e de sua irmã. Maria e Estina são personagens identificadas com o espaço fechado. Quina, por sua vez, não se limita ao espaço interno da casa, sente atração pelo mundo exterior:

Não lhe bastava (...) a frieza espiritual de sua mãe e de Estina, que, em ser solitárias, em obedecer a si próprias, em recusar influências, encontravam a paz. Elas não precisavam do mundo, e viviam com uma plenitude inigualável. Mas Quina amava o mundo, as suas manifestações de poder, de grandeza (...) a exterioridade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 89-90)

Na fase de dificuldades financeiras enfrentadas pela família, por causa da conduta descuidada de Francisco, seu pai, Quina parte para o espaço exterior, para o espaço público, o espaço dos homens, para defender a casa da Vessada. Lida com advogados e tenta recuperar o patrimônio da família:

Quina era diferente. Tinha grande fé nas artimanhas dos advogados, achava que sempre, sem exceção, se pode iludir a lei. Cultivava-se em

coisas do foro, fazia-se importuna, corria de um juiz a um influente e deste a um delegado, agia de moto próprio, desejava precipitar o lento esmoer da burocracia judicial, comprava testemunhas, impunha teorias. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 37)

Roberto Damatta (1987, p. 64) considera “um ritual muito importante e altamente sombrio” a primeira vez que um jovem vai para o espaço público, sozinho, seguindo a sua própria cabeça. Quando se deixa a casa em direção à rua, é “como se estivéssemos pondo em contato não só dois espaços, mas também dois tipos de temporalidade”, o tempo das relações afetivas e familiares com o tempo impessoal e linear da rua que “não dá nenhum direito à saudade ou a reversibilidade plena” (DAMATTA, 1987, p. 65).

Quina é uma heroína complexa, pois transgride o seu espaço inicial, a casa da Vessada, um espaço fechado e feminino, para transitar no espaço aberto e público, dominado pelo homem. A personagem desloca-se através da fronteira de seu campo semântico inicial. Quina viola a ordem do mundo exposto, fazendo o enredo acontecer. O acontecimento é sempre a violação de uma interdição, como define Lotman (1978, p. 386), “o deslocamento do herói no *interior* do espaço que lhe é concedido não é um acontecimento”.

Ela passa a transitar em dois mundos, o público e o privado, estabelecendo um elo entre eles. Também forma uma simbiose entre as características de seu pai, identificado com o espaço aberto, e as qualidades de sua mãe, relacionada ao espaço fechado, que passa a dominar: “Aos poucos, a casa da Vessada ficou entregue nas mãos de Quina, e ela foi considerada senhora absoluta dentro daquele pequeno reino” (p. 56).

Três fatores contribuem para a ascensão familiar de Quina: a oportunidade por meio da doença de tornar-se “sibila”, a morte do pai e o casamento de Estina, que deixa a Vessada, promovendo uma aproximação entre a personagem e sua mãe, como mostra o narrador, utilizando expressões espaciais: “Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente como outrora” (p. 55). Ao mesmo tempo em que avança no espaço fechado da casa da Vessada, Quina percorre os espaços abertos, alcançando também a ascensão social:

Foi essa uma época muito feliz para Quina, em que a sua atividade de lavadeira a obrigava a correr pelos caminhos, conhecer gente grada, assistir a romarias, casamentos, receber presentes de afilhados, ser considerada rica e começar a ser saudada no adro pelas fidalgas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 56)

As oposições estabelecidas por meio de pares antitéticos, a exemplo do que vimos em relação ao romance *O Anjo Acorado*, desempenham papel fundamental também em *A Sibila*. Uma oposição significativa ocorre entre as personagens, Maria/Estina e Quina/Germa. As duas primeiras representam as mulheres que se submetem ao jugo masculino, perpetuando o sistema patriarcal, enquanto as duas últimas não aceitam o matrimônio, nem a supremacia dos homens e se tornam mulheres subversivas ao modelo em vigor, que começa a esmorecer.

Há ainda outras oposições importantes, ao longo da história. Uma delas, por exemplo, é a que se concretiza entre Estina e Adriana, a primeira simbolizando a mulher do campo e a segunda, a mulher burguesa da cidade. Os contrastes entre ambas não só configuram o seu caráter, realçando a personalidade de Estina (personagem de maior destaque na trama, em relação à Adriana), mas também representam um entrechoque de valores e de concepções de mundo.

As personagens masculinas opõem-se às femininas, contribuindo para a configuração de seu caráter, entendido como um paradigma formado pela “reunião de todas as oposições binárias, dadas no texto, às outras personagens (...) uma reunião de traços diferenciais”, como propõe Lotman (1978, p. 394), ou seja, as personagens são construídas como realização de um esquema cultural determinado e como um sistema de desvios em relação a esse. De um modo geral, os homens representam a instabilidade, o transitório e as mulheres simbolizam a permanência e a continuidade.

Machado (1979) afirma que o espaço construído por Bessa-Luís, em *A Sibila*, é composto por vários “mundos fechados” que momentaneamente se abrem e se interpenetram, formando uma complexidade fragmentária⁵⁴ que propicia o

⁵⁴ Machado (1979, p. 77), ao elaborar um parecer sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, afirma que nela se encontra “um imaginário que constantemente oscila entre o fragmento e a totalidade.” Esses fragmentos, ligados pelo tempo, fornecem uma visão de mundo: “O próprio tema do tempo, abordado metaforicamente (...) quanto mais parece fragmentar-se ao longo de toda a obra mais afinal se radica numa visão global do mundo e do homem” (Ibid., p.77). O tempo, em *A Sibila*, funciona como um elo entre todos os elementos. Mas é também ele que contribui para a sua incompletude romanesca: “Tudo se ligando, nada se completa” (Ibid., p.41). Tal aspecto apontado pelo crítico confirma a ideia de Georg Lukács de que a totalidade, no sentido de algo fechado e perfeito, como demonstrada nos épicos, não ocorre no romance, que, entretanto, continua buscando construir uma totalidade. (sobre isso, consultar: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000). Além do tempo, Machado indica ainda a ironia como um fator responsável pela tensão entre o todo e as partes no romance de Bessa-Luís. Ele entende a ironia, no mesmo sentido proposto por Lukács (2000), isto é, “uma ironia que, sendo consciência do fragmentário, cria a distância do escritor perante a história vivida e perante a história contada (...) distância que é a própria liberdade, a única liberdade total da criação estética” (Ibid. p. 78). A arte romanesca da escritora, levando-se em conta essa concepção, é irônica, apresentando um caos estruturado: “Agustina (...) mantém essa consciência irônica do ‘eterno movimento’ e da ‘plenitude infinita do caos’” (Ibid., p.78).

desenvolvimento de uma linguagem simbólica a vários níveis. A romancista demonstra um sentido de ornamento que ele considera o elemento essencial da construção simbólica da obra:

Aquilo que até aí era elemento simbólico casual unindo arbitrariamente personagens, ambiente sociocultural, situação histórica, reflexão filosófica e estética, vai a partir de *A Sibila* tornar-se elemento de ligação sistemático. Note-se, todavia, que esta sistematização centrada nos mais ínfimos pormenores de análise do comportamento das numerosas personagens do romance, nunca progride em linha reta, antes se desenvolve através da própria sinuosidade da ação. (MACHADO, 1979, p. 37-38)

A grande oposição construída, na obra, entre as personagens masculinas e femininas, pode ser demonstrada pelo par contrastivo formado por Francisco e Maria. O pai de Quina, marido de Maria, vive muitas aventuras amorosas que a desgostam. Não se sente preso a casa nem à esposa, seu espaço é o mundo exterior, um mundo sem fronteiras: “Lar significava para ele um poiso cujo encanto resultava sobretudo de manter a toda hora as portas franqueadas sobre o mundo” (p. 20-21).

O exterior é o mundo do homem, enquanto o lar, o espaço privado, cabe à mulher. O narrador compara o homem à criança de maneira pejorativa: “O egoísmo fazia-o infantil” (p. 20). Nota-se a preferência do narrador, do qual não se sabe o gênero, pela figura feminina. Segundo Camilo (1981, p. 49), a narração atribui especial importância ao relacionamento de Maria e Francisco, a fim de retratar a condição das mulheres, que assim como Maria “suportam pacientemente o seu destino e a sua situação”. O casal forma um dos ícones representativos da oposição entre homens e mulheres que a autora constrói no decorrer da obra:

À mulher, ser realista e responsável, com raízes na terra, Agustina opõe o homem, ser volúvel e irresponsável, que não cessa de procurar o prazer e deixa à mulher solitária o encargo das responsabilidades e das tarefas difíceis. Esta visão da sociedade domina todo o romance. (CAMILO, 1981, p. 49)

Maria e Francisco tiveram cinco filhos ao todo: “Nasceu Justina, menina afouta e que prometia ser bela; depois seguiu-se Joaquina Augusta e ainda três rapazes” (p. 21). O último filho é batizado, por um lapso de registro, com o sobrenome da mãe. Tal engano pode ser interpretado como uma predestinação, pois dele descenderá Germa que dará continuidade à história da família, zelando pela casa da Vessada e pela memória de seus antepassados. Em outras palavras, é por meio de Maria que a família se perpetuará. Por meio dos filhos, a família estende suas raízes naquele espaço, dando vida nova àquela casa: “A família enraizava-se

de novo e estendia os seus ramos naquela casa da Vessada que se reedificava lentamente” (p. 21).

A importância concedida ao papel de Maria, para o desenvolvimento e perpetuação da família, cria um significativo paradoxo: a constituição de uma verdadeira “matriarca”, em uma sociedade notadamente patriarcal. Maria está ligada ao espaço da casa, ao espaço fechado, a tudo aquilo que permanece, que dá sustentação e continuidade à família. Simboliza a origem, a história, a memória e a tradição. Francisco, por sua vez, representa os elementos transitórios da vida e os espaços exteriores ao lar, vinculando a família ao mundo exterior.

Apesar de seu destaque e importância, na narrativa, Maria também representa a condição subalterna da mulher na sociedade patriarcal tradicional, por submeter-se ao comando masculino, mesmo tendo condições de desafiá-lo. Perpetua o papel exclusivamente doméstico da mulher, atuando de maneira conservadora. Mantém-se dentro de limites espaciais restritos ao âmbito familiar. Francisco, ao contrário, transita em vários espaços diferenciados, rompendo as fronteiras entre o espaço público/espaço privado, espaço aberto/espaço fechado, representando, assim, a liberdade gozada pelos homens na sociedade patriarcal.

Enquanto o homem passa o tempo no espaço exterior, a casa da Vessada torna-se cada vez mais o espaço das mulheres e será defendido por elas. Maria, que sempre tolerara as infidelidades do marido, não permite que Francisco a traia dentro do espaço do lar. Apesar de Maria não chegar a romper com o sistema patriarcal, ela não se presta a um papel acomodado de falsa felicidade conjugal. A harmonia doméstica que se via em romances como os de Júlio Dinis é quebrada em *A Sibila*, onde homens e mulheres encontram-se em desequilíbrio permanente, como se constata ao compararmos a casa da Vessada ao que diz Ribeiro (1990, p. 14) sobre a casa na obra de Júlio Dinis:

O espaço é predominantemente feminino, materno, contentor, integrador, repousante, alimentador, reprodutor, regenerador, e está em harmonia com o espaço masculino, paterno, representante da lei, da ordem, da ascensão ao poder, da autoridade.

Essa diferença na concepção do espaço da casa reside no caráter de contestação da ordem patriarcal que se encontra em *A Sibila*, em que uma determinada visão de mundo está sendo colocada em causa, o que não acontece em Júlio Dinis:

A mulher que se assume feliz na sua feminilidade natural (...) torna agradável o ambiente, para que todos os que o habitam se sintam felizes (...) porque a desilusão e a decepção (...) não se podem instalar nesses mundos. O mundo não é desmesuradamente posto em causa. (RIBEIRO, 1990, p. 27)

Todas as irmãs de Maria também se casam. O casamento e suas atribuições compunham o fado das mulheres. Na sociedade patriarcal, o homem, pai ou marido, ocupa o centro da família que faz de tudo para o seu bem-estar. Na casa da Vessada, quem “reina” é Francisco, apesar de suas constantes ausências:

Naquele lar em que o chefe aparecia apenas para ser servido, para aceitar a escolha do melhor bocado e a servidão feliz de todos os que levavam afinal o fardo das canseiras. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 23)

Embora o homem seja a grande autoridade no lar, o seu verdadeiro espaço é o exterior, vedado às mulheres. A fanfarronice de Francisco, seus gastos e seu profundo desleixo com as terras resultam em uma crise econômica que atinge a casa da Vessada. Começa a faltar dinheiro para as lavouras e para as roupas, o que obriga as mulheres da casa a andarem maltrapilhas. Maria sente-se cansada e impotente:

Naquela casa, donde o homem ficava ausente largos dias e onde o pulso dele parecia indeciso e sem vontade, sentia-se sobrecarregada com um grande fardo que talvez a sua vida inteira fosse impotente para carregar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 34)

A propriedade da família firma-se pouco a pouco como um espaço do feminino, pois são as mulheres o esteio do lar, enquanto os homens configuram-se em fator de desequilíbrio para a casa da Vessada, como afirma o narrador:

As mulheres viam-se a braços com toda a responsabilidade, o que não era novo para elas (...) a sua vida sem gastos, sem extraordinários, conseguiam proezas de orçamento no qual bastaria a presença dum homem fumador ou amigo de seroar para causar o desequilíbrio. Os homens tinham sido sempre fatais para a casa da Vessada (...) elas tinham-se habituado a contar apenas com o seu pulso, a serem mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 53)

Ao falar das mulheres da casa da Vessada, o narrador mostra a ideia paradoxal de que os homens são fracos, mas as mulheres são masculinamente fortes: “O seu carácter não podia deixar de adquirir acentos viris” (p. 53). Há uma inversão de papéis, é como se as mulheres fossem os “homens” da casa, embora sentissem, muitas vezes, asco moral pelo gênero masculino:

A entranhada aversão pelo homem, pelo seu inútil e despótico, egoísta, cedendo aos vícios e à corrupção com uma facilidade fatalista, desenvolveu-se nelas cada vez com mais intensidade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 53-54)

Isso não as impedia de sentir afeto pelos parentes homens. Contudo, consideravam-nos fracos: “Os exemplos masculinos da casa, nos quais encontravam sempre um atenuante, um encanto, mesmo feito de fraquezas, e que os fazia tão queridos” (p. 54). O pouco valor que atribuem aos homens se revela, por exemplo, nos conselhos que Maria dá às filhas quando fala de casamento: “Os homens não tem aproveitadoiro” (p. 54).

É interessante a visão que o padre da aldeia tem a respeito das mulheres da casa da Vessada. Ele detecta um conflito entre a espiritualidade e os interesses econômicos: “Aqueles mulheres ortodoxas apenas na medida em que a fé não interferia com os interesses, vexavam-no um tanto” (p. 95). Mas gosta delas, porque lhe dão refeições e informações sobre o povo do lugar, o que o ajuda bastante:

Muito lhes devia (...) fora na opinião delas que encontrara um escudo, uma sugestão e um aviso para uso nas suas práticas aos fiéis. Por elas sabia (...) os porquês de todas as intrigas e todas as razões que grassavam na freguesia. Muito aprendeu ouvindo-as, e não raro, do púlpito ou do altar, eram as palavras delas que alvejavam a multidão, claras, sucintas e até brutais, e que aumentavam o elo mais seguro entre ele e o povo melhor do que o teria feito o latim e as parábolas esotéricas ou as profecias misteriosas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 95-96)

As mulheres, portanto, conhecem bem o espaço social e as relações interpessoais, sendo detentoras de informações úteis ao pároco. Elas, contudo, em seu íntimo, desprezam o padre, assim como os demais homens: “Deixassem jamais de o considerar com aquela reserva um tanto desdenhosa que, no fundo de si mesmas, experimentavam para com todos os homens” (p. 96). Aceitam as convenções estipuladas pelos homens, veneram o padre como função social, mas desconfiam da pessoa, têm restrições ao homem: “A sua disciplina moral levava-as a aceitar com grande espírito de filosofia a ordem estabelecida pelo homem (...) admitiam-lhes os direitos, ainda que lhes negassem a confiança” (p. 96). Assim, as mulheres de *A Sibila* albergam a subversão, se ainda não desafiam o sistema, têm ao menos consciência sobre ele.

A nova mulher em formação que Bessa-Luís apresenta ao leitor é representada por Germa, a sobrinha de Quina. Semelhante à Guida, de *O Anjo Ancorado*, é uma mulher jovem e inteligente, do início da segunda metade do século XX, com formação de educação formal, que se interroga sobre o seu lugar no mundo. Mas se Guida busca a sua identidade no diálogo com o masculino, simbolizado pela personagem João, Germa, por sua vez, procurará formar a sua

subjetividade e ocupar um lugar social, a partir do diálogo com o legado de vida que lhe deixam as suas antepassadas, representadas sobretudo pela figura de Quina.

Germa e Quina formam outra oposição significativa no romance. Quina não gosta da rapariga, mas sua vaidade impele a fazê-la gostar de si, da mesma maneira como ambiciona possuir a admiração dos estranhos: “Ela não gostava de Germa, por ser mulher (...) mas quão tolerante e delicada era com ela, como apreciava fazer-se querida, mais do que amar” (p. 102). Não consegue, contudo, enganar a Germa, que “suspeitava (...) o feitio traiçoeiro de Quina, a sua diplomacia admirável e um tanto pegajosa” (p. 102). Uma peculiar relação entre as duas estabelece-se e é esclarecida pelo narrador, através do argumento de que são muito parecidas uma com a outra. Ambas possuem uma “dualidade estranha” (p. 102) que se acentua em Germa. Reconhecendo-se reciprocamente de maneira intuitiva, surge entre elas, simultaneamente, uma profunda compreensão e uma aversão:

Germa e Quina compreendiam-se bem demais, cada uma delas via na outra a sua própria personalidade, como num espelho que não tem os jogos de luz da benevolência para lhe adoçar os ângulos e esbater as deformidades. Cada uma via na outra os próprios defeitos e virtudes (...) isso fazia com que mutuamente se detestassem, pois nós sempre tomamos como um vexame a cópia do nosso eu. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 102-103)

A maneira como o narrador apresenta Germa denota certa preferência pela personagem, caracterizada como equilibrada. Tal equilíbrio é atribuído ao fato de Germa transitar em dois mundos distintos, conseguindo harmonizar a cultura intelectualizada e a cultura do campo:

A verdade é que a educação de Germa recebeu um tributo incalculável naquele convívio com os costumes do campo e da sua gente, especialmente com as mulheres da casa da Vessada. Todo o postigo que a sociedade lhe incutia, o supérfluo de que a cultura lhe rodeava o espírito, sofriam ali um contraste que lhe proporcionava um equilíbrio de valores. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 103)

A partir dessa descrição, é possível considerar Germa a nova mulher portuguesa em formação, unindo dois saberes, duas culturas. Quina, de certa forma, já representa uma evolução em comparação à sua mãe, Maria, e à sua irmã, Estina, uma vez que ela recusa o papel de esposa e de mãe, assumindo atribuições antes masculinas, voltadas para a vida pública. Germa segue a mesma linha, também não se casará e procurará desvencilhar-se do jugo paterno. Mas o seu grande diferencial em relação à tia é a formação burguesa e intelectual a que somará os valores ancestrais da terra.

Seu espaço de origem ou seu campo semântico inicial, como designa Lotman (1978), é um lar de burguesia “desenraizada” (p. 103), porém, a personagem ultrapassa os limites desse ambiente, “onde o dinheiro possuía todo esse prestígio obcecante” (p. 103), em busca de suas origens, de suas raízes, enfim, de sua identidade. Germa encontra novos valores ao descobrir o passado de sua família, por meio da memória preservada na casa da Vessada, no espaço rural, e nas histórias de Maria e Quina: “Encontrava na casa da Vessada um ambiente um tanto árido de encantos, mas que lhe parecia digno de ser respirado” (p. 103).

Contudo, em seu percurso de construção identitária, Germa terá que disputar a memória da casa e da tia com a personagem masculina, Custódio, com quem forma outro par contrastivo, como se verá no subcapítulo em que abordaremos a questão da memória relacionada à percepção do sujeito e à organização simbólica do espaço. Por ora, analisaremos com mais atenção a presença da figura paterna em *A Sibila* e em outros romances em estudo, como *Casas Pardas* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, buscando apreender sua dimensão simbólica em relação ao desenvolvimento das protagonistas femininas. Também daremos atenção à questão da educação feminina e à maneira como ela é tratada nas obras.

3.1.1 A figura paterna e a personagem feminina

Em *A Sibila*, quando o pai de Quina falece, deixa a família em penosa situação. Entretanto, a morte e a ação do tempo apagam os seus defeitos que passam a ser vistos de maneira positiva. Ocorre uma reelaboração das memórias. Por muitos anos, em todo o povoado, só se falará bem de Francisco. Há um endeusamento da memória do homem: “Um evocava a sua bênção irônica e doce; outro a sua fama de valentia (...) outro, ainda, falava do seu dom de diplomata” (p. 39). No âmbito familiar, o fenômeno se repete:

E o pai, morto agora, feito recordação, passado, parecia mais querido, os seus feitos nimbavam-se dum arrojo mais vivo, os seus erros ficavam apenas como aventuras um tanto traquinas, mas, no fundo, heróicas. A sua memória teve um pensamento diário, um culto perpétuo, uma admiração submissa e feliz. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 39)

A morte redime Francisco de suas faltas. Sua memória é respeitada, por influência do sistema patriarcal, sendo dele conservada uma imagem digna pela sociedade. Mas há alguém que, em seu íntimo, guarda rancorosa lembrança. Estina,

a filha mais velha, em pensamentos secretos, em seu espaço interior, sente raiva do pai que “deixara-a sem dote, filha-família numa casa arruinada” (p. 40).

Já Quina jamais guardou qualquer ressentimento do pai, antes pelo contrário. O relacionamento dela com o pai é permeado de devoção, gratidão, deferência e cumplicidade. Ele é um herói para Quina e, mesmo mais tarde, quando souber de suas aventuras, continuará a idealizá-lo. As histórias envolvendo Francisco entrarão para a memória familiar, como “factos que polvilham de pitoresco a história das famílias (...) a fama dos seus amores (...) repelia como vivas injúrias aos atos de seu pai” (p. 24).

A percepção individual do sujeito sob a ação do tempo reelabora as memórias. Quina faz uma idealização de seu pai, estendendo-a para a figura masculina em geral: “Ela aplaudia com fanatismo a integridade do homem na sobriedade das suas leis, junto das quais as lágrimas duma mulher não passavam de superfluidades sentimentais” (p. 24). Quina irrita-se com as mulheres da família, com a sua submissão e falta de individualidade. No fundo, lamenta por ter nascido mulher:

A corte feminina sempre tão numerosa em que vivia incluindo suas tias e casas continuadas por elas, causava-lhe irritação, pois ela lastimava desde menina o ser considerada um número entre a descendência de raparigas submissas e incapazes que se destinam a uma aliança tutelada, e que, mesmo atingindo o matriarcado, eram vencidas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 24)

Quina é diferente de sua irmã e de seus irmãos. Tem sagacidade e astúcia, características das quais sua mãe não gosta. Possui uma força masculina que Maria não vê nem em seus filhos homens:

Mesmo dos três rapazes que lhe nasceram, nenhum trouxera aquela marca de máscula altivez, aquela consciência para ser livre juiz, sacrificar-se pelas coisas que exigem justiça, a ponto de, para a cumprir, ser necessário deixar coração e vida, paixões que sangram, interesses que devoram, pelo caminho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 33)

Nota-se novamente o paradoxo, os homens da família são fracos, mas a força de Quina é máscula. A altivez é vista como qualidade masculina. Esse aspecto paradoxal na descrição das personagens se repete ao longo do romance. Os homens, em geral, são apresentados como fracos e as mulheres fortes, transgressoras do patriarcado, são vistas como viris.

Quina também se difere dos irmãos e da irmã pelos traços físicos. Não é bonita. Assemelha-se ao pai na pequena estatura, nas falas e no gênio: “A dúbia personalidade de Francisco Teixeira, o seu lado influenciável, propenso a ceder pela

vaidade (...) espelhava-se na rapariga, era como um eco” (p. 55). Ainda em relação ao temperamento, puxara, da tia e madrinha Balbina, irmã de Maria, os defeitos, o gosto pela mentira e a ambição. Quanto à fisionomia, poucas são as características apontadas pelo narrador. Além da baixa estatura, pode-se entender que ela possui formas delgadas: “Eram o seu orgulho físico a cinta estreita e o pé pequeno” (p. 96).

Quando velha, Quina lembrará cada membro da família em função de algum objeto em particular: da mãe por causa de uma cadeira; de Abílio e de Estina devido à cama vizinha; de João pelo ranger da cancela da varanda e de Abílio pelos objetos pessoais e cheiros que deixara e, finalmente, do pai por meio de toda a casa, que se fazia “homem” na sua presença. A casa significa proteção para Quina e, por isso, ela relaciona-a ao pai, pois era ele quem a defendia e quem lhe dava mais amor na infância:

Ele chegava, e logo a atmosfera prática da casa se transfigurava, fazia-se homem, inconsequente, aventureira (...) o gênio justiceiro e prudente de Maria obscurecia-se, os seus ralhos perdiam a autoridade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 211)

Nota-se, nesse trecho, a antropomorfização da casa que é, durante quase todo o tempo, feminina. Mas quando Francisco ali está torna-se masculina e o que prevalece é o patriarcado, já que a autoridade de Maria é suplantada pela

presença calma (...) duma reservada e perigosa força, daquele homenzinho que patriarcalmente presidia à ceia e a quem os melhores bocados eram oferecidos num prato à parte (...) e que ele rejeitava sempre (...) gostava de distribuir pelos filhos a sua ração especial, mas só depois de ter tido ocasião de a recusar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 211)

A morte de Francisco causa uma reação estranha em Quina:

Quando o pai morreu (...) longe de chorar a sua pena, antes uma grande paz lhe penetrou no coração (...) Porém o seu espírito, mais do que nunca, vivia a dedicação absoluta do pai, que, tendo morrido, se lhe agregava inteiramente, já não era o homem disperso por todos os prazeres, partilhando amores e cuidados de tantos mais, pertencendo ao mundo (...) Agora, era apenas dela, nela estava com o seu olhar penetrante e doce e para sempre havia de depender de Quina, da profusa chama da sua recordação. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 212-213)

Francisco, após a morte, deixa de pertencer ao mundo exterior, em que vivera disperso, para integrar o mundo interior de Quina, continuando a existir por meio de sua memória. Vive e revive no espaço da memória de Quina, que lembra até das palavras que ele trocava com Maria, quando chegava a casa, tarde da noite: “Oh, aqueles diálogos discretos cheios de surda violência, não os esquecera nunca!” (p. 213). De acordo com Ecléa Bosi (1994, p. 75), os projetos do indivíduo transcendem

o intervalo físico de sua existência, pois o sujeito nunca morre tendo esgotado todas as suas possibilidades, cabe, então, a alguém “realizar suas possibilidades que ficaram latentes, para que se complete o desenho de sua vida”. É o que Quina faz em atenção à memória de seu pai.

A relação de Quina com os homens é muito contraditória, ao longo do romance, desde a sua paixão pelo pai até o seu afeto por Custódio, o filho adotivo:

Fora naquele carácter, inconstante, pródigo, vulnerável aos vícios, sempre disposto a julgar o mundo utilitário campo da sua sobrevivência, e que tão vivamente ela sofrera em todos os sucessos domésticos, as tiranias impostas com um riso ameno, a ruína que se abatia sobre a casa e era proclamada com uma autoritária recriminação, que Quina temperara a sua aversão aos homens, aos seus direitos e intrínsecos poderes. Mas fora também aquele homem, terno e terrível, prudente e astuto, sarcástico mesmo quando vivia um momento de drama e de perigo, que ela admirara e para o qual fora uma alma escrava, cheia de fanático timbre da paixão. Agora, que Custódio se apresentava um pobre diabo marcado por taras e lhe introduzira em casa o presságio das suas depravações, ela aceitava-o, não lutava mais para repelir aquela fatalidade de erros e loucuras, que chegara, sem saber, a amar em Francisco Teixeira. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 214)

Germa, por sua vez, tem uma relação de conflito com o pai, Abel, que se reflete na ânsia da heroína por um espaço onde possa ser ela mesma. Não se sente bem em sua própria casa, porque a considera espaço de seu pai, assim como se sente deslocada no “mundo”, de uma maneira geral, por senti-lo pertencente ao masculino:

E o seu lugar, o único onde poderia alcançar a paz, era a obscuridade (...) com uma retribuição apenas indispensável que correspondesse ao seu direito de subsistir. Tudo mais seria um furto aos homens, como sempre a sua existência fora um furto para seu próprio pai, de quem utilizara os bens e o nome, sem que jamais se identificassem e deixassem de se defrontar em mundos opostos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 200)

Apesar de ser uma intelectual, Germa não participa da vida pública, não compete profissionalmente com os homens:

Ela tinha trinta e três anos, era uma intelectual inactiva, como convém a uma mulher, e começava a experimentar interesse, não pelos tratamentos de beleza, como talvez quinze anos antes, mas um interesse faccioso pelas teorias de Carrel e Bogomoletz. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 192)

Abel não compreende a “aristocracia de espírito” (p. 192) de sua filha, acha-a preguiçosa e preocupa-se com seu futuro, já que não casou. Acredita não ser amado pela filha e vê a sua própria morte como uma solução financeira para Germa: “A solução destas vidas é sempre uma herança’ – pensava” (p. 192). Já a filha cogita a casa da Vessada como uma alternativa: “Muito tempo Germa pensara na casa da Vessada como reduto”, mas refuta a ideia, ao lembrar-se de Quina: “Sabia

que ambas seriam como bichos que, aprisionados, correm vertiginosamente em redor ou se enovelam num canto para se evitarem” (p. 200).

A oposição entre Germa e seu pai ocorre por serem ambos de naturezas diferentes. Já a que acontece entre Germa e Quina dá-se por semelhanças que se repelem. Germa “possuía, em parte, o temperamento de Estina e de sua avó Maria, um génio inquebrantável que se atraía uma memória respeitosa” (p. 193), mas era mais parecida com Quina: “De facto, quanto se assemelhavam! De facto, sim, ambas eram contraditórias” (p. 193).

Em *A Sibila*, a relação das personagens femininas com a figura paterna representa a maneira como cada heroína irá lidar com o elemento masculino em sua vida. Assim, em Estina, vemos um feminino ressentido que culpabiliza o pai pelo seu fracasso sentimental, uma vez que se vê obrigada a casar-se com um homem de quem não gosta e que a fará infeliz, por ter sido deixada sem dote, como uma “mercadoria” sem valor. Em Quina, um feminino contraditório que se divide entre a admiração pelo poder patriarcal e a necessidade de suplantá-lo, utilizando recursos masculinizantes e se inserindo no espaço público, antes dominado pelos homens. Em Germa, uma mulher que se opõe à figura paterna, buscando uma identidade e um lugar social, a partir de valores femininos. Em certo sentido, sintetizando o próprio percurso feminista.⁵⁵

Quina e Germa, cada uma à sua maneira, encontram-se às voltas com um espaço, com uma casa que procede do pai. Já em diferente situação depara-se a personagem Elvira, de *Casas Pardas* (1977), que terá de encontrar um espaço em sua própria casa, para abrigar um pai velho, fraco, desmemoriado, solitário e doente. Nesse romance, Maria Velho da Costa oferece-nos três heroínas, Elisa, Mary e Elvira, distribuídas em três casas, “cada uma destas casas é o espaço dos gestos de um corpo individual e social, de um corpo feminino” (GUSMÃO, 1986, p. 20).

A narrativa compreende o espaço temporal de 1968 a 1969, entre a morte de Salazar e a primavera marcelista, “um tempo de crise” como define Manuel Gusmão (1986, p. 41): “Crise de regime, crise nacional, política e social; da fase de tentativa de manutenção do poder ‘via’ Marcelista, dita ‘liberalizante’, do rumor surdo das guerras coloniais, de lutas estudantis”. A obra pode ser lida como “uma metáfora em

⁵⁵ Segundo Braidotti (2002, p 152), a “análise de Beauvoir, sofreu algumas reformulações teóricas, provenientes da semiótica (...) o principal ponto de mudança nestas reformulações consiste, para além da crítica ao patriarcado, na afirmação do lado positivo das tradições culturais das mulheres”.

surdina da revolução portuguesa, do seu fluxo e seus dramas” (GUSMÃO, 1986, p. 44), sendo justamente um deles a formação de uma nova mulher, para uma nova sociedade que deve surgir após o fim do regime ditatorial, com a Revolução de Abril de 1974, anunciada no romance pela imagem do “terremoto” que faz tremer o chão da casa de Mary e abala as velhas estruturas⁵⁶.

Elisa, Mary e Elvira são as personagens de um livro “cujo sujeito emerge da construção de todas elas” (GUSMÃO, 1986, p.33) ou, dito de outra forma, surge da:

Reunião conflitual de vozes heterogêneas na construção de uma voz, de gestos no tecer de um corpo (...) Tudo isso constrói a voz como radicalmente intersubjetiva. Intersubjetividade como espaço de individuação da voz narrativa, das personagens, da leitura, de quem escreve e quem lê (...) intersubjetividade determinada e determinando-se social e historicamente. (GUSMÃO, 1986, p. 47)

Alternando a voz narrativa entre as três personagens e mesclando os seus pontos de vista, utilizando ora a primeira, ora a segunda ou ainda a terceira pessoa do discurso, Maria Velho da Costa constrói uma subjetividade feminina complexa e multifacetada, respeitando a “natureza situacional, específica e corporizada do sujeito feminista, em detrimento de essencialismos biológicos e psicológicos” e simbolizando “a multiplicidade de variáveis que definem a subjetividade feminina: raça, classe, idade, preferências sexuais e estilos de vida, como grande eixos de definição de identidade” (BRAIDOTTI, 2002, p. 158). O recurso de variação do ponto de vista faz-se presente no “olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, [que] está em tudo”⁵⁷, como é colocado pelo próprio romance.

Entre as três personagens, Elvira é a de origem mais humilde, uma simples camponesa, casada com um soldado, mãe de um menino de colo, que se vê emigrada para a cidade de Lisboa, a morar num pequeno quarto alugado, na casa de uma senhora impicante que não lhe dá sossego. Como se não bastasse essa situação, o pai adoece e vem fazer exames na capital. Não há mais ninguém que possa cuidar dele. A irmã de Elvira, Lídia, que é empregada na casa de Mary, não quer saber dele. Elvira quer abrigar o pai, cuidar dele, mas Dona Marieta, a proprietária da casa, não permite: “Seu paizinho não pode ficar mais que uma semana, tenha paciência” (p. 103).

⁵⁶ Ana Paula Ferreira (1999, p. 157) identifica em *Casas Pardas* um tempo de “einentes abalos nas estruturas basilares da grande casa – língua, família, nação – que a habita: a Casa Portuguesa sedimentada na época salazarista.”

⁵⁷ COSTA, Maria Velho da. **Casas Pardas**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 381. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, apenas a página.

A representação do pai de Elvira pode ser entendida como uma metáfora para a própria ruína do sistema patriarcal. No romance, há duas imagens distintas para a figura paterna da heroína: o pai da infância de Elvira, um verdadeiro senhor patriarcal, e o pai do presente, um velho decrépito. Quando criança, a chegada do patriarca à casa era um momento solene: “Vem aí o teu pai (...) tocavam-se as trombetas (...) tremia a terra da orla do cabeço até os pés dele rilharem o saibro e as ervas do vosso carreiro aberto e batido por aquelas mãos toiras” (p. 175). Agora, adulta, vê o pai com as mãos trêmulas “de borco no ar uma ao lado da outra, um mexer de fim de ave degolada” (p. 175). Não consegue cuidar nem de si mesmo e depende totalmente da filha:

Ande lá, meu pai, ele vai com um passo muito miúdo, arrastando ora um ora outro (...) tu segura-lo do outro lado, o cheiro a fezes pastosas, de febre, sobe-lhe do fundo da braguilha onde dois botões estão trocados de casa deixando ver uma nesga da ceroula enxovalhada. (COSTA, 1986, p. 176)

Elvira desespera-se, chora, porque não tem um espaço seu, precisa sujeitar-se aos comentários de Dona Marieta, “O meu soalho, o meu rico soalho que ainda hoje foi todo enceradinho” (p.180-81), aos da irmã, “Deus me livre, se eu soubera era a primeira a dizer que o deixassem lá ficar, alguém havia de lhe acudir” (p. 180). Mas tem que abafar o choro, pois nem a isso tem direito numa casa que não lhe pertence e o velho “está sentado na tua cadeira de tampo de nogueira lavrado (...) a tua única cadeira, e parece perdido os olhos no fundo de um poço e então fala e diz-te, Senhora mãe, atão vocemecê não me vem lavar o entre-pernas?” (p. 181).

Elvira é ainda daquelas mulheres que limpam os “despejos do mundo”⁵⁸ (p. 181), diferente de outras mulheres “porque elas podem ter livros nas mãos” (p.183). As mulheres que têm livros nas mãos são aquelas que têm voz: “Porque elas falam. São as outras. Tu podes ouvir com muita exatidão o que elas dizem. Mas tu não podes entender. Palavra por palavra tu podes escutar” (p. 183). No lugar de um livro, Elvira tem na mão uma cebola: “Tu não falas. Só o teu ato de cindir a cebola (...) Tu não falas e também o teu ouvido se desocupa no processo de percepção, transmutação das matérias, a que se te entregam as mãos” (p. 184-85). Elvira é uma

⁵⁸ José Saramago destacou e questionou, em muitos de seus romances, a tarefa sempre relegada à mulher de limpadora dos detritos do homem, representada na figura da “mulher a dias” (diarista, no Brasil), como, por exemplo, em romances tais como *Manual de Pintura e Caligrafia*, *A História do Cerco de Lisboa* e *O Homem Duplicado*, ou então, na figura da camareira de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Figura recorrente em sua obra, a mulher a dias organiza a casa do homem solitário. A limpeza e a ordem do ambiente e da vida do homem vêm da mulher.

mulher à moda antiga, “Podes abrir a cebola com a faca, cumprindo assim antiquíssimos modos de decifração dos dentros” (p. 183).

A faina de Elvira engloba o zelar por três diferentes gerações de homens, o pai, o marido e o filho: “O velho está lavado (...) O velho dorme (...) O menino mamou de olhos fechados (...) O teu homem caiu de borco na cama por abrir (...) tiraste-lhe as botas (...) Coube-te a recomposição de três gerações” (p. 184). Elvira cuida de seus homens, preocupa-se com o pai que está sem memória e não reconhece as pessoas. Por um breve instante, ele identifica a filha e ela vê o seu antigo pai, “Ah, minha rica Elvira, diz o teu pai pela última vez, mas não vai morrer. A cara dele é a do teu próprio antigo pai que te fita numa desolação sem nome (...) o entendimento do teu pai está morrendo, entendido por ele” (p. 206).

Elisa e Mary, as outras duas protagonistas, são irmãs e tiveram, portanto, a mesma figura paterna. Entretanto, António, foi um pai diferente para cada uma delas. No presente narrativo já está morto, mas se faz presente nas memórias das personagens, de maneira marcante, em especial no que diz respeito à infância. Elisa e Mary formam um par contrastivo, são muito diferentes uma da outra, diferença assinalada pelo pai desde cedo. Mary (cuja alcunha em casa é Mimi) fora uma criança doce, frágil, mimada pela mãe e desprezada pelo pai, por ser “parva”.⁵⁹ Já Elisa revelou-se logo inteligente e de uma precocidade (inclusive sexual) muito estimulada pelo pai e desaprovada pela mãe:

A Mimi, coitada, não é de fato muito inteligente, Você sempre teve má vontade contra a pequena mais velha, esquece-se dos anos, é inacreditável como nem disfarça a sua preferência pela Maria Elisa, a Mimi é muitíssimo mais bonita, sempre foi um pouco lenta e está numa idade péssima, A minha filha Maria Elisa é uma mulher interessante. (COSTA, 1986, p. 123)

Tornam-se duas adultas jovens com perfis distintos. A primeira casou-se cedo e teve dois filhos, antes dos trinta anos. Muito dependente da mãe, levando uma vida vazia e sem objetivos, desprezada pelo marido, atira-se na bebida e na futilidade. Elisa, por sua vez, não se casa, mas tem relacionamentos esporádicos sem compromisso. Compartilha interesses intelectuais e políticos com o pai (que é comunista e morre num acidente de carro) e rejeita a mãe, por descobrir que ela tem um caso com o genro, Frederico, marido de Mary. Deixa a casa dos pais, onde a irmã e a família vivem e passa a residir sozinha, em um apartamento. Mary não fica sabendo do “incesto” familiar e não entende as desavenças entre a irmã, o marido e

a mãe, como percebemos quando as ações de Elisa são contadas sob o ponto de vista de Mary:

Diz coisas que eu não entendo, a seguir à morte do pai (...) deixou de falar à mãe, parecia doida (...) com a arma apontada para o Frederico e depois começou a rir-se e disse, Não vale a pena. (COSTA, 1986, p. 221)

Elisa mergulha nas leituras indicadas pelo pai e se transforma em novidade “numa família em que as mulheres não tinham tradições de letradas” (p. 154). Mary também lê, mas, segundo o pai, as suas leituras devem reduzir-se “no vogue ou no harper’s do cabelereiro” (p. 360). Elisa dá pouca importância à aparência física, o que causa preocupação à mãe: “A pequena nem se quer se penteia” (p. 154). Já Mary realça sua beleza natural, caprichando nos penteados, roupas e maquiagem, tornando-se uma espécie de boneca nas mãos da mãe e tendo consciência que jamais conseguirá aproximar-se do pai:

A ela, ele nunca a ouvia, nem já havia que lhe dizer, Elisa com onze anos precoces não podia puxá-la ao pai, a mãe dizia, Isso são coisas do seu pai e da Maria Elisa, Mimi, já arranjou as suas unhas? Que é que vai levar a casa dos Arouca?, a sua pele está péssima esta semana, tem posto o adstringente? (COSTA, 1986, p. 360)

A figura do pai exerce sobre Elisa uma influência benéfica, ele evita que ela venha a parecer-se com as “marionetas” (p. 295), educa-a como um “homem”, para que ela possa dar vazão à “mulher interessante” (p. 123) que se projeta nela, desde os sete anos de idade. Ajuda a transformá-la num ser político, numa arma, numa lâmina que é a escrita (Elisa tornar-se-á uma escritora):

Se amava facas porque não mandou vir boa lâmina toledana de ir aos moinhos, em vez de me usar a abrir livros, a amolar-me para tesoura e navalha de cortar, cavalheirescamente (...) Mas ele o que me empunhou?, armou?, meu pai? Ah, sim, que podia fazer o senhor de feudos perdidos senão ferir a casta subsequente com a melhor arma – o pergaminho manuscrito, a indecifrável elegância, o destemor da consciência da morte. (COSTA, 1986, p. 294-95)

Já a herança de sua mãe foi destinar-lhe um adversário, o cunhado, Frederico, que também é culto, mas tem uma posição política identificada com a Direita: “A senhora brandiu-lhe jovem letrado macho, boa malha, minha mãe tecedeira – Frederico, que me poderia ter feito um irmão tão jeitoso” (p. 295). Elisa e Frederico formam um par opositivo, há sempre muita tensão quando os dois encontram-se. Elisa ataca-o com palavras agressivas, meias verdades, que são compreendidas por ele. Frederico sabe que Elisa é inteligente e que não a consegue

⁵⁹ “Parvo”, de acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 1275), significa pequeno,

enganar. É ela quem ele procura, depois da morte da sogra, para tratar dos negócios da empresa da família. Elisa aproveita para, longe da irmã, poder dizer todas as verdades a ele com muita coragem:

Você foi amante da minha mãe e sabe que eu sei. Trata a minha irmã como um pulha machista (...) só a corrompe e a brutifica mais (...) profissionalmente não é melhor nem pior, é dos piores dos melhores, politicamente é da geração dos James Bona, os tomates quadriculados numa pastinha de dossiers à moda (...) e a ideia peregrina de que andar de avião é trabalhar muito. Em suma, trate da sua liberdade que eu trato da minha e não lhe mando a conta. (COSTA, 1986, p. 388)

Ele, então, propõe uma conversa de “homem para homem” (p. 388), o que ela não aceita: “Eu não lhe estou a falar de homem para homem, estou-lhe a falar de cima para baixo” (p. 388). Ele admite que tivera um relacionamento com a sogra:

É verdade, fui amante da sua mãe (...) foi a única mulher a quem amei. Casei-me com a sua irmã porque se parecia com ela como uma boneca de cera se parece com o modelo vivo. A sua irmã é uma boneca de cera, sabe o que é viver, fazer amor, com uma boneca de cera? (COSTA, 1986, p. 388)

Tenta entender-se com Elisa, mostra o seu ponto de vista sobre a relação dela com o pai, julgando maléfica a sua influência: “Mas que é que você quer da vida afinal, Elisa, você é uma miúda, a relação mórbida com o seu pai deu cabo de si, se se quer sentir útil porque é que não vai trabalhar na empresa (...) você tem talento” (p. 390). Ela não aceita a proposta e ele ironiza-a: “E então, o que é que vai fazer, brincar aos universitários de esquerda que quando acabam o curso querem tacho e mini para começar? (p. 390) ou “Vai esfregar escadas, Elisa?” (p. 391).

Elisa é uma personagem feminina inteligente, letrada, culta como Guida (*O Anjo Acorado*) ou Germa (*A Sibila*) a que se soma uma consciência política e uma vontade de ação e de transformação da sociedade. Mas Elisa é muito jovem, com seus vinte e dois anos, e ainda não encontrou o caminho certo para a sua ação transformadora no mundo, “a menina para revolucionária ainda está muito terna” (p. 389), diz-lhe o cunhado. Elisa, contudo, encontrará a sua razão de ser e de viver, a sua forma de luta social, na escrita, a sua luz, como se verá mais adiante. Iluminação que, Mary, por sua vez, só alcançará com a morte. Deprimida, suicida-se ingerindo pílulas, só, então, consegue enxergar o que antes não via, sua percepção é alterada, e os acontecimentos de sua vida familiar começam a fazer sentido. Teria sido Mary sempre tão “parva” (p. 390), como a definiam os outros?

Desde criança que há entre ti e o que circunda uma venda, uma fossa de grande silêncio e cegueira iriçada de objectos, de gente desviada, e agora

puseram-se todos a falar e a mover-se ao mesmo tempo, nesgas de frases, feições claríssimas, arestas residuais de gestos e tempos onde nunca espiaste, onde desviste a vista soterrada em susto. (COSTA, 1986, p. 370)

Antes de morrer, Mary ainda escuta ao longe a voz do filho que chora, mas pensa “não é teu filho, nunca tiveste filhos nem marido” (p. 370). Nesse pensamento de negação da realidade, Mary assemelha-se à protagonista de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000). Maria Clara é uma jovem deprimida, que se evade do casamento e da maternidade por meio de uma viagem memorialística à sua casa de infância. A figura masculina a quem mais vivamente opõe-se é justamente a figura paterna, a qual interroga, para buscar decifrar a sua própria identidade.

O romance privilegia a personagem e sua problemática, o que se descortina para o leitor não é propriamente uma história, mas um espaço ficcional que se confunde com a própria heroína em construção. O enredo permeado por digressões pode ser sintetizado em um único dia e em um único evento que desencadeiam todo o relato, “domingo quatro de abril de mil novecentos e noventa e nove”⁶⁰, é nessa data que estava previsto o retorno de Luís Filipe, pai de Maria Clara, à casa do Estoril, após alguns dias de internação numa clínica, onde foi operado do coração.

A família ansiava por este retorno ao lar, mesmo o médico pretendia dar-lhe alta, mas, para surpresa de todos, ele falece, jamais voltará para casa. A decepção e a dor são profundas e deixam marcas, a morte não resolve as dúvidas e as mágoas que existiam entre os membros da família e muitas situações ficam por ser resolvidas. Surgem credores e as três mulheres, Amélia, Ana Maria (mãe e irmã da protagonista) e Maria Clara veem-se obrigadas a deixar a casa do Estoril. A mãe se muda para uma quinta em Tomar, Ana Maria viaja para a Itália e Maria Clara se casa e passa a viver com o marido e com o filho num apartamento em Lisboa. Clara não visita a mãe e da irmã recebe postais que não lhe dizem nada.

Dez anos depois da morte do pai, a ferida continua não cicatrizada, apesar de mulher feita, Clara ainda se sente como uma menina, imatura, complexada, carente. Faz análise com um psicólogo, em busca da cura pela palavra e a escrita de um diário é não somente uma fuga da realidade, mas principalmente a tentativa de restaurar um universo já em pedaços, destruído pela morte, pela separação, pela decadência econômica e pelo tempo. As várias versões que a narradora constrói

acerca da doença e da morte do pai e das demais circunstâncias e fatos que rodeiam este tema central e compõem o romance, são frutos do desejo de retroceder no tempo e impedir o falecimento de Luís Filipe, como se isso fosse capaz de recompor o seu mundo perdido para sempre e apagar tudo o que aconteceu depois. Segundo Maria Alzira Seixo (2008, v.I, p. 498), “a denegação da morte do pai não é episódica, é um motivo recorrente que organiza no livro séries de capítulos”. Quando ela consegue restaurar o tempo e lugar perdidos, a narrativa chega ao fim:

Deixei de me inquietar porque afinal está tudo como sempre foi, a moradia intacta, o meu pai conosco, daqui a nada os primeiros convidados (...) o advogado e a esposa, o senhor Levi e a esposa, o chofer e arrumar-lhes os automóveis diante da garagem, a minha mãe a pentear-se (...) sem me preocupar com nada porque está tudo como sempre foi, as árvores a crescerem ao sol, água nova no lago, o menino de barro a que não faltam dedos, o jardineiro vivo, a enganchar um fio de trepadeira na armação metálica, sonhei que passaram dez anos, sonhei que me casei. (ANTUNES, 2000, p. 527)

Nesse tempo e espaço restaurados, não há lugar para o depois, não há lugar para o marido e, por isso, ele é mencionado no diário, mas não ganha a mesma consistência das demais personagens: “o meu marido a tentar roubar-me o lápis sem se aperceber que tudo como sempre foi e que nem sequer nos conhecíamos, não havíamos de conhecer-nos porque o meu relato está a chegar ao fim” (p. 544).

O romance divide-se em trinta e cinco capítulos, distribuídos em sete partes, ordenadas de acordo com os dias da criação do mundo. Cada uma dessas partes inicia com uma epígrafe extraída do Livro do Gênesis. O que se descobre, pouco a pouco, é que outro universo está sendo criado, o universo de Maria Clara⁶¹, a personagem-narradora, que através da escrita, reconstrói um mundo de lembranças. Não há um enredo, no sentido tradicional. Não há uma intriga com início, meio e fim. O ponto de partida da narração de Maria Clara é o pai e o seu local preferido na casa, o sótão: “O meu pai nunca me deixou entrar aqui. Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar (...) o portão, a rua, eu pequena a brincar às fadas com a minha

⁶⁰ ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000, p. 527. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se no texto, apenas a página.

⁶¹ Sobre isso nos diz Cristina Robalo Cordeiro (2004, p. 130): “Escandida em sete tempos, em sete etapas fundadoras, como no Génesis, a história deste mundo imaginário confunde-se com a história de céu e da terra. E o poder de quem, pela escrita, cria um mundo próprio e lhe insufla vigor e desejo assemelha-se aqui ao da voz divina que ordena que a luz exista, que o firmamento aparte as águas, que a terra se cubra de frutos, que dois luzeiros separem o dia e a noite, que os seres vivos cresçam e se multipliquem, da voz de um Deus que faz o homem à sua imagem e descansa, por fim, ao concluir a sua obra.”

irmã no rebordo do lago” (p. 15). A memória é o fio condutor da história, que não apresenta uma ordem cronológica e deve ser construída pelo leitor:

Certos nós da intriga (...) vacilam na narrativa e são confessados por Maria Clara ao psicanalista como puras mentiras, o que obviamente também não fica claro para o leitor – que deixa de poder controlar o que é comunicado em termos de simulação e de veridicção. A narrativa move-se deste modo em desequilíbrio por entre sombras e projeções ilusórias da visão, que pode ser perceptiva ou fantasmática (*tudo vizinho da incerteza*), numa espécie de óptica neobarroca em que tudo parece ser vão e vacilante, e encontra na dualidade claro-escuro (a noite do mistério, para Maria Clara, e a noite da morte, em que imagina o pai) a sua grande força expressiva. (SEIXO, 2008, v. I, p. 147).

A veracidade dos fatos lembrados por Maria Clara, a voz predominante, não importa, pois as lembranças são preenchidas pela imaginação, como se observa desde o início: “Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar” (p. 15). Nota-se que a personagem não só recorda o passado, mas o imagina, uma vez que procura intuir o que seu pai pensava. Maria Clara fragmenta-se em várias vozes que se cruzam, entrecortadas por diálogos, rememorados ou inventados, monólogos incompletos e frases inacabadas.

Ela é a filha mais velha de Amélia e Luís Filipe. É uma pessoa infeliz consigo mesma, o que transparece, em seu relato, desde o início, não só pelo seu complexo de inferioridade frente ao núcleo familiar, principalmente, em relação à irmã, Ana Maria, de quem sente muita inveja, mas também pelos comentários que remetem a um futuro, a um período posterior aos fatos que estão sendo narrados. Isso significa que não só a menina Maria Clara é retraída e infeliz, mas também a mulher adulta: “com uma amiga num apartamento como o do primo tenente, noites em que não quero ser eu apesar dos comprimidos, apaguem-me os olhos e segurem-me a língua” (p. 33).

A vontade de indagar ao pai, “-Quem é o seu pai quem é a sua mãe?” (p. 42) ou então, interrogar a mais antiga empregada da família, “Falar com a Adelaide, dizer-lhe que quero saber, preciso saber, obrigá-la a conversar comigo” (p. 44) revela a busca pelas raízes. O desvelar dos antepassados de seu pai, parte desconhecida de sua história familiar, relaciona-se à necessidade de autoconhecimento da personagem: “não hei de aborrecê-lo pai, mais ninguém vem ao sótão senão eu, se ao menos me ajudasse a conhecer quem sou” (p. 48).

A necessidade de desvendar a identidade do pai tem relação com o querer desvendar o próprio “eu”. Assim, como o pai se refugiava na solidão do sótão, para Maria Clara esse espaço também é muito significativo por guardar velhos objetos e

fotografias, que servirão de referência para o seu relato. Dessa forma, podemos afirmar em relação a *Não entres tão depressa nessa noite escura* o mesmo que Buescu (1990, p. 176) ressalta sobre *Viagens na minha terra*, ou seja, o narrador faz uma viagem interior pela ação da escrita, sendo que “o espaço determina, pois, significativamente a escrita, pontua-a e no fundo permite-a”.

Luís Filipe é de fundamental importância para a busca de identidade da protagonista, apesar do relacionamento “frio” entre pai e filha. Economista, “sozinho, grave, (...) polido por tabelas de cossenos e raízes quadradas” (p. 178), é um homem muito calado e não afeito a demonstrações de carinho. Trata as filhas com distância e frieza, mas gosta muito delas, em especial de Maria Clara. Contudo, disfarça os gestos de amor:

quando quebrei o pulso levou-me ao hospital e ao colocarem-me o gesso entrou-lhe por coincidência um grão de poeira na pálpebra de modo que teve de se virar de costas para assoar-se e esfregar melhor, de volta ao Estoril comprou um gato de chocolate e enfiou-mo sem uma palavra no bolso do casaco. (ANTUNES, 2000, p. 35)

Mas a própria Maria Clara é insensível e enfatiza que o chocolate derreteu e manchou a roupa, fazendo com que ela tivesse que usar outro casaco na escola: “estragou a minha roupa melhor (...) sem nenhum grão na pálpebra, o casaco roto impossível de abotoar a cheirar a baú, as caretas das colegas, a minha raiva, a vergonha, não podia cortar relações com o meu pai” (p. 35). Maria Clara sempre vê os aspectos negativos dos eventos de sua vida.

O passado de seu pai é mostrado envolto em mistérios, a narradora desconhece as suas origens paternas, mas precisa construí-las a partir de vestígios. A mãe não colabora com a curiosidade da protagonista: “O teu pai não tem família nunca teve família” (p. 32). No sótão, Maria Clara tenta descobrir alguma coisa sobre o pai, entre velhos papéis, objetos e fotografias: “um medalhão de esmalte a mostrar um rapazinho de óculos com uma semelhança inesperada comigo empoleirado no cavalo de pau” (p. 32). A narradora desconfia da resposta da mãe: “um rapazinho sem família ou que a minha mãe desejaria sem família vestido de domingo num cavalo de pau” (p. 32).

O sótão é o espaço da casa que se liga à figura do pai, por abrigar essa memória desconhecida e por servir de refúgio para a sua reclusão. É um espaço onde Amélia não pode intervir enquanto o marido vive: “quando ele morrer a minha mãe manda as criadas queimarem isto tudo no sítio do jardim (...) os operários

consertarão o sótão” (p. 33). O sótão também é um espaço de elo entre ele e a filha, embora jamais conversem sobre isso. Maria Clara visita o sótão em busca de conhecer melhor o seu pai, com quem se identifica, apesar do relacionamento frio, sem expressão dos sentimentos que ambos procuram conter. Quando ela o visita no hospital, após a sua cirurgia cardíaca, Luís Filipe tenta reter a mão de Maria Clara que pensa: “Descanse que fico consigo na cadeira de baloiço do sótão repleto de bibelots do passado que a minha mãe detestaria e a nós sei lá porquê nos enternecem” (p. 99).

Sob efeito da medicação, Luís Filipe parece não reconhecer a família que veio visitá-lo e é anunciada pelo médico: “-A sua família amigo quando a família era a empregada e a neta órfã, não nós, o professor em Alcoitão e a bronquite da inválida” (p. 104). Para Maria Clara, essa é a verdadeira família do pai, enquanto a mãe, ela e a irmã ficam de fora. Essa família é criada por Maria Clara, a partir de fotografias⁶² encontradas no sótão. Maria Clara dá voz ao pai, voz aos seus pensamentos, dá vazão ao seu ponto de vista: “eu na clínica a consentir que me beijassem sem vos ver (...) a que se julga minha esposa, as que se julgam minhas filhas, a Ana Maria e a pateta da irmã” (p. 129).

Luís Filipe recebia muitos estrangeiros, inclusive árabes e negros, em seu escritório, na casa do Estoril, o que incomodava muito a mãe da protagonista: “Agora enche-me a casa de pretos (...) nunca entraram árabes ou pretos aqui sem ser para servir à mesa ou cavar no jardim” (p. 36). Maria Clara entende que Luís Filipe contrabandeava armas e munições: “o meu pai não, está no escritório com os jugoslavos, os árabes, os pretos a falarem de canhões e espingardas” (p. 43).

A narração sugere uma relação de Luís Filipe com os pobres, por meio da menção do tipo de visitas que ele recebia, “agora não contente com os árabes e os pretos enche-me a casa de povinho” (p.37), pela quinquilharia guardada no sótão, “o dono do lixo de pobres que atravanca o sótão” (p. 37) ou pela insinuação de uma provável origem humilde ou um parentesco com a empregada, Adelaide, imaginado pela filha, a partir de fotografias: “A Adelaide com o Luís Filipe ao colo” (p. 37). Ou, senão a própria Adelaide, alguém equivalente, de mesma classe social, como mãe

⁶² De acordo com Ana Bela Morais (2010, p. 211), quem vê uma fotografia se apropria dela: “Tal significa colocar quem observa aquela imagem numa certa relação com o mundo, que se intui como uma forma de conhecimento – e, por isso, de poder. A fotografia é uma interpretação do mundo, à semelhança de desenhos, livros ou pinturas. Assim, ela é uma pseudopresença e a marca de alguém ausente, incitando ao sonho (...) é uma tentativa de contatar ou convocar uma outra realidade (...) uma posse imaginária de um passado que é irreal.”

do pai: “um rapazinho amuado ao colo de uma mulher também chamada Adelaide, desajeitada, hirta, vestida de domingo, podia ser uma cozinheira, podia ser uma empregada” (p. 40).

Luís Filipe tem cheiro de pobre: “o tal cheiro dos pobres meu Deus que nem o sabão, nem o perfume, nem o enriquecer tiram, o meu pai da espécie deles” (p. 161). Esse aspecto olfativo configura a personagem, bem como o gosto por quinquilharias:

se acharia à vontade a comer com as empregadas ou no cubículo do jardineiro rodeado de tralha igual à que lhe servia para povoar o sótão, mais trinta anos e ei-lo a Adelaide sem tirar nem pôr, colecionando pregos num cofre de alumínio (ANTUNES, 2000, p. 163).

Maria Clara revirando cadernos e fotografias chega a cogitar que Adelaide seja irmã de Luís Filipe e, portanto, sua tia, ambos seriam filhos de um velho professor que figura nas fotos: “Se o velho é pai do meu pai a filha é minha tia, quer dizer a empregada minha Tia Adelaide mas qual o motivo, nesse caso, de tratar por senhor doutor o irmão” (p. 52). Em outros momentos da narração, Maria Clara tenta negar que seu pai tenha uma origem pobre: “A prova que o meu pai é idêntico a nós é que se viesse de pobres não o operavam, tratavam-no num cubículo sem repararem nele” (p. 63-64).

Maria Clara e Ana Maria, a exemplo da mãe, humilham os empregados por desprezo aos pobres, mesmo ao praticar boas ações, como a de doar seus brinquedos aos filhos dos criados: “-O seu filho pode ficar com essa tralha detestamos porcarias” (p. 64). Já Luís Filipe zela pelos empregados e com eles é generoso: “os cuidados dele com os pobres, nunca diante de nós, às ocultas, como se pertencesse à mesma raça” (p. 264). Luís Filipe e o espaço do sótão opõem-se ao restante da casa e da família:

O meu pai aborrecido de nós a procurar a cômoda, a segurar na chave, a escalar os degraus como se não existíssemos (não existíamos) nunca tivéssemos existido (nunca chegamos a existir para ele) o meu pai a escalar os degraus do sótão como se não existíssemos, a aferrolhar-se lá em cima duas voltas de chave, não uma, eu bem estava certa que duas voltas de chave e então nós parados, a moradia parada. (ANTUNES, 2000, p. 87)

Luís Filipe encarna o “motivo do intruso”, isto é, “do que não tem lugar neste mundo, daquele a quem a morte fatalmente espreita, aparecendo como a única possível solução” (BUESCU, 1990, p. 210), mas não morrerá no universo criado por Maria Clara, que procura encontrar-lhe um lugar, assim como busca o seu próprio lugar no mundo. Maria Clara cria e recria constantemente uma história e uma família

para o pai, a partir do que observa em fotografias. Numa de suas versões, inventa que ele é filho de um velho professor com Adelaide, com quem mantinha relações extraconjugais. Quando ela engravida, ele não a assume como mulher, pois é casado com uma doente, uma inválida, e tem uma neta órfã. Contudo, cria o menino, que é Luís Filipe ou o deixa num orfanato:

Terá sido a neta a criá-lo ou um asilo ou uma ama de leite (...) pode ser que a Adelaide o visitasse aos domingos o mais provável era o professor levar o meu pai ao jardim e daí os retratos no sótão, aquela estranha que não se encorajava a pegar-lhe nem falava nunca, partia sem que o meu pai desse fé. (ANTUNES, 2000, p. 97).

Maria Clara pensa em ficar junto com o pai até a hora em que os pais desconhecidos de Luís Filipe o venham buscar para o outro lado, depois da morte:

fico ao pé da sua cama o tempo que quiser, não se inquiete por mim, fico ao pé da sua cama até que a Leopoldina, até que um velho de giz na lapela (a minha mãe amparada ao rosário e ao lenço, o médico a chamar a enfermeira num grito, a seringa inútil que lhe enterram no braço com um líquido verde) e compreendo que se alegre e se levante e me abandone a Ana abraçada à minha mãe, os cumprimentos, os amigos, as flores, o trapo do rosário pendurado dos dedos compreendo que se alegre, se levante, me abandone e se vá embora com eles. (ANTUNES, 2000, p. 100-01)

Para descrever a morte de Luís Filipe na clínica, após alguns dias de internação, Maria Clara dá voz ao pai, assim, ele mesmo narra seus últimos momentos de vida:

como se eu fosse falar murmurando palavras que terminavam quase sempre numa interrogação vaga, a Maria Clara ainda me segurou a mão, ainda chamou
-Pai
ainda me pediu que ficasse convosco mas não podia filha, não podia, não podia porque a velhota pegou no lenço molhado e ao dizer o seu nome mo desdobrou na cara. (ANTUNES, 2000, p. 213)

As personagens femininas, no hospital, são mostradas a partir de seu olhar sobre a sua própria morte: “a Maria Clara ofendida comigo a rasgar as páginas e a guardá-las na cômoda, a minha mulher tapando a cara no braço enquanto a Ana sem maquilhagem nem cabelo pintado se debruça para ela” (p. 212). Antes do falecimento, Ana Maria acusa Maria Clara: “Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?” (p. 234).

Dessa forma, o morto sobrevive na memória da narradora que se apropria do pai e lhe dá os contornos que quiser, à semelhança do que vimos na personagem Quina, de *A Sibila*, que, com a morte do pai, criou-lhe uma narrativa própria. O sentido da existência de Francisco é dada por um outro que é Quina. Da mesma

maneira, é, após a morte do pai, que Maria Clara pode transformar a trajetória de Luís Filipe numa história finalizada.⁶³

A doença de Luís Filipe e a sua internação na clínica, tema fulcral no rememorar de Maria Clara, expressa um período marcante de seu passado, o temor da perda e “da morte na época em que eu tentava adivinhar se as promessas de cura eram de fato verdade” (p. 271-72). Maria Clara sofre muito com a ausência do pai, ela o ama profundamente, mas assim como seus pais não lhe sabiam expressar afeto, também ela não consegue, com palavras ou gestos corporais, demonstrar a intensidade de seu sentimento. Isso fica claro, por exemplo, quando ela economiza meses de sua mesada para comprar uma caneta sofisticada para presentear o pai. Porém, ele não dá a devida importância ao presente e não lhe agradece efusivamente, como ela esperava, o que a deixa muito magoada, “uma caneta caríssima que garantia em vão, no pote a imitar antigo, o meu amor por si” (p. 315).

Maria Clara não consegue aceitar a morte do pai e pela primeira vez não vê a mãe com uma senhora altiva e perfeita, mas humana como as outras pessoas:

o meu futuro que me não dizia respeito, a minha mãe a guardar os óculos na mala, tão humana, tão frágil, cada órbita da Ana uma lágrima inteira que as pestanas prendiam, quem puseram neste caixão não é uma pessoa que eu conheça e portanto não se preocupem comigo, o mais natural é achar-se vazio, durante o enterro um espaço imenso entre mim e o resto, porque não vestir-me de luto e assistir ao padre, aos coveiros. (ANTUNES, 2000, p. 336)

Com a morte do pai, a casa também falece aos olhos de Maria Clara, “esta casa a morrer” (p. 338), assim, reconstruir a memória do pai é também reconstruir a casa da infância. De acordo com Graça Abreu, na obra de Lobo Antunes, as casas,

sobretudo as da infância, como por vezes elementos do seu recheio ou do que lhes é adjacente, constituem assim microcosmos que adquirem, na poética antuniana, o poder de condensar, na sua evocação, a constelação dos motivos mais relevantes das vivências das personagens. (SEIXO, 2008, v. II, p. 109).

O imaginário de um sujeito perceptivo e descritor pode relacionar-se a um tempo perdido (como é o caso de Germa, em *A Sibila*, e de Maria Clara, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*), a infância, recordada como tempo de

⁶³ Paul Ricoeur (1991, p. 190) afirma que na vida real não há valor de começo narrativo, pois a memória se perde nas brumas da meninice, o nascimento pertence à história de outros (pais, avós, etc) e a morte será o fim narrativo dos que sobreviverão ao sujeito. Em razão do caráter evasivo da vida real, temos a necessidade do auxílio da ficção para organizar uma retrospectiva. Para o narrador, a narrativa literária é retrospectção, mas para a personagem é retrospectção e prospecção, já que caminha para um futuro mortal.

plenitude da paisagem, como explica Buescu (1990, p. 213), “qualquer posterior descrição desta conservará um remanescente, simbolicamente investido”.

Maria Clara sente muito ciúmes do pai e imagina que ele tenha tido envolvimento com outras mulheres: “arranjava-se com mais cuidado desde que a nova adjunta da administração no compartimento contíguo” (p. 336). Maria Clara não se identifica com a mãe e com a irmã, julga-se mais parecida com uma suposta avó paterna ou com a empregada Adelaide:

Mesmo hoje uma camisola minha no corpo da Ana torna-se logo mais francesa, uso-a no dia seguinte com um enfeite de prata e não vale um centavo, talvez mudar de cabeleireiro, emagrecer uns quilos, pareço-me com a filha do medalhão que segura o rapazinho, o sinal na testa como o do Adelaide e que tenho também. (ANTUNES, 2000, p. 41)

Essas semelhanças entre Maria Clara e Adelaide são reforçadas ao longo da narrativa: “o mesmo sinal que eu, o mesmo formato de nariz” (p. 47). Adelaide é fisicamente semelhante a Luís Filipe e à Maria Clara e o sinal no rosto serve como indício de reconhecimento: “a expressão gêmea, o sinal que também tenho no contorno do lábio” (p. 104).

Adelaide é empregada da família desde a época do general em África, avô de Amélia: “Julgando-se em Moçambique, no palácio do governo com o senhor general e o presidente Krüger” (p. 33). Anos após a morte da avó, no presente narrativo, Maria Clara visita a velha criada que se encontra internada num asilo. Adelaide a confunde com a avó, “se visito a Adelaide no lar, toma-me pela minha avó” (p. 33). Para Maria Clara, é Luís Filipe quem paga o asilo para a Adelaide às escondidas. Como já mencionado, ela fantasia que a antiga empregada possa ser a mãe dele e conseqüentemente sua avó paterna: “a visitá-la sem que a minha mãe sonhasse e a esconder-lho na roupa, tenho a certeza que pedia comida diferente para a Adelaide” (p. 46).

Amélia, a mãe de Maria Clara, parece ter vergonha das origens do marido, já que não revela nada sobre a família dele e repete sempre à Maria Clara que ele nunca teve família. O casamento é um fracasso, os dois não dormem juntos há muito tempo: “Há anos que minha mãe e ele não dormem no mesmo quarto, o meu pai no divã do escritório, a minha mãe lá em cima, às vezes tinha a impressão que a sentia chorar mas podia ser o colchão” (p. 78). Passa horas, sozinha, a fazer tricô na sala. Ela e Luís Filipe quase não se falam: “o meu pai intimidado naquela casa de ricos, o filho do professor e da empregada que fingia não o conhecer ou não o

conhecia de facto” (p. 78). Maria Clara imagina a reprovação dos avós em relação ao casamento de Amélia com Luís Filipe:

Como é que a Amélia, como é que alguém do nosso sangue expliquem-me casou com ele, a Ana sei lá por que milagre, idêntica a nós, a outra infelizmente nunca me lembra o nome da mesma raça que o pai, a Amélia procurava desculpá-la, fingia que a aceitava, que gostava dela. (ANTUNES, 2000, p. 80-81)

Maria Clara não se identifica com a mãe, poderia se identificar com o pai, mas ele não tem história e conseqüentemente ela também não. A voz de Amélia se confunde com a sua: “a Ana Maria é toda do meu lado, a Maria Clara infelizmente não, e se não pertencia ao lado da minha mãe eu tão perdida não pertencia a lado nenhum porque o meu pai nunca teve família” (p. 83). Para a filha, a mãe é a única pessoa capaz de receber a aprovação do presidente Krüger, amigo de seu avô general, apresentando uma conduta perfeita:

O meu avô cego assustava tordos no banco de lona do jardim, a minha avó jogava o ordenado da Adelaide no Casino, a minha mãe (...) a única que o presidente Krüger aprovaria, não o cego a passear dedos no tabuleiro de xadrez, não a que aceitava sem vergonha o ordenado da empregada, a minha mãe, a única que o presidente Krüger, sem a ter conhecido, aprovaria. (ANTUNES, 2000, p. 91)

Amélia, contudo, é infeliz, preocupa-se demais com as aparências e sofre com a distância do marido. Vive a rezar e a chorar: “A minha mãe que não contava ainda com a ajuda do rosário e o consolo do lenço (...) a observar o meu pai a trancar a porta do sótão” (p. 92). Amélia é uma mãe zelosa e exigente com a aparência e com a conduta das filhas, mas não é carinhosa:

-Dê-me beijinhos mãe
e não ser capaz de pedir, não sei se algum dia foste capaz
se por acaso afirmares o contrário é mentira, nenhuma de nós foi capaz,
apenas nos retratos nos pegava ao colo, a cabeça dela desviada das
nossas. (ANTUNES, 2000, p. 181)

Com muito desgosto, Maria Clara acaba por confessar que se identifica com alguns traços da mãe:

por muito que lhe custe e me custe pareço-me consigo mãe (...) as orelhas,
as pálpebras, o que em mim não são rugas e todavia já as percebo no
espelho no mesmo sítio que as suas, não gosto de si porque não gosto de
mim em si tornei-me o homem da casa, estes sapatos de atacadores, estas
calças, a minha mãe a mostrar-nos que sofre embora não se explique.
(ANTUNES, 2000, p. 234)

Amélia é uma mulher amargurada pela rejeição do marido. Recatada, ela expressa isso apenas quando Maria Clara lhe dá voz, confessa a si mesma, que mantém duas escovas de dente no banheiro, para iludir-se de que um dia o marido

poderá voltar a procurá-la. Ela sente desejos sexuais que não podem ser satisfeitos. Passa a interessar-se pelo chofer, mas não se entende se chega a deitar-se efetivamente com ele ou se apenas fantasia que trai o marido e lhe dá presentes caros. Imagina se a filha, Ana Maria, não mantém relações com ele e sente ciúme das empregadas, acreditando que alguma delas é sua amante e que ambos poderiam rir-se à custa dela: “Qual das criadas com ele que sentido faria zangar-me com provincianas a quem pago ou achar-me idêntica a elas?” (p. 241). Entretanto, a própria Maria Clara dá-se conta de que não é a voz da mãe que lhe fala mas antes a sua própria voz: “-Não escrevas por favor não escrevas não é a tua mãe quem está a falar a tua mãe não podia falar assim és tu” (p. 542).

Lobo Antunes oferece-nos uma heroína cuja identidade está em construção, de acordo com a maneira como a identidade é gerada na psicanálise, ou seja, a menina renega a mãe e busca identificar-se com o pai: “Freud (...) descreve o processo através do qual as raparigas na nossa sociedade desviam o seu primeiro amor pela mãe para um amor compensatório pelo pai” (JONES, 2002, p. 84). Mas há também um traço junguiano na representação da relação entre pai e filha, no romance, pela associação constante que se estabelece entre o espaço do sótão e as personagens Luís Filipe e Maria Clara. Gaston Bachelard (1965), apoiado em Jung, considera que o sótão evoca a racionalidade e os projetos intelectualizados. Ao relacionar o espaço do sótão⁶⁴ à figura paterna e, posteriormente, à Maria Clara, o texto sugere que é do “pai” que provêm o intelecto e a postura questionadora e reflexiva da heroína.

Em Elisa, de *Casas Pardas*, de outra maneira, dá-se o mesmo. Nela verifica-se uma identidade em formação numa perspectiva lacaniana de identificação com o “pai”, enquanto portador da língua e da cultura, de que se apropriará a protagonista:

À análise do processo de formação da identidade Lacan adiciona o papel do pai como portador de língua e cultura; identifica o valor simbólico atribuído ao falo com base para contrastes e valores contrastivos que a criança incorpora ao tentar perceber e encaixar-se no mundo falocêntrico. Assim, se a primeira identidade do gênero se manifesta em resposta às estruturas patriarcais (...) e mesmo se o inconsciente é sexuado de acordo com a família nuclear, parece então não haver um estrato essencial da sexualidade que não esteja saturado com arranjos sociais e sistemas simbólicos. Tanto as novas leituras de Freud como da teoria das relações-objeto confirmam que a sexualidade não é um dado natural, mas antes a

⁶⁴ Seixo (2002, p. 395) explica que, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ao sótão é atribuído uma componente muito importante, “a da reflexão, da indagação, da penetração no mistério de existir, da descoberta perplexa (intrigada e intrigante) dos outros, e nomeadamente do Outro, que é ainda e quase sempre o Pai.”

consequência de interações sociais, entre pessoas e signos. (JONES, 2002, p. 84-85)

Elisa apropria-se da língua e da cultura patriarcais para tornar-se escritora e para modificar a linguagem⁶⁵: “Um dia hei-de escrever um livro fêmea, todo por dentro” (p. 274). É pela escrita que construirá sua subjetividade de mulher, pois, como explica Macedo (2001, p. 278):

A identidade feminina é construída *na e pela* linguagem (...) partindo da teorização lacaniana segundo a qual a linguagem é uma prática significativa *na e pela qual* o sujeito se transforma em ser social.

As características de inovação estética de *Casas Pardas* refletem a “necessidade de mudar as próprias formas de linguagem que, pela sua estrutura e história, tem estado sujeita a uma lei patriarcal”, além disso, “a ‘ação feminina’ questiona e estimula a capacidade de atuação da linguagem, a sua capacidade de provocar transformações na ideologia e na economia” (MACEDO, 2001, p. 278).

A maneira como a construção das subjetividades das personagens ocorre, em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, mostra uma nova noção de sujeito distanciado do modelo cartesiano, “o sujeito é ex-cêntrico em relação ao seu eu consciente devido à importância determinante de estruturas como o desejo inconsciente, (...) circunstâncias históricas e às condições sociais” (BRAIDOTTI, 2002, p. 146), dessa forma:

A segurança ontológica do sujeito cartesiano é assim destruída, e o caminho fica aberto para a análise do laço que se estabelece (...) entre subjetividade e masculinidade (...) a crise da modernidade pode ser vista (...) como uma implosão dos fundamentos masculinos da subjetividade clássica. (BRAIDOTTI, 2002, p. 146-47)

Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Clara (*Não entre tão depressa nessa noite escura*), como personagens escritoras, apropriam-se da língua e da escolaridade patriarcais para fundar uma nova escrita, por meio da “valorização da linguagem e consequentemente da representação, como o local da constituição do sujeito” (BRAIDOTTI, 2002, p. 152). O espaço da escrita torna-se o espaço de construção de uma subjetividade que desafia a tradição literária falocêntrica, resultando em

⁶⁵ Rocha-Coutinho (1994), cita Fowler, que afirma que o discurso social não é neutro, mas ideológico e Trew, que vê a ideologia como mediatizada linguisticamente, ou seja, os sistemas de ideias que constituem as ideologias são expressos através de linguagem. Mas, a própria linguagem também é uma construção ideológica, pois é um sistema de conceitos e imagens que formam uma maneira de ver, captar e interpretar as coisas. De acordo com Trew, as ideologias são essenciais para a legitimação de uma ordem social. Através da linguagem, são elas que vão dando uma ordem e um sentido ao mundo, mesmo que de maneira parcial. A linguagem constrói os significados sociais e as práticas sociais, faz a mediação entre as relações interpessoais e marca as formas de competência linguística que diferenciam homens e mulheres.

textos que não seguem as regras da língua convencional. Segundo Seixo (2008, v. I, p. 147), com o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes inaugura um “modo romanesco novo”:

Adotando agora uma estrutura de continuum discursivo que parece entender o romance como uma longa e imparável frase, construída em fluxo e refluxo de vagas sucessivas de palavras (até na figuração da página), como um mar (...) E desdobra-se porque é elaborada, não a partir das articulações da sintaxe comum, mas sobre o desarticulado da respiração que falha (a da morte) ou da própria paragem da fala, na perplexidade ou no interdito, na decisão suspensa, em hesitação, ou definida na comunicação da escrita assimilável a soltas emissões de voz, (des)governada pela fusão dos níveis temporais que nela se aliam e se sobrepõem, que nem a alternância dos tipos gráficos, em redondo e em itálico, consegue discriminar. Há uma ideia de caos no lugar original desta composição, de matriz cultural compósita e de obsessão subjetiva determinada (...) Inventase para isso uma forma de escrita diferente, na qual convergem conversas, pensamentos, segredos, esboços de seres, fiapos de expressão (...) com a linguagem nova deste romance. (SEIXO, 2008, v. I, p. 148)

Segundo Ann Rosalind Jones, as pensadoras Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Monique Wittig “concordaram que a resistência se manifesta na *joissance*, isto é, na reexperiência direta dos prazeres físicos da infância e mais tarde da sexualidade, reprimida mas não obliterada pela Lei do Pai” (JONES, 2002, p. 77).⁶⁶ Essa reexperiência ocorre por meio da instauração de um novo discurso, um discurso de “mulher”. Entretanto, para Kristeva, “mulher” representa não um sexo, mas uma “atitude”, ou seja, “qualquer resistência à cultura e à língua dominantes”, dessa forma, “os homens também têm acesso a uma *joissance* que se opõe ao falocentrismo” (JONES, 2002, p. 79).

Reconhecemos no romance de Lobo Antunes (assim como Kristeva vê em alguns autores masculinos) o mesmo caráter de resistência ao falocentrismo literário que percebemos em Maria Velho da Costa, pelo trabalho inovador de linguagem que ambos executam:

Julia Kristeva (...) encontra na psicanálise o conceito de pulsões do corpo que sobrevive às pressões culturais de sublimação e vem à superfície no que ela classifica como ‘discurso semiótico’: a linguagem gestual, rítmica, preferencial de autores como Joyce, Mallarmé e Artaud. Estes homens, em vez de desistirem da sua fusão infantil com as mães, a sua oralidade e analidade, reexperenciam essas *joissances* subconscientemente e põem-nas em jogo construindo textos contras as normas e regularidade da língua convencional. (JONES, 2002, p. 77-78)

A resistência à visão e à linguagem monolíticas patriarcais também se faz presente nos dois autores, não só pelo trabalho peculiar de linguagem, mas também

⁶⁶ Conforme Macedo e Amaral (2005, p. 145), a lei do pai designa “o sistema de poder e autoridade em relação ao qual o indivíduo define a sua subjetividade”.

pela temática e valores que abordam em seus romances. Em seus textos, vemos a discordância em relação à valorização da violência masculina, típica de uma visão patriarcal de mundo. Essa repulsa está presente na maneira como abordam, por exemplo, a guerra colonial, “diz que pretos e estudantes é tudo a mesma choldra, que é gado para abater (...) mas eu não me conformo” (COSTA, 1986, p. 171), opondo-se à “valorização da virilidade e da masculinidade. As forças armadas como representação extrema da família patriarcal. A ideia arcaica da mulher como ‘frente doméstica’” e, assim, coadunam-se com a “urgência crescente de um movimento antinuclear, antimilitarista” que “deve ser um movimento feminista, deve ser um movimento socialista, deve ser um movimento antirracista e anti-imperialista” (RICH, 2002, p. 29).

Nesse sentido, o conceito de *écriture féminine* (caro à crítica feminista francesa), segundo Elaine Showalter (2002, p. 46-47), pode ser entendido não somente como “a inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem e no texto (...) [mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária]”, mas também como uma “textualidade da vanguarda, uma produção literária dos finais do século XX, e é, portanto, fundamentalmente uma esperança, senão um modelo, para o futuro” (SHOWALTER, 2002, p. 46-47). Maria Velho da Costa e Lobo Antunes desconstruem o “pai”, a estrutura tradicional do romance, buscando refutar a velha visão patriarcal de mundo, lutando contra “a comunicação perfeita, contra o único código que traduz todo o significado com perfeição, o dogma central do falocentrismo” (HARAWAY, 2002, p. 246). Veremos, no subcapítulo seguinte, como os autores em estudo abordaram a educação feminina como fator de enquadramento da mulher a uma identidade feminina forjada pelos homens e de que maneira o acesso à cultura letrada aparece como elemento desestabilizador das tradicionais imagens do feminino.

3.1.2 A educação feminina

Por muitos séculos, prevaleceu a ideia de que para a mulher “o melhor livro é a almofada e o bastidor” (PIRES, 1973, p. 103). Até o início do século XX, em Portugal, a maior parte das mulheres era analfabeta.⁶⁷ Todavia, mesmo as raparigas

⁶⁷ De acordo com dados estatísticos, pesquisados por Rui Ramos (1988), a taxa de analfabetismo feminino em Portugal, em 1900, era da ordem de 85,4 %, e, em 1930, tinha baixado apenas 10%, para 74,3.

que frequentavam a escola não tinham acesso ao conhecimento oferecido aos meninos. A escola preparava as mulheres para serem “prendadas”, ensinando-lhes crochê e caligrafia para os bordados, enfim, perpetuando o sistema patriarcal baseado na subserviência feminina. Situação que se repetia em outros países europeus, até mesmo na França, como já reparava a jovem estudante Simone de Beauvoir:

Que enorme diferença entre a educação de Sartre e a da sua futura companheira! O jovem tinha uma espécie de direito divino de acesso ao conhecimento. Podia obter os livros que quisesse, refletir, discutir, contestar. Era já *L'Enfance d'un chef*, de que mais tarde faria uma novela. A jovem tinha que se contentar com uma verdade suavizada, de opiniões feitas, aprendidas de cor e constantemente repisadas diante das suas colegas que eram preparadas, acima de tudo, para o casamento, para a renda, para a manutenção do lar e da louça. Esta educação tinha também um objetivo muito mais sério: era preciso evitar, fosse a que preço fosse, que estas jovens aprendessem a pensar. (MONTEIL, 1999, p. 38)

As personagens Guida (*O Anjo Acorado*), Germa (*A Sibila*) e Elisa (*Casas Pardas*), como vimos, representam a inteligência feminina e a busca pelo acesso à cultura letrada. São heroínas sobretudo “pensantes” e, nesse sentido, recusam o papel de simples “adereço” social, desafiam a tutela intelectual do homem e almejam, por meio de uma postura questionadora, “compreender o mundo e comunicar com ele” (MONTEIL, 1999, p. 38). É hora de falarmos de Maria Sara, a personagem feminina de *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, que representa já um estágio mais adiantado de mulher letrada.

Trata-se de uma “doutora”⁶⁸ (p. 131), que exerce um cargo importante, numa editora da capital portuguesa. Com o incidente da adulteração deliberada de um manuscrito pelo revisor Raimundo Silva, Maria Sara é designada como supervisora-chefe de todos os revisores da empresa. Assim, Saramago oferece-nos uma heroína que consegue atingir o auge do percurso acadêmico, insere-se profissionalmente e tem a sua competência reconhecida. Além disso, coloca a personagem feminina numa posição social hierarquicamente superior a do protagonista Raimundo Silva. Maria Sara exerce de forma serena o poder: “não havia dureza no rosto da mulher” (p. 87). Mas a sua presença feminina incomoda e desacomoda Raimundo: “um sinal de inquietação toca algures o corpo de Raimundo Silva” (p. 87). No primeiro encontro, ele procura atacá-la, desafiando o seu conhecimento: “Sobre o deletur, não sabe o que é, perguntou Raimundo Silva, agressivamente” (p. 85).

Maria Sara é a consolidação de uma nova mulher, apresenta uma personalidade fortemente constituída, é independente sexual e economicamente, é bem resolvida consigo mesma e auxiliará a personagem masculina, Raimundo, em seu percurso de autoconhecimento e de afirmação pessoal e profissional. É a ponta da revolução que se anunciava em Guida (*O Anjo Ancorado*) e que avançava em Elisa (*Casas Pardas*). Todas elas são mulheres da cidade que tiveram acesso à educação formal e que lutaram pela ascensão social.

No campo, as dificuldades eram ainda maiores. Em *A Sibila*, deparamo-nos com a realidade rural. Poucas são as personagens femininas que frequentam a escola, exceção feita à Estina, irmã de Quina. Contudo, no final do século XIX, a ênfase era dada à aprendizagem de tarefas como o bordado. Maria, a mãe⁶⁹ de Quina, arrepende-se mais tarde, de não ter enviado a filha mais nova à escola, assim, ela não teve a oportunidade de aprender caligrafia, para poder bordar palavras como “felicidade” nas toalhas, o que a impossibilitara de seguir a tradição das mulheres da família: “Não fazia honra especial à casa da Vessada, cujas raparigas primavam pelos dons de tecedeiras” (p. 36).

Mas Quina, como vimos, criará para si o papel de “sibila”⁷⁰ com o qual encontrará destaque naquela comunidade. Apesar de jamais ter frequentado a escola, não ter aprendido a escrever ou a fazer contas, é também um exemplo de inteligência feminina, de sagacidade e de espírito subversivo em relação à sociedade patriarcal. Em lugar da cultura, Quina vale-se da terra como meio de constituir e exercer poder: “A relação entre a personagem e a natureza pode, pois, aparecer como forma de exercício do poder, através do qual ela se achará em termos de dominar, física e ou psicologicamente, outras personagens” (BUESCU, 1990, p. 169). Como senhora da casa da Vessada, Quina domina pouco a pouco todas as outras personagens, a mãe, a irmã, os irmãos, os vizinhos, Custódio e Germa.

O poder de Quina sobre a casa da Vessada gera discórdia entre os irmãos. Ela cobra comissão deles pela administração do lugar. João, por exemplo, abre mão

⁶⁸ SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 330. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, apenas a página.

⁶⁹ Segundo Rocha-Coutinho (1994), a identidade feminina, na sociedade patriarcal, consiste numa “moldura” a que a mulher é submetida à força e que passa de mãe para filha.

⁷⁰ Rocha-Coutinho (1994, p. 128) explicita que a mulher por não se encontrar, normalmente, em posição de autoridade, desenvolveu algumas estratégias de poder como a influência, por exemplo. Caso que se aplica à personagem Quina.

de sua parte na herança em troca de uma quantia em dinheiro, para mudar-se com a mulher para a cidade grande. Quina fica excessivamente satisfeita e o narrador faz o leitor pensar que a troca foi um negócio vantajoso apenas para ela.

Abel, por sua vez, não pede a sua cota, mas, quando a irmã começa a ter fama de ricaça, inquieta-se, “roído pelo verme do despeito” (p. 89). Quina, mesmo sem estudos, é melhor negociante do que o irmão. Mais uma vez, nota-se o contraponto estabelecido entre homens e mulheres.

A rejeição do casamento e de uma vida sentimental, em prol da dedicação aos negócios (masculinos), é a forma encontrada por Quina para lutar e superar a sua própria condição feminina, ou seja, a sua forma de contrariar o destino de “mulher” que a família e a sociedade tentaram impingir-lhe. Transcrevemos, abaixo, uma passagem em que o narrador descreve o espaço interior da personagem, a fim de expor um quadro da sociedade patriarcal portuguesa:

Um dos aspectos mais característicos de Quina era desprezar por princípio todas as mulheres. Não que pessoalmente as odiasse, mas, na generalidade, atribuía-lhes uma categoria deprimente, e, como elemento social, não as considerava. A verdade era que, toda a vida, ela lutara por superar a sua própria condição, e, conseguindo-o, chegando a ser apontada como cabeça de família, conhecida na feira e no tribunal, procurada por negociantes, consultada por velhos lavradores que a tratavam com a mesma seca objectividade usada entre eles, mantinha em relação às outras mulheres uma atitude não desprovida de originalidade. Amadas, servindo os seus senhores, cheias dum mimo doméstico e inconsequente, tornadas abjectas à custa de lhes ser negada a responsabilidade, usando o amor com instinto de ganância, parasitas do homem e não companheiras, Quina sentia por elas um desdém um tanto despeitado e mesmo íntimo, pois havia nessa condição de escravas regaladas alguma coisa que a fazia sentir-se frustrada como mulher. Na generalidade, amava o homem como chefe de tribo e pelo secular prestígio dos seus direitos. Mas ria-se de todos eles, um por um, pois lhe encontrava inferioridade que ela, pobre femêazinha sem mais obrigações do que as de chorar, parir e amar abstractamente a vida, pudera vencer, não tanto por desejo de despique como por impulso de carácter, e utilizando para isso, sabiamente, tanto as suas fraquezas como os seus dons. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 99-100)

Quina, portanto, usa as armas que tem para desafiar o seu fado, “utilizando para isso, sabiamente, tanto as suas fraquezas como os seus dons” (p. 99-100). Mais tarde, quando ela compra mais uma propriedade, a desconfiança toma conta dos familiares. João arrepende-se de ter vendido a sua parte na herança; Abel procura intrigar os irmãos contra Quina e somente Estina defende a irmã. Abel, o mais revoltado, é, contudo, o pai daquela que, no futuro, será a sua sucessora:

Germa. Assim, de Quina a Germa, ocorre a subversão da identidade⁷¹ feminina preconizada pela ideologia da domesticidade. A casa continuará a ser importante para ambas, mas de outra forma, não como uma “jaula”, uma “prisão”, mas como espaço franqueado ao exterior, cujas portas estarão ligadas à “praça”, como “olhos do mundo” e com “as suas leis sagradas, que são as do trabalho, as do prêmio, mas acima de tudo as do *interesse*” (RIBEIRO, 1990, p. 139 e 140), tão valorizadas por Quina.

Guida (*O Anjo Ancorado*), Quina, Germa (*A Sibila*), Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Sara (*História do Cerco de Lisboa*) representam as mulheres que contrariam a ideologia da domesticidade, que prega os espaços públicos como restritos aos homens e que, assim, marginaliza socialmente as mulheres e as torna anuladas como pessoas: “Elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33). As heroínas mencionadas vão contra essa corrente, buscando tornarem-se pessoas plenamente realizadas.

O nascimento de Germa é informado à Maria e à Quina, por meio de um postal. A notícia não comove nem a avó nem a tia e, na fria reação de ambas, pode-se perceber o preconceito que nutrem em relação aos homens e à burguesia:

O nascimento de Germa não lhes causava entusiasmo de maior, pois ela seria uma pequena fidalga educada e crescida em ambiente diverso, e sem muitas probalidades de que a identificassem com o próprio sangue. ‘Os filhos de minhas filhas, meus netos são; os filhos dos meus filhos, serão ou não’- dizia, asperamente, Maria. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 99)

O olhar preconceituoso contra a burguesia faz Maria e Quina confundirem a aparência com a essência do ser: “Era esta a pequena Germa que as duas mulheres da casa da Vessada receberam com hostilidade afável, contemplando, cheias de céptica ironia, os seus sapatinhos de verniz e as polainas de lã branca” (p. 101). Maria não suspeita que justamente Germa será a continuadora da família, já que os filhos de Estina não irão vingar.

⁷¹ Segundo Rocha-Coutinho (1994), o processo de construção de identidade inicia na infância, através da socialização das crianças realizada pela família e pela escola. É a socialização que ensina as maneiras consideradas corretas de comportamento, pensamento, sentimento e relacionamento. Até a década de 70 do século XX, os pais não tinham dúvidas sobre a maneira certa de educar os filhos, distinguindo bem que as meninas eram preparadas para serem donas de casa e os meninos para trabalharem fora de casa. Essa preparação reforçada pela escola e pelos meios de comunicação formava a identidade feminina e a identidade masculina e gerava uma desigualdade entre os sexos, em que o feminino é visto como inferior ao masculino. No caso da mulher, a identidade feminina é formulada a partir dos interesses dos homens, que compõem o grupo dominante. São eles que decidem sobre o sentido da elaboração simbólica das características atribuídas às mulheres, como sensibilidade, fragilidade, intuição, docilidade, entre outras.

Germa visita pela primeira vez a casa da Vessada, aos dois anos de idade. É também o seu primeiro contato com as parentas. Nessa ocasião, a menina é submetida à tradição de medir as crianças da família e marcar a altura, com um canivete, na porta da cozinha, retentora dessa memória familiar:

Mediram-na na velha porta da cozinha, já crivada de entalhaduras que marcavam a estatura de muitas outras crianças que ali tinham encostado a pequena cabeça (...) e lá ficava na porta a linha que profetizava o tamanho de cada uma dessas crianças, que, vinte anos depois, iriam apoiar a cabeça naquela porta toda lanhada pelo tempo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 100)

O narrador não faz uma descrição precisa de Germa. Sobre seu aspecto físico, não aponta nenhuma característica específica. Apenas informa que sua aparência foi bem aceita pela avó e pela tia, pois apresentava beleza: “Acharam que se parecia muito às mulheres da casa da Vessada, simplesmente porque era bonita” (p. 100). Mas ressalva que não era uma menina atraente, porque lhe faltava confiança. Indica ainda algumas características psicológicas como a obediência, a suavidade angelical e a “sede de compreensão e de paz” (p. 101). Tais traços de sua personalidade faziam com que fosse classificada pelas parentas de “insignificante” (p. 100).

A garotinha gosta de brincar com bonecas, o que provoca em Quina “uma ponta de azedume” (p. 101), já que ninguém ali manuseara bonecas. Nota-se a diferença entre os brinquedos das crianças do campo e os das crianças da cidade: “Ela fora desse número de cachopas que têm por único brinquedo o enxotar a criação do cebolo, ou ver crescer um vitelo, ou mesmo batucar ligeiramente nos ovos onde se escuta o pio dos pintainhos” (p. 101). A tia sensibiliza-se e confecciona bonecas para a sobrinha: “Quina fabricou para a pequena Germa uma extensa série de monas de trapo, cujos olhos eram extraídos dos vidrilhos negros das suas sacas de veludo” (p. 101).

Sobre a pequena Germa, afirma ainda o narrador que é uma criança paciente, pouco meiga e que gosta de brincar sozinha. O espaço rústico da casa da Vessada causa-lhe certo estranhamento, pois vem de um espaço burguês:

Os seus primeiros contactos com o ambiente campestre agradaram-lhe friamente, mal aceitou essa casa onde as candeias à noite desenhavam sombras e onde a higiene era tida quase como um luxo secundário, onde não havia esses pormenores de feminilidade ociosa – uma flor, um pano de renda – e onde tudo parecia simultaneamente velho, apto e desarrumado. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 102)

Podemos inferir do trecho transcrito a relação que o narrador estabelece entre o ambiente e as pessoas, a diferença entre as mulheres do campo e as da cidade, pois se subentende que quem faz o interior de uma casa é a mulher⁷². A opinião de Germa sobre a casa e suas habitantes muda com o passar dos anos. Aos sete, “Quina era já tão popular no seu coração como a própria casa da Vessada, com a sua lareira onde as achas crepitavam” (p. 102).

Germa é uma personagem que evolui ao longo da narrativa. É bastante complexa, transitando em vários espaços geográficos e sociais. Gradualmente, identifica-se com a família e com o espaço da casa da Vessada. A lareira, citada na passagem, é um elemento muito enfatizado na relação da menina com suas parentas e com a casa, por constituir-se em um local de transmissão oral da história familiar, das memórias do clã. É aos pés da lareira que Quina conta para a sobrinha as histórias de sua gente. Assim, Germa reúne em sua formação, duas culturas, a burguesa letrada e a sabedoria ancestral familiar.

Muitos anos depois, já adulta, ela encontrará, nas recordações do que viveu na casa da Vessada e no que lhe foi contado, um sentido para a sua existência:

Que admirável lastro, tão humano e tão vivo, restava no fundo da sua alma, mesmo quando ela esquecia, quando tudo ficava calcado sob uma camada de acontecimentos mais vibrantes, e sepultado, adormecido, nos recantos mais profundos da sua memória! E que mestras tão sábias aquelas duas mulheres, como os seus ditos saíam como um perfume. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 103-104)

Com Quina, Germa aprende valores nem sempre vivenciados na escola, como a amizade, a lealdade e o respeito pelos antepassados e por todos aqueles que já se foram: “Nunca se pode tratar mal os filhos dos nossos amigos, porque isso é como esbofetear os mortos” (p. 107-108). Aprende aquilo que só a “escola da vida” pode ensinar, complementando a sua educação regular (feita em colégio de freiras) com a sabedoria de quem vive na simplicidade do campo:

As coisas feias são tão próprias do mundo como as bonitas. Tu és muito nova, e, no colégio, não fazem outra coisa que tapar-te os olhos (...) conhecer o mal é já uma defesa. Onde não há inocência, pode haver pecado; mas onde não há sabedoria, há sempre desgraça. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 108)

Germa intriga-se com a natureza complexa e contraditória de Quina, que tanto era capaz de atitudes mesquinhas e calculistas, como era apta a tecer sábias

⁷² Para Bachelard (1965, p. 63), as mulheres são as grandes responsáveis pela construção e reconstrução do interior da casa. Já os homens, “não sabem construir as casas senão a partir do exterior”.

reflexões: “Germa ficava-se muda, cismando na complexidade daquela mulher (...) porque era tão crua, tão liberta de ilusões e disposta sempre a combater as utopias, sem porém aplaudir o pessimismo (...) ‘como é esquisita’” (p. 108). A sobrinha não consegue compreender a tia, mas o narrador desculpa Germa por sua juventude e defende Quina, mostrando a sua grande humanidade: “Era Germa, de facto, muito nova, e não sabia que o que havia em Quina de contradição, incoerência, era o seu profundo conteúdo humano” (p. 108).

Germa, com o passar do tempo, apega-se à casa da Vessada, passando nela longas temporadas, e sente muito quando é chamada pelos pais a voltar para a cidade:

‘A pena que tenho sempre que me vou embora não está no momento da partida, mas em todas as mudanças que sou obrigada a fazer, quando retiro outra vez o meu pente e a escova de dentes da prateleira do lavatório. Aqueles espaços vazios significam mais do que saudade, dão-me a impressão de que alguma coisa acabou, e que eu tenho culpa de que isso acontecesse’ (...) mudar de hábitos e de lugar, que é senão uma fútil maneira de encarar a morte? (BESSA-LUÍS, 2003, p. 112)

Quina, contudo, sente que Germa invade a sua intimidade, o que lhe incomoda. Seu mundo interior é regido por leis diferentes, as leis dos camponeses:

Havia um certo mundo em que não gostava de ver penetrar aquela rapariga que nunca deixaria de ser de todo estranha para si, nunca lhe captaria por inteiro a sua confiança aldeã cheia de preconceitos da espécie, melindres que vão desde o conhecimento das suas inferioridades de cultura até ao ocultar dos mais sagrados ditames do espírito, as crenças e os costumes que se suspeitam tão bárbaros quanto se preferem como verdadeiros. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 113)

Germa não conhece o lado místico de sua tia, considera-a uma mulher mundana, “rasteira como o pó” (p. 113). Não suspeita que possa ser capaz de com o poder de uma prece “secar um jorro de pranto e soprar novos alentos numa alma esmorecida e gasta” (p. 113). Ela só passa a conhecer a face sibilina de Quina, no dia do desaparecimento da filha de Estina, “a louca”. É nesse momento que ela desvela um pouco o mundo de Quina:

Naquela noite estranha que Germa ia viver, uma parte da cortina que encobria o mundo admirável de Quina havia de afastar-se, para que ela pudesse entrever o esplendor maravilhoso que se desprende dum ser trivial e sem gênio, uma mulher vaidosa e fraca, e mesmo não muito inteligente, mas cujo espírito conseguia às vezes, superar a sua própria qualidade e ser poderoso e grande. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 113)

Através do olhar de Germa, nota-se mais uma vez a complexidade da personagem Quina, a sua duplicidade, a discrepância entre interior e exterior.

Estina, nessa passagem, também é descrita de forma a ter as suas contradições acentuadas. O sumiço da filha desestrutura a sua aparente placidez:

Germa constrangeu-se ao ver aquela criatura invulnerável, férrea de compleição, talhada para o infortúnio (...) inatacável porque nada temia, parecer de repente uma pobre mulher desamparada e decrépita. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 114)

Quina reza a pedido da irmã e, para Germa, é como se um círculo surgisse em torno de sua tia. A metáfora espacial simboliza o mundo de Quina, o mundo da sibila, um espaço só seu: “Há em volta desta mulher um círculo que não posso transpor e que me torna invisível para ela (...) não está surpreendida, mas até um pouco desatenta, não com o exterior do círculo, isso é evidente” (p. 115). Quina gostaria de educar a sobrinha a seu modo, incutindo-lhe seus trajes de lavradeira: “Vê-la vestir pelo figurino que a própria Quina jamais alterara, a saia com o cinto forrado de cetim, o lenço de seda apertado em forma de touca e que lhe dava ao rosto uma suavidade freirática, uma austeridade doce e medieval” (p. 123).

Abel, o pai de Germa, procura educar e instruir a filha com o intuito de prepará-la para tirar proveito de Quina:

Industriava Germa em reverências, pois sabia Quina muito vulnerável a elas (...) – Anda com a tua vida – dizia-lhe agastado (...) Tu não és rica (...) não custa nada mentir um bocado, e, se à custa disso recebes com que comer toda a vida sem trabalhar, é um bom negócio. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 124)

A moral interesseira que o pai tenta incutir-lhe deixa Germa indignada. Ainda em relação à educação da rapariga, é preciso enfatizar que o narrador nada comenta sobre a contribuição de sua mãe, uma personagem quase ausente da narrativa. Apenas informa que é uma mulher caridosa, simpática, generosa e muito detestada por Quina, porque “era a mais impecável, a mais justa e prudente e fiel de todas as mulheres que conhecia” (p. 197).

Como já vimos, a personagem Germa configura-se em oposição à Abel e à Quina. Sua personalidade constrói-se ainda pelos contrastes existentes entre os espaços onde circula, em que o grande par opositivo é formado pelo espaço da cidade e o espaço do campo, cada um com suas próprias normas de conduta.⁷³ Outra oposição decisiva ocorre entre o seu mundo interior e o mundo exterior. Germa reage frente à realidade, expondo uma problemática do mundo. Ela evolui e

⁷³ Segundo Lotman (1978), as personagens são regidas por normas de conduta não só de acordo com o seu carácter, mas também por normas de conduta dos espaços, ou seja, as normas gerais dos lugares regulam a conduta do herói.

se modifica à medida que se confronta com os diferentes espaços geográficos e culturais:

Foi o contraste de caracteres, a inadaptação, a perene batalha do seu espírito contra o ambiente, que amadureceu muito depressa Germa (...) A constante hostilidade de todo seu ser devia-a àquele imposto de sujeição que o mundo lhe queria exigir, que as criaturas lhe pediam para prestar, em concordância mesmo aparente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 125)

A inadaptação ao ambiente parece ser também uma característica presente na configuração da personagem Elvira, de *Casas Pardas*, que se encontra conflitada na casa de Dona Marieta, em Lisboa, onde aluga um quarto para viver com a família. Criada no campo, de acordo com os preceitos rurais, a todo o momento, é confrontada com a maneira de ser e de viver das mulheres da cidade grande. O marido tenta explicar-lhe, “Lisboa é Lisboa” (p. 100) e fazer-lhe aceitar as implicâncias e novidades da proprietária da casa: “O teu homem diz-te, É uma pessoa educada, a D. Marieta, tem outros princípios” (p. 99).

Elvira não consegue lavar a roupa conforme lhe apetece, “ensino-lhe à minha vista a serventia da máquina, primeiro tira a maior com o omozinho e dá uma passagem no tanque (...) Tu vês. Mas tens medo.” (p. 95). Estranha os objetos decorativos daquele ambiente, “Ficaste a ver ao pé da cama dela aquela senhora nua que a D. Marieta limpava e ela disse, É uma pintura de arte” (p. 96), as inovações culinárias, “Na televisão está uma senhora a deitar fumo de um caldo Knorr” (p. 97), “Ó Elvirazinha com banha de porco? (...) Margarinazinha” (p. 99) e as novidades de higiene corporal, “Há um homem que espirra um líquido de dentro de uma lata para debaixo dos sovacos” (p. 98) ou “Ai Elvirazinha, desculpe, mas eu panos de menstruação só de deitar fora, mostra aqueles que se seguram à cuequinha” (p. 98). Enfim, Elvira sente-se totalmente deslocada:

Casa por casa atravessada pelo temporal dos ares e dos ensinamentos, tantos barulhos, tarefa por tarefa a que és mandada com um gesto e muitos ditos que não havia nas casas da tua mãe. (COSTA, 1986, p. 97)

É reeducada quase à força por D. Marieta, “Eu ensino-lhe, Elvirazinha” (p. 97). A sua aparência pessoal é questionada pelas mulheres modernas por refletir outro mundo, outra forma de vida, um jeito antigo de ser mulher:

Credo, menina Elvira, não vá sair à rua com essas meias tão saloias, leve estas da Fatinha (...) Jesus, os seus pés, olhe eu hei-de lhe ensinar com um sabonetezinho de pedra-pomes (...) uma senhora tem que se respeitar (...) Ceroulas, menina Elvira, credo, eu até que tinha vergonha de passajar isso (...) Elvirazinha, o cabelo como o desta locutora havia de lhe ficar bem (...) porque é que ela não corta a trança, isso já ninguém usa, credo. (COSTA, 1986, p. 98-100)

Elvira sofre com a obrigação de ser moderna e sentir-se-á feliz e livre, quando puder mudar-se para outro sítio, ter um novo espaço apartado da opressão social, cultural e psicológica que D. Marieta impingelhe: “O meu peito é como um favo de mel (...) Até as tranças voltaram a luzir-me como o papo do melro novo” (p. 430). Com a personagem Elvira, Maria Velho da Costa lembra que é importante possibilitar e respeitar a escolha de estilo de vida⁷⁴ por parte de cada mulher.

Maria Clara, de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, é outro exemplo de inadaptação. Apesar de não se sentir verdadeiramente integrada à casa do Estoril (inadaptação que projeta na figura do pai, com a qual procura identificar-se), é exatamente a reconfiguração da casa de infância o seu maior anseio. Reconfigurando o tempo e o lugar de sua infância, ela procura compreender a própria formação de seu “eu”. Trata-se de um “eu” sofrido, dolorido, marcado pelas críticas da mãe, que a compara constantemente com a irmã, Ana Maria, gerando-lhe um enorme complexo de inferioridade. À semelhança do que vimos em *Casas Pardas*, em relação à educação familiar recebida por Elisa e Mary, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a educação nos primeiros anos de Maria Clara e Ana Maria também será marcada por diferenças e preferências assinaladas pelos pais, acarretando consequências futuras.

Maria Clara acha-se feia e reforça essa informação colocando-a na voz de outras personagens: “a vossa filha Maria Clara estendida no sofá domingos inteiros sem conversar com ninguém, ausente, mal-educada, feia” (p. 525). Quando crianças, as irmãs, mesmo arrumadas da mesma forma, não se igualam em formosura na percepção da mãe, Amélia: “-Tu mesmo arranjada como a tua irmã percebe-se logo que és a Ana Maria és tão bonita” (p. 41). As figuras femininas das revistas também a oprimiam: “das revistas de modas, manequins de vestido comprido a garantirem-me és feia” (p. 38).

A irmã é a principal figura feminina a quem Maria Clara contrapõe-se. Ana Maria é a fêmea que atrai atenções: “Quando era eu a sair nada, quando era a Ana uma agitação de pasmos, assobios, comentários, o cabelo da minha irmã saltava-lhe

⁷⁴ Segundo Andrea Nye (1995, p. 33), Harriet Taylor lembrava que nem todas as mulheres desejavam trabalhar fora, estudar ou votar. Mas, era preciso que as mulheres tivessem o direito de decidir o que queriam fazer e de escolher o seu estilo de vida. Ainda de acordo com Taylor: “Se as mulheres são humanas, devem também, na lógica de Rousseau, ser livres. Devem ter o direito de escolher seu estilo de vida, seja em coisas relativamente superficiais como vestuário restritivo e ocultante ou em áreas polêmicas como o casamento e a sexualidade. Em vez disso, as mulheres estão limitadas à casa, condenadas às atividades repetitivas de criar filhos, visitar amigas e obras de caridade. Sua liberdade sexual é limitada; não podem divorciar-se ou manter a guarda de seus filhos.”

nos ombros, o modo de caminhar diferente” (p. 34). Ana Maria é a mais bonita, a mais admirada e cortejada pelos homens. Um dia a irmã pega uma blusa emprestada de Maria Clara que conclui: “A blusa ficava melhor na minha irmã que em mim, mais loira, mais cheia” (p. 23). Ana Maria atiça o desejo dos homens: “Aproximou-se da janela, um dos guardas encostados ao automóvel acenou o cigarro e o peito da minha irmã cresceu na minha blusa” (p. 23).

Sua aparência, seu cabelo loiro, é motivo de sofrimento para Maria Clara: “A beleza que me fazia sofrer e eu odiava, o cabelo loiro e o meu quase preto” (p. 47). O cabelo loiro faz com que Maria Clara não reconheça a irmã como tal:

A Ana no limiar penteando a boneca, ambas de voz de caixinha de música e pele de baquelite, ambas sem vida, compradas numa loja, não somos irmãs, se fôssemos irmãs éramos morenas as duas (a Ana e a boneca loiras, a Ana é irmã da boneca, não minha, ninguém me comprou, veio uma cegonha trazer-me no bico). (ANTUNES, 2000, p. 62)

Ana Maria que quando criança suscitava a ternura das mulheres, a partir da adolescência passa a ser temida por elas como rival: “os olhos dos guardas na minha irmã como sempre, até aos doze anos enternecia as amigas da minha mãe, dos doze anos em diante passou a assustá-las e a enternecer os maridos” (p. 50). Ana Maria é a perfeição aos olhos da irmã: “A cara da minha irmã deu-me pena da minha, nunca teve um pivot, nunca roeu as unhas, nunca estragou os dedos, com quem te casarás Ana, com quem me casarei” (p. 76).

Maria Clara constrói a irmã, em sua narração, como uma mulher irresistível, uma *femme-fatale*⁷⁵, que atrai os olhares dos homens em qualquer ambiente ou circunstância, como, por exemplo, no hospital, após a cirurgia cardíaca de Luís Filipe. Maria Clara descreve os possíveis pensamentos eróticos do médico ao contemplar Ana Maria: “Parte do médico dava atenção à minha mãe enquanto o resto caminhava pelos tornozelos da minha irmã acima, a Ana junto ao tubo, ignorando-se despida” (p. 45).

Ao criar a figura da “mulher-fatal”, na maneira como retrata a irmã, Maria Clara transforma a mana no seu reverso e projeta-lhe “todas as suas inseguranças sexuais e o seu receio e repulsa em relação ao seu próprio corpo e à sexualidade feminina” (MACEDO; AMARAL., 2005, p. 135). Ana Maria é o seu lado feminino

⁷⁵ De acordo com Macedo e Amaral (2005, p. 135), a *femme-fatale* ou mulher-fatal caracteriza-se pela extrema beleza, frieza e autoconfiança, “expressa uma sexualidade assumidamente autônoma, fora deste esquema regulador [patriarcalismo] (...) constitui uma afronta política, um desafio constante ao poder patriarcal”.

reprimido, uma vez que Maria Clara apresenta-se, desde o início do relato, como “o homem da casa” (p. 34) e rejeita a figura da mãe:

não gosto de si porque não gosto de mim em si tornei-me o homem da casa, estes sapatos de atacadores, estas calças, a minha mãe a mostrar-nos que sofre embora não se explique. (ANTUNES, 2000, p. 234)

Enquanto Ana Maria encarna o estereótipo da feminilidade, Maria Clara suscita ambiguidade. Sua aparência é vista como pouco feminina, principalmente, pela mãe: “A Maria Clara é o homem da casa” (p. 34). Maria Clara não tem uma boa relação com seu corpo físico e nem com o espaço, sente-se desconfortável no mundo, o que reflete a confusão de sua interioridade: “não tenho a certeza se somos nós que crescemos ou o mundo que encolhe, tudo deixa de nos servir e não apenas a roupa mas os sentimentos, as casas” (p. 50). A relação difícil com o espaço remete a uma relação difícil consigo mesma, com a sua identidade, inclusive sexual. Lotman (1978) considera que, em alguns textos, o “eu” não é um elemento do mundo, mas o mundo, o espaço para os acontecimentos interiores. Isso se aplica perfeitamente ao romance em questão, uma vez que tudo se passa no interior da personagem que se autoconstrói. Assim, o mundo de Maria Clara é Maria Clara,

trata-se, afinal, de uma *percepção* da área do *imaginário*, caracterizada pela *fusão integrativa* de espaço, tempo e até personagens (...) um mundo imaginário em que tanto o espaço como o tempo funcionam de modo diferente, numa totalidade integrativa de que eles próprios fazem também parte. (BUESCU, 1990, p. 275-276)

Para mostrar a sua timidez, por exemplo, Maria Clara desenvolve uma argumentação em que se coloca como expectadora de si mesma em sua relação com a exterioridade:

Porque será que os tímidos sorriem atrás de si mesmos protegendo com o corpo a vergonha de estarem conosco, porque será que ao sorrir permaneço ao fundo, à entrada da sala, tão distante de mim, vendo-me de costas a cumprimentar as pessoas quer dizer oferecer-lhes uma bochecha que não é bochecha dado que a minha cara se encontra noutro lado a dizer palavras que não consigo ouvir, a aproximar cinzeiros, a concordar, a instalar-se de leve, sempre a mudar de nádega, no tamborete que parece queimá-la, que me queima de facto à medida que procuro um auxílio que não chega, a minha mãe, a Ana. (ANTUNES, 2000, p. 287)

Maria Clara procura desviar a atenção das pessoas de si para os objetos, ela rejeita-se antes que os demais o façam:

dar-me conta que a franja se descolou do tapete e emendar com a biqueira descolando-a mais e eles reparando a simular que não reparam, o mundo inteiro concentrado no tapete ajudando-me a descobrir defeitos que não notara em mim, um ponto descosido, o ferro de engomar que queimou na blusa um triângulo castanho, o cabelo que empurro para trás com a impaciência do braço. (ANTUNES, 2000, p. 287-88)

Sente-se muito frágil, pronta a desmoronar a qualquer momento, seu “eu” não é forte e sólido, como ela mesma procura demonstrar:

bastava tocarem-me de leve, roçarem-me com um simples dedo para que os pedacinhos de que me sentia feita se espalhassem no chão, bastava que dissessem o meu nome para quedar morta ali mesmo, como uma folha, um insecto que por qualquer sopro de janela arrastaria consigo. (ANTUNES, p. 291)

Como narradora da história, é Maria Clara quem se autoconfigura mesmo quando coloca suas características, a maneira como se vê, na fala de outras personagens. Por meio da voz de Ana Maria, por exemplo, tem-se uma determinada visão da protagonista em que se notam as diferenças de criação e de tratamento que receberam dos pais:

a Maria Clara nunca fez ballet, nunca a mandaram sair, era o homem da casa, sentava-se no caramanchão a escrever no diário sem se interessar por ninguém (...) não percebo como uma pessoa assim mora conosco, almoça conosco, usa o nosso apelido, escandaliza as visitas com aquela roupa que não é de mulher e aquela amiga esquisitíssima. (ANTUNES, 2000, p. 430-31)

A voz de Ana Maria levanta dúvidas sobre a identidade sexual de Maria Clara: “Vamos ser amigas por uma vez na vida e conta-me o que se passa contigo” (p. 168). A frase reflete o que ela vê estampado no rosto da irmã, mas elas não dialogam, não há afinidade: “a Ana ainda no carro ao chegarmos ao Estoril sem que mais ninguém senão eu entendesse a pergunta” (p. 168).

Maria Clara percebe que Ana Maria a observa, mas não lhe pergunta nada diretamente: “Não é uma queixa Ana, apenas não sei dizer isto de outro modo mas o que queres de mim? Se estou em casa encontro-te na sala à minha espera (...) fingindo não me olhar, não me observar, não me seguir” (p. 173). A presença perscrutadora de Ana confunde-se tanto com o espaço interior da casa, “na casa vazia, com as cômodas a protegerem-te nesse ar de disfarce” (p. 173), quanto com o espaço externo da moradia: “a olhar-me do caramanchão lá embaixo juntamente com a sua imagem no lago mais a imagem que ela, a da moradia, da varanda, do terraço” (p. 185).

Mais tarde, Maria Clara subentende que a irmã leu alguma coisa em seu diário que a faz crer que ela seja homossexual. Ana compartilha a “descoberta” com os pais, mostrando-lhes o registro escrito de Maria Clara:

tudo lido uma segunda vez de desgosto em desgosto
 –Não pode ser
 conversas com o médico que recomendava exames às glândulas e prudência

-Até chegarem os resultados não lhe digam nada
 jantares cheios de espinhos mudos, se o meu cotovelo raspava a minha
 mãe o dela num salto em pânico de contágio (...)
 -Tudo ótimo não se ralem fantasias de miúda. (ANTUNES, 2000, p. 175)

Ana Maria, contudo, não comenta nada com Clara, apenas a observa e deixa artigos de revista sobre o tema bem à mostra da irmã, numa espécie de indagação velada:

enquanto a Ana me espia não do Devo sentir-me culpada por não ter
 orgasmo, do Apaixonei-me pelo irmão do meu marido, do Que maquilhagem
 me recomenda para um primeiro encontro mas do Amor entre mulheres
 normalidade ou doença: o ponto de vista dos psicólogos, levantas o
 auscultador quando falo ao telefone
 Recebes as minhas amigas em gargalhadinhas cruéis, sinto que nos ouves
 escondida ombreira
 Normalidade ou doença
 Apareces se nos calamos na esperança que duas mãos, que dois joelhos,
 que dois ombros encostados, não sei dizer isso de outro modo mas o que
 queres de mim. (ANTUNES, 2000, p. 182)

Apesar desse episódio, o homossexualismo ou o bissexualismo da personagem não é confirmado no decorrer da narrativa. O que o leitor sabe é que a primeira experiência (hetero)sexual de Maria Clara não foi prazerosa: “Tive um amigo ou namorado (...) uma cobertura de terraço, aluguei para hoje, e a coxa na minha coxa, o perfume como um cheiro morto” (p. 70). O desprazer é expresso pela percepção olfativa da protagonista, por meio da descrição do mau cheiro do órgão masculino.

Além disso, a expressão “Maria Clara é o homem da casa” é repetida ao longo do romance por diferentes vozes e há referências textuais a uma arquiteta que faria convites à Maria Clara: “a arquitecta a combinar fins-de-semana, a insistir, a perder-se num livro em assopros de amuo” (p. 282). Mas Clara não explicita bem a situação nem ao psicólogo: “bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, não chegou a convidar-me, só insinuações, só rodeios, só uma pousada” (p. 282).

Da arquiteta também recebe presentes: “pegada ao pescoço a água-de-colónia que a arquitecta me ofereceu e custava a sair, esfregar com a toalha até me tornar escarlata” (p. 290). Por este último trecho, percebe-se que, se há mesmo alguma tendência homossexual em Maria Clara, isso não é coisa bem resolvida para ela, parece algo do qual necessita desembaraçar-se. Contudo, a arquiteta é importante para Maria Clara como elemento amenizador de sua baixa autoestima, pois é uma voz dissidente em relação ao que as demais personagens falam sobre a aparência física de Clarinha “-Que ideia a tua não és feia nunca foste feia” (p. 338),

mas mesmo isso não é suficiente para que a personagem ceda ao seu assédio: “tenta prender-me em vão, a minha pressa de fuga, não sou capaz de beijá-la” (p. 338).

É ainda com a amiga arquiteta que Maria Clara arranja dinheiro emprestado, para Ana Maria poder fazer um aborto, aos dezessete anos. Faz isso mais para poupar o desgosto ao pai do que para ajudar à mana, a quem também tem dificuldades de expressar afeto:

Pedi o dinheiro à arquitecta (...) não me tocaram pai, descanse que não me tocaram (...) de modo que eu para a Ana está aqui o dinheiro não me perguntes nada, li o que escreveste no meu diário mas não me aborreças nem me perguntes nada (...) não consigo pegar-te na cintura ou no braço, animar-te, carregar contigo, amparar-te. (ANTUNES, 2000, p. 441)

Maria Clara não consegue demonstrar carinho e conforto à irmã, mas arruma o dinheiro e a indicação de alguém para que Ana possa fazer o aborto e a acompanha. O episódio também é ilustrado pela voz de Luiz Filipe, como se do hospital pudesse enxergar o que se sucedia com as filhas:

o meu pai, da clínica, a ver-nos em Algés, tenho a certeza que não podem ser as minhas filhas naquele rebotalho numa cave deserta, a Maria Clara é a mais alta, a Ana Maria nunca saiu sem pintar os lábios nem prender o cabelo, não passam de duas infelizes Amélia (ANTUNES, 2000, p. 445).

Maria Clara culpa a irmã pelo ataque cardíaco do pai, como se vê nessa passagem, em que se identificam as vozes de Maria Clara e de Luís Filipe:

operaram o meu pai porque a Ana está grávida (...) -Tem dezassete anos não conhece nenhum homem não pode ser afiancem-me que não pode ser não acredito no que a Clarinha escreveu é mentira. (ANTUNES, 2000, p. 419)

O aborto praticado pela personagem adolescente, Ana Maria, insere na narrativa um problema de preocupação nacional, o elevado número de adolescentes grávidas em Portugal⁷⁶, fazendo pensar sobre uma educação sexual ainda insuficiente no país, uma vez que há condições contraceptivas⁷⁷ que evitariam esse último recurso que é o aborto. Além disso, mostra que a legislação proibitiva ao

⁷⁶ Segundo Macedo e Amaral (2005, p. 1), “De entre os países europeus, Portugal é ainda aquele que ocupa o segundo lugar no que diz respeito ao elevado número de gravidezes na adolescência e o primeiro lugar relativamente à baixa faixa etária das adolescentes que engravidam”.

⁷⁷ De acordo com Manuela Tavares (2003, p. 15), em Portugal, por muito tempo, o planeamento familiar foi considerado “subversivo, porque significava que as mulheres passavam a ter poder sobre a sua função reprodutora”, dissociando a experiência sexual da experiência reprodutiva. Em 1929, o Decreto-lei 17636 proíbe a venda de contraceptivos. Em 1942, um novo Decreto-lei reforça essa determinação: “O Estado Novo, ao exaltar a função reprodutora das mulheres, colocava na maternidade e no cuidar da família todo o horizonte da sua realização pessoal”. A pílula é utilizada pela primeira vez, em Portugal, em 1962, apenas para fins terapêuticos.

aborto, leva as mulheres a praticarem o ato clandestinamente, colocando a saúde em risco. A legalização do aborto⁷⁸ é uma reivindicação feminista que

traduz uma ruptura ideológica de pensamento e de narrativa sobre o conservadorismo moral, a família tradicional, o papel e a função social da mulher confinada ao casamento e à maternidade como destino. (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 1)

No que tange à personagem Maria Clara, é importante salientarmos a questão da identidade sexual como mais um elemento de configuração e complexificação da personagem feminina. Lobo Antunes aborda o tema, demonstrando que a “complexidade dos fatores internos e externos na estruturação da identidade sexual não se coaduna com normatividades ou leituras simplistas de ordem sociopolítico-moral” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 104). Os fatores psicossociais, que assinalam o percurso particular que cada indivíduo vivencia no desenvolvimento de sua sexualidade, são enfatizados:

A criança torna-se masculina ou feminina em resposta às mulheres e homens que encontra na sua família e às imagens masculinas e femininas que ela constrói de acordo com a sua experiência. (JONES, 2002, p. 85)

O modelo psicanalítico para entendimento da formação da identidade sexual é seguido pelo autor, mas sem enveredar por uma moralização do processo de desenvolvimento do gênero e da sexualidade humana. Entretanto, Lobo Antunes mostra-nos o preconceito e a pressão da família, sobre o sujeito, fundamentados na ideia de uma identidade sexual ideal, uma “identidade sexual divina (...) baseado na educação e cultura ocidental patriarcal”, ou seja, na heterossexualidade como “orientação normativa” e como “princípio de organização social” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 104 e p. 100).

Maria Clara não consegue falar com nenhum familiar a respeito do assunto. Seu único amigo é o diário onde registra suas experiências e dúvidas. Quando esses registros vêm à tona, na ocasião em que sua irmã viola a privacidade dos relatos, a questão da sua sexualidade torna-se um “tabu”, um assunto debatido sem

⁷⁸ Macedo e Amaral (2005, p. 1) destacam que Portugal e Irlanda são os países europeus com legislação mais proibitiva em relação ao aborto: “O aborto é considerado analisador civilizacional, item avaliativo dos padrões culturais e sociais dos diferentes países”. Conforme pesquisa de Manuela Tavares (2003), em 1979, ocorreram os julgamentos da jornalista Maria Antónia Palla, processada por abordar o tema do aborto em um programa televisivo, e de Conceição Massano, jovem acusada por denúncia anônima de ter feito um aborto, ambas são absolvidas, após mobilizações internacionais de solidariedade. Nesse mesmo ano, Jill Jolliffe escreve no Jornal *The Globe and Mail* “a estimativa de que seriam realizados anualmente 180 mil abortos clandestinos em Portugal, o que originava, por complicações, a morte de cerca de 2 mil mulheres” (2003, p. 25). Nos dias de hoje, “o aborto clandestino e inseguro continua a ser praticado, com graves riscos para a saúde das mulheres” (Ibid., p. 56). Além de uma preocupação de saúde pública, o aborto é antes de tudo “uma questão de ordem sociopolítica” e “um problema individual” (Ibid., p. 18).

a sua presença, o que lhe provoca um sentimento de vergonha. Lobo Antunes explora bem a problemática da identidade sexual, trabalhando com as três possibilidades do “identificar”: “‘identificar’, ‘identificar-se’ e ‘ser identificado’” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 102), alternando os pontos de vista sobre o comportamento de Maria Clara, que ora identifica ou identifica-se, ora é identificada.

Pudemos verificar, pelos diferentes exemplos, que a educação feminina é tema presente explícita ou implicitamente nos romances, seja a educação como processo social via família ou via instituições educativas. O acesso das mulheres ao espaço público, como mostrado nas obras, relaciona-se necessariamente ao acesso à educação e à cultura, como demonstram as personagens Germa (*A Sibila*), Guida (*O Anjo Acorado*), Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Sara (*História do Cerco de Lisboa*). Por muito tempo, infelizmente, a educação destinada às mulheres⁷⁹ foi baseada na separação entre as esferas pública e privada, transformando as escolas femininas numa “extensão da esfera doméstica” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 49), fato abordado em *A Sibila*. A educação igualitária é indispensável para o surgimento da mulher escritora, representada pelas personagens Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*). Esta última personagem, além disso, problematiza a questão da educação sexual e os fatores de construção da identidade de gênero, entendido no sentido proposto por Judith Butler (1987, p. 142), ou seja, “um modo contemporâneo de organizar normas passadas e futuras, um modo de nos situarmos e através dessas normas, um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo”. O drama de indefinição sexual de Maria Clara representa uma crise metafísica e existencial do sujeito, pois “se a existência humana é sempre existência dotada de gênero, extraviar-se do gênero estabelecido é em certo sentido questionar a própria existência” (BUTLER, 1987, p. 143). Maria Clara representa “o fardo da escolha intrínseca a viver como homem ou mulher ou alguma outra identidade de gênero, liberdade que se torna pesada pela constrição social” (BUTLER, 1987, p. 143).

⁷⁹ Sara Marques Pereira (2008), ao analisar os anais dos congressos pedagógicos da Liga Nacional de Instrução, do início do século XX, constata a presença de uma posição conservadora da educação feminina em que o lar figura como “espaço privilegiado, a *interioridade*, desta maneira os currículos apresentados para esta instrução primária, para além de ensinarem a ler e a escrever, dotam-na de um conjunto de aptidões relacionadas com essa mesma vocação, esse mesmo espaço: a casa” (2008, p. 131). Duas vezes contrapõe-se a essa posição, as de Amália Luazes e Ana Calixto, que defendem a educação feminina como “forma de emancipação, educadas para terem liberdade de seguir os seus destinos, decidirem uma carreira e não ficarem dependentes dos pais ou de um casamento, elas, as congressistas, associavam a educação às capacidades políticas da mulher portuguesa” (Ibid., p. 132).

3.2 O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO

O presente subcapítulo tratará da memória (entendida como narrativa de um sujeito), a fim de mostrá-la como recurso desencadeador de um processo de subjetivização da personagem feminina que passa a configurar-se como o sujeito perceptivo responsável pela singularização de objetos e pela organização simbólica do espaço. Começaremos pelo romance agustiniano em que identificamos o espaço da memória e o espaço do feminino como espaços indissociáveis⁸⁰, para, em seguida, compará-lo ao romance antuniano, onde a memória é trabalhada de um modo diferente, mas tendo também a casa e os objetos familiares como símbolos desencadeantes do processo de individuação da personagem feminina.

Em *A Sibila*, os planos de Abel, irmão de Quina, sobre a possível indicação de sua filha, Germana, como herdeira universal dos bens de sua irmã, em testamento, são ameaçados pela presença de um “afilhado” de Quina na casa da Vessada. Aos cinquenta e oito anos, quando recebe o título de “dona”, por possuir várias propriedades e riquezas, Quina torna-se madrinha do filho de um criado, que trabalhara anteriormente para a condessa de Monteros.

Abel preocupa-se ao tomar conhecimento do que se passa na casa da Vessada, lamentando a posição que Custódio ocupa junto à Quina. Ao visitar a tia, Germa não consegue ficar mais do que um dia: “-O comboio da tarde é com certeza melhor. Comes, antes de ir, alguma coisa...” (p. 146), pois Quina praticamente a manda embora da casa da Vessada. A sobrinha sente que perdeu espaço para Custódio: “O seu lugar estava, pois, esquecido” (p. 146). Quina mudara, não mais se mostrava comunicativa como dantes, contando histórias do passado. Até seus velhos conceitos parecem alterados:

Esse desprestígio dos homens em geral e que ela constantemente apregoava, esse particular menosprezo pelas mulheres e do qual Germa sofreu a alusão, eram agora em Quina como que fontes esgotadas que não alimentavam mais as suas ideias quase egocêntricas como pagãs. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 147)

A mudança da personagem modifica a atmosfera da casa da Vessada: “Que diferença nessa Quina que outrora tanto amenizava o ambiente com as suas graças” (p. 147). Instala-se entre Germa e Custódio certa rivalidade: “Germa não se ria. O

⁸⁰ Desenvolvemos essa ideia em nossa dissertação de mestrado. GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **O espaço da memória e do feminino em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras)-Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

seu olhar era contrariado e duro, e não pensava em gracejar com tudo aquilo. Partiu nessa mesma tarde, sem tornar a ver Custódio” (p. 150).

Revoltado com os arroubos maternos da irmã, Abel procura pelo irmão João, depois de quinze anos sem se verem. Fica evidente a situação econômica não confortável do mano, que trocara o campo pela cidade: “João respirando uma quase pobreza, essa falsa auréola de conforto da classe média a quem as pretensões fazem pelintra” (p. 151). A descrição da casa de João indica a sua situação de burguês decadente que sonhou alto demais:

Vivia numa enorme casa desmantelada, propriedade da mulher, desceu oitenta e quatro degraus para lhe abrir a porta; porque faziam residência apenas no último andar, e o cordel a que se prendia o fecho não funcionava (...) retirou-se para um lado do pequeno vestibulo pavimentado com azulejos dum fosco cor-de-rosa, e esperou que o irmão entrasse, para o conduzir pela escada interminável, iluminada nos patamares pela claridade das habitações desertas, cujas paredes, pintadas com veios negros imitando mármore, brilhavam suavemente (...) na sala, mobiliada com essa espécie de móveis que exprimem na sua solidez modesta e no imprescindível das suas atribuições, a honesta e grotesca resignação das falências burguesas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 150-151)

Abel apieda-se do irmão, que está velho e decrépito, sem guardar nenhum traço do apogeu humano de sua juventude. Na descrição do quintal de João, onde ele fez uma horta, percebe-se a frágil tentativa de manter um vínculo com a sua origem camponesa⁸¹:

-Tens um bonito quintal, vejo-o daqui - comentou, por cortesia, Abel, chegado à varanda traseira, donde se avistava uma sucessão de bairros miseráveis entre murecos derruídos onde trapos secavam, muito destacada a cor-de-laranja, a cor-de-salmão das baetas. Uma faixa de terreno, com um eriçado de estacas de feijoeiro, via-se em baixo. Era exíguo e pobre, mas à consciência de proprietário de João, muito sensível agora naquela existência de hortelão que sonha granjas e lameiros num canteiro, aquilo parecia grandioso. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 151-52)

Conversam sobre Quina e os últimos acontecimentos na casa da Vessada, apesar de João não querer ouvir falar da irmã: “-Ela é uma intriguista que me enoja,

⁸¹ Agustina Bessa-Luís estabelece no romance um contraste entre os espaços do campo e da cidade e entre as personagens a eles relacionados, demonstrando certa preferência pelo meio rural como local de origem de seus heróis. Raymond Williams (2000, p. 11) explica que “‘campo’ e ‘cidade’ são palavras muito poderosas, e isso não é de se estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas. (...) Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização. Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizam-se e generalizam-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica.”

uma criatura sem sentimentos” (p. 152). Abel afirma que “Quina conseguiu apropriar-se da representação de todo o nosso passado de lavradores” (p. 152), ou seja, a irmã, na opinião dele, não só detém os bens materiais da família, a casa da Vessada, mas também a memória do clã. A declaração do irmão atinge o lado frágil de João: “Era um homem fraco, conciliador e liberal na fartura, mas sujeito à inveja e à torturada maledicência quando o êxito de alguém lhe revelava mais profundamente a sua própria impotência” (p. 153).

João diferencia-se dos irmãos, segundo o narrador, por ser o “apontamento intelectual da família” (p. 153). É ávido leitor de novelas históricas, dado que se reflete na descrição do espaço, onde se destaca uma “estante de macaúba, que não perdera a antipática circunspeção de guarda-roupa para que fora talhada” (p. 153), em que acomoda os livros. O “armário”⁸² de João funciona como uma espécie de memória cultural de antigas histórias ingênuas de amor, como “*O Bastardo da Rainha*, encadernado em papel de lustro (...) cujas páginas por serem velhas, pareciam crestadas e quebradiças” (p. 153). Mais uma vez nota-se o tom irônico do narrador ao descrever os burgueses e os intelectuais.

Enquanto as intrigas familiares eram tecidas, Custódio, o protegido de Quina, ia crescendo e ocupando cada vez mais espaço na casa da Vessada. Quina o colocara a dormir em seu leito até a puberdade. O menino, portanto, consegue penetrar na intimidade do quarto, espaço ligado ao afeto e ao recolhimento.⁸³ Para João Camilo (1981, p. 51), “Quina transfere para Custódio toda a sua afetividade acumulada e frustrada”.

No ocaso de sua vida, Quina mostra novas mudanças em seu aspecto físico e em seu temperamento. O corpo, pouco a pouco, debilita-se e Quina começa a se isolar da sociedade. Recolhe-se à casa da Vessada e recusa a fama de sibila, pois não precisa mais dos aduladores. A personagem começa a avaliar os atos de sua vida e sente uma profunda solidão, acentuada pelos espaços vazios:

⁸² Gaston Bachelard (1965, p. 71) mostra o homem como um grande sonhador de fechaduras em que encerra ou dissimula seus segredos. As gavetas, cofres, fechaduras e armários mantêm contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade. São verdadeiros “órgãos” da vida psicológica secreta, sem os quais nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. O armário, para ele, constitui-se em um centro de ordem que protege a casa contra uma desordem sem limites. Também é depositário da memória, “cheio do tumulto mudo das lembranças” (Ibid., p. 71). Para o autor, a própria memória pode ser vista como um armário.

⁸³ Segundo Bachelard (1965), as paixões cozinham e recozinham no recolhimento. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos. Os espaços de solidão são constitutivos, tendo valor de concha. A casa da lembrança é psicologicamente complexa, a seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala, onde reinaram os seres dominantes.

Acontecia-lhe sentar-se na sala, no meio da casa deserta, e pensar que o seu triunfo, a sua riqueza, o nome pronunciado com reverência naqueles conciliábulos do adro, entre lavradores, a deixavam exatamente no ponto de partida – a mais inacessível das individualidades e o mais triste isolamento. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 171)

O narrador procura descrever a solidão de Quina, comparando a casa da Vessada a um navio que afunda na companhia unicamente de seu capitão:

Sofria quase com devoção essa mágoa de permanecer só, e, apesar do enorme dispêndio da sua energia moral, do seu interesse humano sem limites, sentia-se como um capitão de navio que vê embarcados em escaleres todos os naufragos e permanece na amurada, enquanto sob os pés, num gorgolejo arrastado, se abrem abismos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 171)

O sofrimento de Quina é reforçado pelo vislumbamento da morte e pelo interesse indiscreto de Custódio por sua herança: “-O que me deixa vossemecê quando morrer? –Que me és tu? – disse Quina. –Criei-te e dou-te de comer. Que esperas mais? –Então que estou aqui a fazer?” (p. 166). A atitude do rapaz é como uma “desajeitada punhalada” (p. 166) que para sempre fica a sangrar no coração de Quina.

A ideia da morte começa a perturbá-la, gerando um sentimento dúbio, que ora transforma-se em terror, “sempre com aquela lúcida sensação de fim inadiável e sempre mais próximo (...) contra o qual a sua resistência não passava dum caos de terror” (p. 171-72), ora em serenidade: “Se a morte lhe tocasse a fronte, achá-la-ia mais fria do que se já se tivesse entranhado nela. Estava serena e cheia de paz” (p. 172). Buscando manter-se calma, Quina procura esquecer a ação do tempo e do espaço sobre o seu ser: “Tentava reconhecer-se, ser de novo um indivíduo, com nervos, sangue, reações, ideais, em vez da forma absurda empolgada pelo tempo e pelo espaço” (p. 172). A maturidade dessa última fase da vida de Quina é descrita pelo narrador por meio de uma metáfora espacial: “Conseguia colocar-se num ponto exterior da vida, e, olhando-a, então, achava-a desconforme” (p. 183).

No inverno, Quina adocece, prostrada por uma pneumonia. Tenta esconder o fato da família, mas, Libória, uma criada⁸⁴, avisa o cunhado Inácio Lucas e a irmã Estina, que mandam um médico. É a primeira vez que um médico entra na casa da

⁸⁴ A atenção dada à personagem Libória, assim como a outros criados e caseiros, ao longo do romance, demonstra o interesse de Bessa-Luís pelo mundo dos empregados domésticos, à semelhança de Proust que, segundo Walter Benjamin (1994, v. 1), tinha paixão pelos “serviçais em suas várias figuras e tipos”. Bessa-Luís apresenta variadas figuras femininas, provenientes de diferentes espaços geográficos e sociais. As personagens secundárias juntamente às mulheres da casa da Vessada formam o universo feminino polifônico construído por Bessa-Luís, que se mantém em permanente tensão em relação ao universo masculino. É o que Maria da Glória Padrão (1988, p. 11) denomina de “mosaico pulverizado de personagens”.

Vessada. A convalescença é um período difícil para ela, pois tem que permanecer no quarto. Esse espaço íntimo⁸⁵ é descrito como um reduto de memórias familiares, onde os móveis e objetos transcendem o valor material:

Tudo era um tanto sujo, usado e possuindo essa pátina melancólica, familiar e simpática, das coisas que atravessam várias gerações, sem serem substituídas – coisas que o homem escravizou a si, dando-lhes apenas um direito de duração, menos que de conforto, menos que de elegância. Onde todos os objectos têm essa evidência de servidão, pode existir espírito; mas onde as coisas possuem apenas um cunho de consideração e de valia material, existe somente o bezerro de ouro. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 180)

A doença de Quina traz Estina de volta à casa da Vessada. Ela passa uma semana cuidando da irmã. Depois, retorna a Morouços, propriedade onde vive desde que casou, espaço do qual já sente falta: “Estina sofreu como um exílio aquela época em que esteve afastada dos hábitos, porque, dizia, ela, ‘a infelicidade também cria raízes’, e a sua casa de Morouços era o seu mundo” (p. 184). O apego a Morouços demonstra a imobilidade⁸⁶ da personagem que se rende à realidade.

No auge de sua enfermidade, Quina recebe também a visita de Adão, seu antigo pretendente, e de Augusto, seu vizinho. Sente vergonha por sua aparência: “Ela acanhou-se pela primeira vez (...) pois se achava totalmente envelhecida, abatida e sem forças” (p. 185). Isso, contudo, não a impede de sentir seu velho desprezo pelos homens: “Quina desviou os olhos, tomada dum asco frio e insuportável. ‘Ambos os dois são homens, e não fazem diferença’” (p. 188).

Mas a visita mais surpreendente é a de seu irmão, Abel, que volta à casa da Vessada, depois de nove anos. Por uma única vez, no romance, a memória de um homem é acessada pelo narrador:

Abel remoendo em tumulto certas antigas cenas, os seus calções abertos de garoto, e por onde um recorte de fralda saía como uma vela; o susto que tomara uma vez ao deparar com o vulto de Narcisa Soqueira, que lhe acenava da janela; a própria Quina, menina de carrapito atado com um nastro vermelho, estendendo a saíta diante dele. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 188)

⁸⁵ A topoanálise, método proposto por Bachelard (1965), consiste em um estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima. No espaço, encontram-se os belos “fósseis” de duração concretizados por longas permanências, pois o inconsciente permanece nos locais. Esse aspecto é aproveitado por Bessa-Luís, em *A Sibila*, uma vez que a grande questão que dá início à narrativa é descobrir quem foi Quina, a protagonista: “Quem fora ela?” (p. 9). A partir desse questionamento feito por Germa, sua sobrinha, que vê, em todos os locais da casa da Vessada, um pouco de sua tia, como se o espírito dela ainda estivesse por ali, “o ambiente ficara repleto doutra presença viva (...) como quando alguém regressa e poussa o olhar nos antigos lugares em que viveu” (p. 9), o narrador passa a relatar a sua história.

⁸⁶ Lotman (1978), em sua análise do espaço artístico, estabelece uma relação entre o espaço e a personagem e suas ações (tema). O mundo recebe uma encarnação espacial e divide-se em espaços opostos, em que circulam as personagens. Há personagens imóveis, presas a determinados espaços, e personagens móveis que transitam entre um espaço e outro.

Após expor as lembranças de Abel, o narrador apressa-se em apontar a diferença da personagem em relação às mulheres da família. Ele se comove ao rever a irmã e a casa da Vessada: “Abel sentiu os olhos molhados porque ele, diferente das mulheres da casa, era de fácil comoção e, por isso mesmo, mais superficial” (p. 188).

A emoção de Abel, no entanto, não apazigua o seu rancor e ele expressa a Quina todo o seu descontentamento em relação à Custódio e o seu conhecimento a respeito de tudo o que se passa na casa da Vessada:

Já não podendo conter mais o rancor que, havia anos, acumulava, vazou ali todas as suas queixas, acusou-a de o arruinar, de o lograr, de manter a suas expensas um vadio (...) que tinha vícios e que a maltratava (...) mostrou conhecer, um a um, todos os seus passos, todos os casos sucedidos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 190).

Antes de ir embora, Abel, por cortesia, convida a irmã para passar uns dias na casa dele, a fim de tratar de sua saúde na cidade. Para sua surpresa, Quina aceita o convite: “Ao contrário do que podia imaginar-se, aquilo provocou em Abel uma surda contrariedade, e uma centena de inconvenientes lhe acudiram ao espírito” (p. 191). Uma semana depois, ela chega à casa do irmão. É a primeira vez que Quina visita seus parentes na cidade. Apesar de ser uma personagem complexa, que evolui ao longo da trama e que transita em diferentes espaços, ela não se adapta ao ambiente urbano e burguês da casa de Abel:

Ela já sabia que aquele ambiente de conforto e hábitos supérfluos – o correio entregue numa salva de prata, as flores em jarra de cristal, os tapetes talhados em volta dos móveis, os diademas engomados das criadas, as comidas demasiado picantes e repisadas – haviam de lhe provocar um vexame e uma azeda timidez. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 192)

Precavida, leva poucas roupas, para poder voltar depressa. Sua intenção é demonstrar interesse pela família. A fim de não se sentir inferiorizada naquele ambiente refinado⁸⁷, distribui presentes. Germa acha a tia envelhecida e doente.

Quina aproveita que está na cidade e visita também o outro irmão, João. Na casa dele, fica mais à vontade, pois o espaço decadente daquela moradia a faz sentir-se superior: “Onde Quina encontrava um ambiente que lhe proporcionava certa satisfação era em casa de João. Aquela mediania conformada (...) incitaram-na

⁸⁷ Segundo Williams (2000, p. 149-50), a “casa” pode ser vista como um símbolo de poder e de ostentação, muitas vezes, decorrente da exploração do campo e dos trabalhadores rurais: “Olhemos para as localizações dessas casas, para as fachadas, as alamedas e avenidas, os grandes portões de ferro e as guaritas nas entradas. Tais coisas foram escolhidas pensando-se não apenas no efeito sobre quem as vê de dentro (...) foram escolhidas tendo em vista também o efeito que causariam em quem as visse de fora: uma demonstração visível de poder, de riqueza e dominação, uma desproporção social que visava impressionar e intimidar”.

a considerar-se um tanto protetora e portanto a definir ali a sua superioridade” (p. 195). O narrador retoma o tom irônico, para descrever (e criticar) os hábitos burgueses ali adotados: “Comer pastel com faca, tratar como príncipes de sangue os cabelereiros” (p. 195).

A crítica prossegue por meio da percepção de Quina sobre a casa do irmão. Nota-se a oposição entre o espaço rústico da casa da Vessada e o espaço burguês e urbano⁸⁸ da residência de João:

Percorreu a casa, piso por piso, reconheceu, não sem um vago vexame, que era uma destas habitações de lojistas onde o que não é frontaria está tomado por uma lúgubre escada; e a instalação eléctrica era um enredado de fios que pendiam sobre o vão dos patamares e tinham o eterno provisório das coisas que servem sem satisfazer; e que, desde o pátio onde na pequena pia de cimento se amontoavam peças dessa roupa cujo garrido esconde a sujidade, até ao quintal, aproveitado palmo a palmo com uma paciência de miséria, se respirava essa frustração de burguesia que, à custa de similar, faz da sua pobreza uma impertinência (...) ‘Vale mais o que na minha casa deito fora, do que, nesta, o que se aproveita. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 195-196)

Quina volta para casa, mesmo antes de buscar o resultado de seus exames, impulsionada por uma carta, escrita pela criada, Libória, em que ela relata a depressão de Custódio pela ausência de Quina. É um alívio para ela partir, pois está “confundida na azáfama dessa casa estranha, que lhe parecia tão inutilmente ruidosa” (p. 198). Ao retornar para o seu espaço, para a casa da Vessada, Quina experimenta uma sensação nova, percebendo o seu lar como um reduto de memória:

A casa da Vessada, com a sua grande eira clara e nela o ovalado das medas, com as suas velhas varandas e pináculos de barro nas esquinas do telhado, estava escura, sem um pingo de luz a tremer para lá das vidraças salpicadas de azul. Pela primeira vez, Quina via aquela casa fechada e vazia, como amarrotada entre a treva e já feita ruína, recordação, passado. E teve a impressão de estar a assistir a alguma coisa irremediavelmente acontecida. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 201)

Quina sente-se feliz por estar em casa⁸⁹ novamente. A personagem identifica-se plenamente com o espaço familiar e rústico da casa da Vessada:

⁸⁸ Williams (2000, p. 19) pensa “nas relações entre campo e cidade, e entre berço e instrução” e constata “que se trata de uma história ativa e contínua: as relações não são apenas de ideias e experiências, mas também de aluguéis e juros, situação e poder – um sistema amplo. (...) A vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões.”

⁸⁹ De acordo com Mircea Eliade (1992, p. 22-23), a casa pode ser entendida como um “cosmos” em oposição ao “caos”: “Cada território ocupado, com a finalidade de ser habitado ou utilizado como *Lebensraum*, antes de mais nada tem de ser transformado, do caos para o Cosmo”. Bachelard (1965) procura explicar o apego a um lugar predileto, como o ser humano habita o espaço vital e como se enraíza, dia a dia, em um “canto do mundo”. Para ele, a casa é o canto humano do mundo, o primeiro universo, um cosmos. O espaço habitado é um “não eu” que

E tomava-a uma secreta alegria, ao sentir de novo a familiaridade de todos aqueles objectos, os ancinhos, as velhas foices desdentadas no vão escavado da parede mestra, a lareira com a pequena cafeteira que fervia e cujo silvo era o acompanhamento adequado ao ronroneio dos gatos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 203)

A heroína reencontra os velhos móveis, testemunhas silenciosas da história familiar: “Então entrou no quarto, sentou-se na *siège-percé* que fora de sua mãe” (p. 205). Durante a ausência de Quina, Custódio ficara na casa de Estina, mas ele estranha o espaço da propriedade de Morouços, onde se sente deslocado. Quando Quina volta, rapidamente retorna à casa da Vessada: “No seu silêncio se apercebia o gáudio sôfrego dum cão que acha o seu dono e de novo fareja e rebusca pelos cantos⁹⁰ familiares” (p. 204).

Enquanto isso, na cidade, os exames que Quina fizera ficam prontos e os familiares descobrem que a saúde dela está comprometida, restando-lhe pouco tempo de vida. Ficam muito preocupados, porém, não procuram reaproximar-se dela. Abel não aceita a gravidade da situação e apega-se a um otimismo inconsequente.

Quina sente que seu estado não é bom, mas se mantém interessada pelos acontecimentos cotidianos, procurando conservar inalterada a sua rotina diária: “Ainda todo o Verão ela andou de pé, alheia quase à consumpção de todo o seu organismo e mantendo aquele interesse, paciente e cheio de doçura íntima, por todos os fatos da vida” (p. 205). Entretanto, acaba recolhendo-se ao leito, depois de alguns meses. O seu contato com o mundo exterior fica limitado às informações trazidas pela criada acerca de “todos os acontecimentos internos ou externos da vida pessoal e as políticas do povoado” (p. 206).

protege o “eu” e traz a essência da noção de casa. O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vivendo a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa evoca a síntese do imemorial com a lembrança. Memória e imaginação não se deixam dissociar. A casa não vive somente, no dia a dia, no curso da história ou na narrativa de nossa história. Através dela, vivem-se fixações de felicidade e revivem-se lembranças de proteção. O benefício mais precioso que a casa oferece é abrigar o devaneio, protegendo o sonhador e permitindo almejar a paz. Desse modo, a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Sem ela, o homem seria um ser disperso, pois ela abriga seu passado, seu presente e seu futuro. Antes de ser jogado no mundo, o homem é colocado no berço da casa. A vida começa, assim, fechada, protegida e agasalhada no regaço da casa. É graças a ela que muitas lembranças estão guardadas. É o que se percebe em *A Sibila*, pois a casa da Vessada, lar de várias gerações da família Teixeira, guarda em suas paredes, em seus móveis antigos, em sua atmosfera acolhedora, as memórias do clã. A casa suscita recordações, evocando o passado e dando continuidade ao presente.

⁹⁰ Para Bachelard (1965), os cantos de uma casa consistem em todos os ângulos de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos. Relaciona-se à imaginação e à solidão, mas também ao retraimento e ao negativismo.

A saúde de Quina piora e, em certa noite, pede a Custódio que busque o médico. Ele se desespera frente à possibilidade de perdê-la: “-Vossemecê não morre, não morre! – gritou Custódio” (p. 215). O médico vem atendê-la. O narrador informa que ele faz parte da “raça de proletários intelectuais” (p. 215-16) descendentes da condessa de Monteros e relata a visão que o profissional tem do quarto de Quina: “Olhava aquelas paredes, apenas decoradas com os velhos cabides pintados de azul-cinza e muito sujos pelas moscas; no oratório, estava o Cristo, que pendia da exígua cruz, muito carregado de contas de vidro” (p. 216). A visão da paciente desperta a memória do médico sobre a morte da condessa que, em seu leito de morte, chamara pela sua amiga sibila. Ele vive no palacete da Água Levada, antiga residência da fidalga, junto a outros médicos, engenheiros e doutores de leis. Mas o espaço em que vivera Elisa Aida está mudado pelo furto de objetos e móveis daquela época:

As preciosidades, os Sèvres, os relógios Boule, o próprio genuflexório da condessa e que, diziam, tinha incrustada uma lasca do Santo Lenho, as talhas renascença da capela, assim como os pires casca de ovo do tempo dos Mings e por onde os gatos bebiam leite, postos a saque, desapareceram. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 216)

O médico sopra o pó do tocador para apoiar o braço, o que ofende Quina: “Ele tratava-a como a uma rústica (...) –Filho da mãe! – explodiu Quina, quando ele saiu. –Que bem que ele sabe soprar! Foi a herança da condessa que o pai dele soprou, também, para o fazer doutor!” (p. 217). Quina tem reacendido o seu antigo desprezo pela nobreza e por aqueles que trabalham para chegar a um patamar de superioridade.

Libória, a criada, passa a pernoitar na casa da Vessada, para poder avisar Estina em caso de piora. O resto da família não é prevenido. O quarto de Quina transforma-se num lugar que “cheirava a tisanas e suor de enfermo” (p. 218). Custódio é atormentado por Libória, que lhe conta histórias de mendigos que perambulam de lugar em lugar, à procura do que comer e lhe instiga a dúvida em relação à herança de Quina. Ele fica muito preocupado e sofre um “súbito zelo de administração” (p. 222) e de “consciência da propriedade” (p. 222), procurando mostrar a Quina como sabe cuidar bem da casa da Vessada.

Quina fica cada vez mais debilitada e não quer receber visitas. Recusa-se a ver Adão, o antigo pretendente. Apenas Custódio não desocupa seu lugar à cabeceira de Quina, indagando sobre seu futuro, pedindo que ela não o desampare.

As insistências do rapaz a fazem sofrer: “O espanto, a cólera e o amor faziam um só sentimento no âmago da sua alma. Ah, também aquele vigiava como um corvo, aspirando-lhe a morte, também ele se aproximava com premeditação!” (p. 225-26).

Custódio quer que Quina o privilegie em relação aos seus parentes. Seu maior interesse é pela casa da Vessada:

-E esta casa, esta casa? – gritou ele. – Ela vai ficar vazia, há-de cair de podre, sem que eu possa pôr-lhe o pé. Há-de o mato entrar por ela dentro, sem que eu possa chegar-me aqui com uma roçadeira. E eu? Eu só sei viver aqui, fui o seu criado, o seu filho, sempre... (BESSA-LUÍS, 2003, p. 226)

Diante das indagações de Custódio, Quina responde que ele receberá o bastante para não precisar trabalhar. Mas Custódio acha pouco, pois quer ser o herdeiro exclusivo de Quina: “-Vossemecê não me deixa tudo? – perguntou ainda” (p. 227).

Mesmo tendo muito afeto por Custódio, Quina não cede aos sentimentos, assim como fizera a vida inteira. Ela segue os princípios de fidelidade ao sangue, conforme o que o pai lhe ensinara:

Que queria ele? Era um filho das ervas, não dela, nem do seu sangue. Vinha-lhe à memória a frase de Francisco Teixeira (...) ‘Vale mais um mau pai do que um bom amigo’. Essa fidelidade ao sangue era lei em toda a família, e Quina sempre a cumprira. A casa da Vessada, com os seus campos, as suas presas e o seu montado, e que tinham sido pertença de mais de dez gerações dum mesmo ramo, caberia ao mais nefasto inimigo da sua propriedade, se ele fosse o competente herdeiro e o continuador. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 226-227)

Segundo Camilo (1981, p. 50), “o comportamento de Quina com Custódio, o estranho que pretende herdar a casa, prova que o personagem tem uma consciência aguda desta noção de patrimônio familiar a (...) transmitir intacto”. A casa da Vessada representa a memória da família e entre a família deve permanecer, “como se a propriedade fosse um símbolo do sangue e um testemunho da perenidade da própria família” (CAMILO, 1981, p. 50). Custódio sofre muito, porque deseja permanecer na casa da Vessada, não quer ser expulso “daquela casa, dos campos e lugares onde crescera e que amava” (p. 231), demonstrando apego ao espaço onde fora criado. Quina também sofre, chora por desapontar Custódio, que acredita ser o único, apesar de tudo, que verdadeiramente a ama. A heroína, entretanto, não considera a casa da Vessada propriedade sua, mas de sua família e não pode trair os laços de sangue:

Ninguém mais, naquela casa, manteria viva a brasa do lar ou abriria as portadas dos quartos, para que o sol, juntamente com a pragana do cereal e

o cheiro dos morangos bravos, entrasse, fazendo a atmosfera densa, calorosa, humana (...) Era criminoso lançá-lo dali, mas aquela casa não era sequer a ela, Quina, que pertencia. Era a um nome, a uma raça; pecaria, cometeria um furto, se (...) consentisse ali um estranho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 232)

O grande dilema da personagem confirma a profunda importância do espaço na narrativa. A casa da Vessada representa os valores em que Quina acredita, a valorização da memória, da tradição, da terra e da família. Para Camilo (1981, p. 51), a casa da Vessada, na narrativa, torna-se o símbolo “do patrimônio e da unidade familiar (da consciência do *sangue* que se transmite)” e, por isso, não passará para as mãos de Custódio. Já para Simone Pereira Schmidt, a casa da Vessada ficará para Germa, principalmente, por sua condição feminina. Como mulher, torna-se a sucessora natural de Quina na tarefa de preservar a casa e a memória familiar, reforçando a tese desenvolvida ao longo do romance de que são as mulheres as guardiãs do passado:

O longo alcance de uma experiência coletiva, pela memória e pela atenção cuidadosa ao vivido, pertence primeiramente a Maria, depois a Quina, e finalmente ficará em Germa como uma semente, plena de possibilidades. Ou seja, a memória no romance pertence às mulheres, e é delas, muito particularmente, a sabedoria que se transmite de geração a geração. (SCHMIDT, 2000, p. 59)

O médico que cuida de Quina, sobrinho da condessa de Monteros, avisa Custódio de que em breve a paciente virá a falecer. Ele pede-lhe, então, emprego na casa de Água Levada, fazendo o outro se lembrar da suspeita de envolvimento da tia com o pai do rapaz. Procura, no rosto de Custódio, traços da condessa.

O aviso do médico só aumenta o desespero de Custódio que intensifica a chantagem emocional sobre Quina de quem quer arrancar “aquilo que ela destinava como legado da sua memória” (p. 233). O aposento de Quina que fora o local onde ela transformara-se na sibila, após uma enfermidade, na juventude, é agora o espaço de uma nova mudança, a morte, “toda a vida da casa, todo o significado da presença humana, pareciam condensados naquele quarto” (p. 233), pois a personagem é quem dá significado àquele lugar⁹¹.

Quina começa a ver a morte como uma fuga, uma saída para aquela situação embaraçosa em que Custódio a colocava. Entretanto, o médico observa melhoras

⁹¹ Os valores de proteção e de resistência da casa são transformados, em alguns romances, em valores humanos, conforme propõe Bachelard (1965, p. 49): “A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”. Espaço do conforto, da intimidade e do passado, a casa natal evoca lembranças e sustenta a memória: “O que guarda ativamente a casa, o que liga na casa o passado mais próximo com o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é o governo da casa” (Ibid. p. 62).

na paciente e informa que ela ainda viverá possivelmente por mais alguns meses. Por causa dessa previsão, Quina consegue ficar sozinha no quarto, para falecer em paz.

Estina amortalha a irmã com a frieza cândida e resignada que demonstrara a vida inteira. Germa vem à casa da Vessada e contempla o esquife da tia por breves minutos, indo refugiar-se na cozinha. Há um acentuado contraste entre o espaço do quarto, onde jaz Quina e o restante da casa, representando a oposição entre a vida e a morte:

Perante aquela pequena morta na casa cheia de luz e do estrupidar das gentes que chegavam, a continuidade das coisas que ficavam existentes, imutáveis, era como uma ofensa inacreditável. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 237)

A oportunidade de rever certas pessoas que conhecera na infância reaviva a memória de Germa:

Sentiu Germa uma certa e ávida alegria, ao reconhecer tantos tipos submersos na sua memória, tinham agora para si o miraculoso duma ressurreição. Lá estava Adão, um velhinho frágil cujas badanas de bigode tremiam quando ele mastigava (...) A presença de Augusto era sensacional, pela maneira que ele tinha de praguejar em grandes guinchos (...) –Eu cá era amigo daquela filha da mãe! (BESSA-LUÍS, 2003, p. 237-238)

A despeito de suas maneiras rudes, é justamente Augusto quem faz uma bonita e cavalheiresca homenagem a Quina, com lágrimas nos olhos: “Foi portanto um perfeito gesto de cavalheiro despojar as suas japoneiras e lançar sobre o esquife uma cestada de flores, que ele sacudiu até a última pétala” (p. 238).

Após o enterro, Germa observa o espaço da casa da Vessada com nostalgia: “Desceu à eira; deu uma volta lenta, e foi encostar-se na velha mó de azeite, olhando, com uma impressão de despedida, pungente e desesperada, a casa toda (...) uma névoa azul subia e pairava até aos telhados do lugar” (p. 239). Subitamente escuta um som de gaita. É Custódio que toca o instrumento, sentado sozinho no beiral. Germa diz-lhe, em tom autoritário, que ele não pode tocar. Mas, em seguida, fica com pena do rapaz que aparenta ter chorado muito.

O testamento de Quina revela sua sobrinha como herdeira das joias e da casa da Vessada. As duas propriedades, que adquirira após a morte de Maria, Quina destina a Custódio. Mas ele não parece dar muita importância. Continua a viver na casa da Vessada, pois Germa não ordena a sua saída. Ele se põe a fazer várias reformas na propriedade. Germa recomenda-lhe que empregue seu dinheiro em outra coisa. A desculpa dele é a alegação de que a casa da Vessada pode cair. Ela diz, então, que deixe acontecer, pois a propriedade está no seguro, procurando

demonstrar a sua autoridade de legítima herdeira. Enfim, os dois disputam o espaço da casa da Vessada até o dia em que chega à Germa a informação de que Custódio tem planos de atear fogo na moradia. É o bastante para que ela faça valer o seu poder de proprietária e o mande sair.

Germa e Custódio formam um par opositivo em que se constata mais uma vez o choque entre homens e mulheres, entre uma força masculina destruidora e uma força feminina conservadora. A casa, objeto de disputa entre os dois, fica com Germa que detém o valor do sangue e da tradição feminina. Segundo Schmidt (2000, p. 62), na luta pelo poder sobre a casa, “os dois disputam implicitamente um bem maior, que é a memória de Quina”, é como se a casa fosse a própria Quina.

Dois anos depois da morte de Quina, no funeral de Estina, Bernardo Sanches, personagem que aparecera no início do romance, surge novamente. Neto de Adriana, prima de Folgozinho, é enviado por ela como seu representante. É definido pelo narrador como um “*dandy* da intelectualidade” (p. 244).

Ele, ao lado de Germa, é apontado como o auge da família, mas se percebe a ironia do narrador ao incluí-lo entre os burgueses e os intelectuais:

Da casta de que, durante dois séculos, tinham brotado exemplares sempre mais complexos e curiosos donde se extraía, para florescer, o vírus do burguês, do mundano, do artista, restava apenas ela e aquele murcho alfenim, muito calvo, amaneirado, incapaz de discernir a grandeza da vida senão por cópia doutros discernimentos. Tudo quanto fora vontade, pujança e alma original, tinha esterilizado e desaparecia. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 244)

Bernardo e Germa formam mais um par opositivo em que se identifica o choque entre homens e mulheres⁹². Ambos pertencem a uma nova classe social intelectualizada e burguesa que substitui a tradição patriarcal rural em que têm raízes, mas se distinguem, porque somente Germa, a mulher, valoriza o passado. É ela que procura manter viva a memória de seus antepassados, buscando desvelar a sua própria origem, a sua própria identidade⁹³, através do resgate de sua história que se liga irremediavelmente à história de sua família. A memória de sua tia, Quina,

⁹² Para Lotman (1978, p. 405), o caráter da personagem é um paradigma que consiste na “reunião de todas as oposições binárias, dadas no texto, às outras personagens (...) uma reunião de traços diferenciais”. As oposições entre algumas personagens, de *A Sibila*, são de grande importância para a compreensão de suas personalidades. De um modo geral, a grande oposição do texto ocorre entre as personagens femininas e as masculinas, em que as segundas, por sua fraqueza de caráter, reforçam as características de força moral e perseverança das primeiras.

⁹³ Como explica Helena Buescu (2001, p. 86), “é através da atividade da memória que a fixação e a presença da identidade são produzidas, da mesma forma que a capacidade de ‘imaginar’ essa mesma identidade (ou seja, a capacidade de a representar por imagens), mesmo se ‘in absentia’” (Ibid., p. 86). Assim, “a memória existe como pedra fundadora, já que é através dela que a consciência subjetiva se exprime e constitui – mas também que a consciência histórica, temporal e intersubjetiva, pode ser apreendida” (Ibid., p. 87).

é a chave para o entendimento de seu lugar no mundo como elemento de transição entre um universo agrário e um universo urbano⁹⁴, desligado da terra e como elo entre o passado e o presente. Germa encontra-se na fronteira entre duas épocas e dois espaços, “situando-se dentro e fora do universo representado” (SCHMIDT, 2000, p. 55).

Germa narra o fim trágico de Custódio, que se suicidara de maneira dolorosa, para Bernardo, na casa da Vessada, sentada na *rocking-chair* que fora de Maria e, depois, de Quina. Bernardo é o atual proprietário de Folgozinho, propriedade que pertencera a José, irmão de Maria e, depois, a Adriana.

Chega-se ao momento em que se iniciara a narrativa. Germa lembra-se de Quina. Bernardo não entende a admiração de Germa pela tia:

-Você especula – continuou Bernardo. –Com a nossa falecida Sibila, uma medíocre criatura cujo sentido de previsão e de augúrio dependia duma vareja que zumbe pela casa, ou dos gatos que lavam a cara com a pata, você a faz uma espécie de detentora de secretas potências, alguma coisa que ultrapassa o humano. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 248)

Mas para Germa, Quina é “a mais profunda e inegável expressão do humano” (p. 249). Sua memória⁹⁵ reconstrói a tia: “Germa, aos poucos, fora achando como que revelações cintilantes em todos os fragmentos que reconstruía de Quina, e ela apareceu-lhe, por fim, como um ser raro e apaixonante” (p. 249). A morte de Quina fomenta a admiração da sobrinha: “Quanto à distância física, é, às vezes, um fator de aproximação: o membro distante pode tornar-se uma figura mítica, amada de forma especial” (BOSI, 1994, p. 424). Não presta atenção ao que Bernardo diz e demonstra o mesmo desdém pela figura masculina que outrora suas antepassadas nutriam. Lembra-se dos espaços da casa em que Quina punha-se a rezar:

Mesmo recolhida no retiro ao fundo da varanda (...) na ‘secreta’, como lhe chamavam os da casa, cuja instalação consistia numa espécie de caixotes abertos sobre um abismo de estrumeira, ela era capaz de rezar tão dignamente como se estivesse encerrada num oratório. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 250)

⁹⁴ De acordo com Williams (2000, p. 387), “o campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações. Temos uma experiência social concreta não apenas do campo e da cidade, em suas formas mais singulares, como também de muitos tipos de organizações sociais e físicas intermediárias e novas. No entanto, as ideias e imagens do campo e da cidade ainda conservam sua força acentuada. Esta persistência é tão significativa quanto a grande variedade, social e histórica, das ideias em si. O contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade.”

⁹⁵ Quina é reconstruída pela memória de Germa que lhe dá um “acabamento externo”. De acordo com Bakhtin (1992, p. 55), “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência”.

Germa entende-se como resultado do passado e de todos aqueles que a antecederam na família. É uma memória viva e é com ela que o narrador começa e encerra a sua narração:

Eis Germa, que, embalando-se na velha *rocking-chair*, pensa e presente, sabendo-se actual relicário desse terrível, extenuante legado de aspiração humana. Nas suas veias, estão todos os infinitos estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiências que não viveu, as negações e afirmações ocupam vastos espaços da sua alma. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 251)

É a herdeira da propriedade e da memória familiar. É também a herdeira do papel de contadora de histórias, tradição das mulheres da casa da Vessada, pois assume a mesma atitude de Maria e de Quina, ao sentar-se na velha cadeira, para narrar a Bernardo antigos acontecimentos, retecendo a história. É nesse momento que ela aceita a memória familiar como suporte de sua própria memória, quando se identifica com ela e faz dela o seu próprio passado. Essas experiências alheias são incorporadas à memória individual, como explica Ecléa Bosi (1994, p. 425):

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior ao nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos 'nos lembrando'. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão a alcance de nossa mão no relicário transparente da família.

Germa é o ponto de partida e o ponto de chegada da narrativa. É a sua memória que movimenta o início do enredo. A história, entretanto, é narrada em terceira pessoa, pois os fatos lembrados ultrapassam o que ela poderia recordar, apesar de que, como já comentamos, a memória individual pode reter memórias anteriores, assimiladas, herdadas, por meio do convívio com os avós, por exemplo.

A família é um espaço social em que o indivíduo ocupa um lugar que lhe é destinado e cujo vínculo é irreversível: “Apesar dessa fixidez de destino nas relações de parentesco, não há lugar onde a personalidade tenha maior relevo” (BOSI, 1994, p. 425). A comunidade diferencia as pessoas, mas é a família o espaço social que mais valoriza a diferença entre os indivíduos. Bessa-Luís demonstra tanto os vínculos que ligam as personagens da família Teixeira, quanto as diferenças e as oposições que se estabelecem entre elas.

A casa da Vessada constitui-se em um espaço de memória partilhado entre os membros da família. “O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas” (BOSI, 1994, p. 443): esse parece ser um dos pressupostos seguidos pela escritora. É na casa da

Vessada que se desenvolvem várias gerações de crianças. É a referência da infância de Estina, Quina e Germa que, na idade adulta, alimentam-se das recordações que emanam dela, “tal como as plantas, que na estação da seca se imobilizam e brotam nas primeiras chuvas, certas lembranças se renovam e em certos períodos dão uma quantidade inesperada de folhas novas” (BOSI, 1994, p. 426). O tempo da casa⁹⁶ não é histórico, mas

cíclico, tempo que vive de durações que não se medem por relógios, mas por retratos amarelados e corroídos pelas traças (...) tempo que é medido pela morte dos mais velhos e pelo batizado dos mais novos. Um tempo cuja duração e experiência podem ser revertidas pela doce saudade dos dias em que a família estava toda reunida em torno de alguma figura importante para a sua unidade e sobrevivência, enquanto grupo uno e integrado. (DAMATTA, 1989, p. 28)

Germa torna-se a depositária das memórias do clã. Ela não é só herdeira dos bens materiais, mas também da carga genética, dos costumes, da história e da memória familiar. Seu corpo e sua mente podem ser considerados espaços de memória ou “lugares de memória”, expressão de Pierre Nora, para quem o atual interesse pela memória⁹⁷ ocorre porque ela não existe mais⁹⁸, em decorrência dos fenômenos da “mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização” (NORA, 1993, p. 8). O que chamamos hoje de memória é já história⁹⁹,

⁹⁶ O tempo da casa, para DaMatta (1989, p. 29), opõe-se ao tempo da rua onde “o tempo corre, voa e passa. Muito mais que no lar, onde ele está suspenso entre as relações”.

⁹⁷ Segundo Anne Whitehead (2009, p. 153), “since the Second World War, there has been a proliferation of memory work”.

⁹⁸ “Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida - uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória”. (NORA, 1984, p. XVIII-XLII)

⁹⁹ “Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam: ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.

à medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi. (NORA, 1993, p. 15)

A memória hoje é quase um dever, “é psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante” (NORA, 1993, p. 14). A memória que vem do exterior é interiorizada como uma obrigação individual, pois não é mais vivida como prática social: “O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17). Assim, “está dada a ordem de se lembrar, mas cabe a mim me lembrar e sou eu que me lembro” (NORA, 1993, p. 17). A “metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual” (NORA, 1993, p. 17). Germa representa o indivíduo que assume a responsabilidade pela conservação da memória coletiva ao herdar a casa da Vessada, símbolo máximo de sua ancestralidade, da história de sua família e de sua própria história.

De acordo com Nora (1993, p. 14), quanto menos a “memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas”. Por isso, as recordações de Germa são estimuladas pelo espaço exterior, pela casa e seus móveis antigos. Um objeto em especial ganha destaque, trata-se da *rocking-chair*, a cadeira de balanço¹⁰⁰ que muito embalara sua tia, Quina. Essa cadeira serve para evocar lembranças e sustentar a memória, tecendo ligações entre o passado e o presente.¹⁰¹ Pode-se dizer que Germa, ao balançar-se na velha cadeira, aciona a memória acerca de sua tia: “Ela balançava-se activamente (...) Tal como Quina” (p. 8). Repetindo tal movimento, ela entra em um tipo de transe em que o espírito de Quina faz-se presente¹⁰², provocando uma transfiguração do espaço que se humaniza:

Germa estava nesse momento totalmente desligada e ausente de si, e subitamente o ambiente ficara repleto doutra presença viva, intensa, familiar, e aquela sala, de tecto baixo, onde pairava um cheiro de pragana e de maçã, se enchia duma expressão humana e calorosa, como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares onde viveu, e o seu coração derrama à sua volta uma vigilante evocação. E, bruscamente, Germa começou a falar de Quina. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 9)

A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo”. (NORA, 1993, p. 9)

¹⁰⁰ Para Rector (2009, p. 295), “a cadeira de balanço é o elemento material permanente; é o fluxo de ir-e-vir, o próprio movimento da vida, o processo que nunca termina porque passa de geração a geração.”

¹⁰¹ De acordo com Nora (1993, p. 14), “o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável”.

¹⁰² Lembramos que para Bachelard (1965), no espaço, encontram-se os belos “fósseis” de duração, concretizados por longas permanências, o inconsciente permanece nos locais.

A casa da Vessada, como elemento retentor das memórias, é tão importante para o desenvolvimento do enredo que pode quase ser considerada uma personagem¹⁰³. Para Álvaro Manuel Machado (1983, p. 181-82), Bessa-Luís desenvolve uma simbologia dos objetos, “os quais ganham na sua obra uma dimensão muito específica, direi mesmo fenomenológica, sobretudo nos espaços fechados”. Em *A Sibila*, “todos os objetos simbólicos da vida quotidiana convergem para o grande símbolo que é a casa” (MACHADO, 1983, p. 182). A romancista realiza, assim, uma “mitificação do lugar e do tempo” (MACHADO, 1983, p. 184). Sua criação estética é obtida por meio de:

um processo de acumulação metafórica em que o pormenor revelador da personagem, da sua visão do mundo e do meio que a rodeia (objetos, hábitos (...) maneira de se vestir, de falar, etc.), é tão importante como o conjunto da narrativa. (MACHADO, 1983, p. 186)

A terra, a casa e os objetos, no romance, assumem um caráter de permanência que se contrapõe à efemeridade da vida humana. Constituem-se em testemunhas de existências pregressas, a partir das quais o narrador pode recuperar a memória dos que já se foram, como afirma Camilo (1981, p. 52):

O narrador se detém nos objetos (móveis, vestuário, etc.) para descrevê-los com uma sensualidade barroca e um vigor que traem o poder de sedução misterioso que a narração neles pressente. Este interesse pelos objetos assemelha-se, como dizíamos, à atração quase enigmática que exerce sobre a autora a existência alheia. E o que a narração parece tentar captar nos objetos, quando os descreve, é a própria história daqueles que o possuíram e a eles, talvez, se assemelharam ou tentaram assemelhar-se; o tempo perdido (as existências passadas) de que os objetos ficam a ser os vestígios misteriosos, mas não totalmente mudos, que apetece interrogar. Se o homem é um ser mortal, a terra e os objetos parecem, porém, poderem durar um pouco mais e testemunharem da sua breve mas não indiferente passagem pelo mundo.

O espaço da casa da Vessada, abrigando antigos objetos e móveis, atua sobre Germa, evocando o tempo, a memória e as demais personagens. A sobrinha sente falta de Quina que passa a ser apresentada para o leitor, como uma mulher estranha, difícil, mas digna de saudade. A pergunta “quem fora ela?” (p. 9) abre caminho para o narrador, em terceira pessoa, contar a história de Quina, utilizando o verbo “recordar” que denota um caráter afetivo, lembrar com o coração: “Não era possível recordar sem uma saudade ansiada, quem fora ela” (p. 9).

¹⁰³ Gilbert Durand (1989, p. 168) afirma que “a casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente” e reconhece “no simbolismo da casa um duplicado microcósmico do corpo material e do corpo mental.”

Na cultura portuguesa, a memória¹⁰⁴ pode apresentar graus diferentes de intensidade enriquecida pela ideia de saudade. É esse sentimento que fortalece a sua rememoração, configurando um estilo de lembrança: “Quanto mais saudade, mais intensa é a memória do morto ou do lugar. Quanto menos saudade, menos intensidade na recordação” (DAMATTA, 1987, p. 169). A narrativa volta-se para o passado, contando a trajetória da protagonista, a partir da saudade e das lembranças de Germa. Segundo Damatta (1987, p. 39), quanto mais afetiva é uma lembrança, mais a memória procura “reter o tempo e torná-lo algo perpétuo, controlado, capaz de voltar todas as vezes que é invocado”. Há saudade e há memória quando alguma forma de relacionamento persiste entre os vivos e os mortos.

A memória de Germa sobre Quina contribui para acentuar o caráter contraditório e complexo da personagem:

Quina revelou-se-lhe, afinal, possuidora de todo o puro enigma do ser humano, vórtice de paixões onde subsiste, oculta, nem sempre declarada, às vezes triunfante, uma aspiração de superação, alento sobre-humano que redime e que transfigura. Dedicou-lhe homenagem e, se não a amou, nela aprendeu toda a história do homem, e, recordando-a, deu-lhe a eternidade do seu coração. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 125)

A casa da Vessada foi o local de nascimento e de toda a vida de Quina. A sua forte ligação com esse espaço é evidente: “Desde a morte de Quina, nunca mais a casa tivera aquela emanção de mistério grotesco ou ingénuo” (p. 9). Schmidt (2000, p. 57-58) afirma que “a memória será a chave para o desvendamento das identidades das duas personagens [Quina e Germa], e também para a compreensão desse mundo”. Na obra de Bessa-Luís, o imaginário forma-se “a partir do espaço privilegiado da casa familiar”, que se transforma, conseqüentemente, em um “espaço profundíssimo, no sentido bachelardiano do termo, nesse sentido em que o imaginário nele se concentra em absoluto desde a infância, e se concentra ao nível de símbolos” (MACHADO, 1983, p. 150 e p. 150-51).

O espaço e os objetos superam a simples relação com a realidade material, assumindo conotações simbólicas, o que é chamado por Machado (1983, p. 118) de

¹⁰⁴ Como explica DaMatta (1989, p. 67-68), “nossa biografia se faz precisamente pela alternância de situações que foram esquecidas com situações que ‘guardamos’ como tesouros ou cicatrizes em nossa cabeça e que formam o que denominamos ‘memória’. De fato, tal ideia traduz, de maneira muito precisa, essa verdadeira dialética entre o que é lembrado com *saudade* como maravilhoso, formidável ou poético, ao lado de tudo que foi vivido como doloroso, trágico e ruim (aquilo que na nossa existência entra como extraordinário, positiva ou negativamente valorizado), e os outros eventos que simplesmente não são lembrados, perdendo-se nas sombras

“processo de cristalização do invisível no visível”. Semelhante observação sobre a escritura da romancista é desenvolvida por diversos críticos. Kong-Dumas (1982, p. 31), por exemplo, considera que “suas criações apoiam-se numa realidade tangível em que o narrador capta os sinais do apelo do mistério”. Silvína Rodrigues Lopes (1988, p. 10), por sua vez, afirma: “A escrita em *Agustina* é, como em Teixeira de Pascoaes, uma atenção, um olhar disponível para os sinais invisíveis espalhados no visível como tempos diversos aí sedimentados”. Françoise Debecker-Bardin (1988, p. 12) acrescenta que “ela nunca perde a oportunidade de dar uma luminescência metafísica a uma situação aparentemente anódina” e João Décio (s/d, p. 65-66) explica que “unindo uma visão cosmológica a uma participação do ser humano nela, *Agustina Bessa-Luís* constrói as suas grandes sínteses humanas”, pela “conexão entre os detalhes exteriores e os interiores, entre a paisagem e a psicologia das personagens”.

Em *A Sibila*, não só a casa funciona como espaço de memória, mas também as próprias personagens constituem-se em “mulheres-memória”.¹⁰⁵ Por exemplo, a avó de Germa, Maria, constitui-se em um “espaço de memória”, na medida em que o narrador busca em seu espaço interior a lembrança de episódios a serem contados, servindo-se de suas impressões sobre os eventos. Esse recurso dá-se também através das demais personagens femininas como Quina, Estina e Germa, cujas memórias são, igualmente, “acessadas” pelo narrador. Em nenhum momento da narração, o leitor tem a oportunidade de conhecer, profundamente, o espaço interior das personagens masculinas. A narrativa desenvolve-se a partir da memória das personagens femininas, o que contribui, decisivamente, para a construção de uma visão de mundo feminina.

A avó, Maria, funciona como um reduto de memórias, ligando a neta à história da família, através de uma espécie de volta ao passado, época desconhecida para Germa. A visão da neta sobre a avó a reifica, quando a compara aos velhos móveis da casa:

do passado e do tempo vivido e jamais recuperado. Há, pois, um tempo lembrado, que vira memória e saudade; e um tempo simplesmente vivido, que se vai e morre na distância do passado.”

¹⁰⁵ Conforme Nora (1993, p. 18), “a atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coersão interior. Ela obriga cada um a se relembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória”.

Falava muito, sempre de coisas da sua juventude, e não compreendia que o marido tivesse morrido (...) Nestes momentos, Germa cravava nas duas os olhos atemorizados e duvidosos; era como se o espaço extensíssimo duma época que não vivera se lhe colocasse diante sem que ela deixasse de sentir-se expulsa, mais do que distante, desse tempo morto, porém inesgotável. Nas ceias de Natal, quando todos ficavam reunidos na lareira (...) Germa ia deitar-se no quarto, onde Maria dormia já. Aquele sono agitado, que era como uma vivência entrecortada do passado, em que a avó se debatia, se erguia e pronunciava frases que eram o eco doutras frases que já tinham tido oportunidade, tinham sido lúcidas e tinham recebido o calor duma réplica, fazia-lhe medo (...) aqueles lábios murchos, aquele cérebro cansado, tinham para si o sortilégio dos velhos móveis, nos quais se auscultavam segredos, e se rondam, e se contemplam, como na obcecação dum mistério que resta insolúvel e acaso se pode encontrar. Apavora-se junto daquele ente encarquilhado e já tão débil. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 104-105)

Segundo Bosi (1994, p. 19), na velhice, o corpo se desagrega “à medida que a memória vai se tornando cada vez mais viva”. Os avós, por sua idade e experiência, têm a missão de lembrar, exercendo outro tipo de socialização sobre as crianças. Aos avós não cabe a tarefa definida da educação dos netos, mas a transmissão da memória:

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos já não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças, enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram (...) Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente. (BOSI, 1994, p. 74)

Maria passa seus últimos meses de vida perto da lareira: “Maria morreu. Foi numa Primavera, e ela tinha passado a estação anterior fiando inalteravelmente à lareira” (p. 108). A ação de fiar é muito significativa, remetendo à ideia da passagem do tempo e do entrelaçar dos destinos. Unida à simbologia da lareira pode sugerir a vida que continua por meio das gerações. Já para Schmidt (2000, p. 64), o fiar remete aos mitos femininos que povoam a tradição como Aracne, Penélope e Sherazade, representando a própria ação narrativa em que várias histórias vão sendo tecidas e emaranhadas, compondo “o contar como atividade artesanal”.

A lareira, portanto, constitui-se em lugar importante para a perpetuação da memória da família e da comunidade. Em torno dela, Maria e Quina repassam a Germa ditos, versos populares e antigas histórias de sua gente:

Nada mais grato a Germa do que ouvi-las, apanhá-las sentadas, entregues a um fazer doméstico mais repousado, e sempre dispostas ao comentário gracioso, a história sem rebuscos, a crítica humorística e cheia de fel, o facto que se transmite dum antepassado, e aquele intricado joguetear com famílias, destinos, gerações que se entrecruzam, se perdem e ressurgem como essas raízes subterrâneas (...) toda a freguesia, com suas casas, seus campos e suas gentes, e as origens deles, e também todos os seus

pensamentos e movimentos todos, passavam naquela lareira. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 104)

A lareira propicia e representa a transmissão da história oral, realizada pelas mulheres, que desempenham o papel de rapsodos:

Há nessa imagem das mulheres ao redor do fogo uma grande força simbólica (...) a memória no romance pertence às mulheres, e é delas, muito particularmente, a sabedoria que se transmite de geração a geração. O narrador que conforme Benjamin, 'figura entre os mestres e os sábios', tem aqui uma feição exclusivamente feminina. (SCHMIDT, 2000, p. 58-59)

A criança é atingida pela memória, aprendendo sobre o passado ao entrar em contato com certos espaços, designados por Bosi (1994, p. 75), como "ilhas efêmeras de um estilo". Esses espaços de memória podem ser uma rua, uma sala, certas pessoas, enfim, elementos materiais que guardem uma maneira de pensar, sentir, falar que sejam resquícios de outras épocas: "Há maneiras de tratar um doente, de arrumar as camas, de cultivar um jardim, de executar um trabalho de agulha, de preparar um alimento que obedecem fielmente aos ditames de outrora" (BOSI, 1974, p. 75).

Além da memória das personagens, aparece, no romance, a memória popular, anônima, que guarda as histórias do povoado e as credices e superstições mantidas pela tradição. Essa memória popular está presente em várias passagens da narrativa e são as personagens femininas as responsáveis pela sua transmissão. Um bom exemplo é a recordação de Germa sobre um procedimento aprendido com uma empregada: "Outrora uma velha criada zamorana lhe ensinara a guardar provisões de pés de cereja para farmacopeia caseira, e que, uma vez mofadas, se deitavam fora no fim de todos os invernos" (p. 198). O espaço no romance de Bessa-Luís prima pelo pormenor que exprime "a sua íntima e, por assim dizer, fatal ligação com a memória dos povos"¹⁰⁶ (MACHADO, 1979, p. 53). O mínimo detalhe pode estar pleno de significado e desencadear as mais complexas relações humanas.

A memória coletiva é sempre mostrada, no romance, pelo ponto de vista do indivíduo¹⁰⁷ (feminino):

¹⁰⁶ Décio (s/d, p. 89) considera *A Sibila* "um romance de costumes (...) num verdadeiro levantamento dos modos de vestir, de falar, e isto constitui o aspecto vivo dessas histórias atraentes que nos traz a autora (...) eis que ela sabe captar as sutilezas do íntimo das personagens, bem como os aspectos das paisagens exteriores que cercam e explicam estas personagens."

¹⁰⁷ Bakhtin (1988, p. 414-15), ao comparar o gênero romanescos ao gênero épico, estabelece uma diferenciação entre o que seria uma memória épica e uma memória romanesca, em que a segunda: "Tem um caráter particular; trata-se da memória que se tem da sua época e de si mesmo. Não se trata de uma memória heroizante, nela há

Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 1994, p. 411)

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Os pontos de vista são alterados pelos deslocamentos, o que pode tornar múltipla a recordação de um mesmo acontecimento, assim, a lembrança é: “um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos de nosso passado” (BOSI, 1994, p. 413). A memória familiar pode ser interpretada pelo mesmo princípio: “As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada” (BOSI, 1994, p. 423).

Germa, antes de tornar-se a herdeira da casa da Vessada, encontrava-se de certa forma perdida nos espaços interno e externo. Não ocupava lugar na esfera pública, sendo uma intelectual improdutiva, e na casa de seus pais não se sentia bem, pois se chocava com a figura paterna. É na casa da Vessada que ela se reencontra com sua essência, formada na infância e guardada no fundo da memória.

Germa, durante a infância, vivera encantada com as histórias de Maria e Quina, mas na adolescência, “deixou de encontrar encanto naqueles serões” (p. 126), mantendo-se afastada por longos períodos:

Entrou depois no período esfuziante da adolescência, e durante muito tempo não voltou à casa da Vessada, que achava opressiva com a sua meia treva, com a sua falta de juventude, o seu isolamento, aquela calma abandonada das casas que vão caindo irremediavelmente na ruína, como se para sustê-la não bastasse escorar as vigas ou consertar caleiras, mas sim o calor duma geração nova. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 126)

Mesmo distante, Germa conserva as lembranças de seus tempos de criança em visita à casa da Vessada:

Como esses faquires que se sepultam vivos numa cova profunda, ordenando um hiato de vida no seu organismo, assim a cor e o estuante processo da sua infância, com as suas emoções e personagens, jaziam soterrados dentro de si, não mortos, mas suspensos, não destituídos, mas conservados até nas particularidades que só o tempo e a experiência fariam compreender e notar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 127)

A ação do tempo sobre a memória contribui para uma mudança no interior de Germa. Quando ingressa na vida adulta, sente falta das histórias da casa da Vessada:

um elemento de automatismo e de anotação (não monumental). É a memória individual sem referência, limitada pela fronteira da vida pessoal (não a dos ancestrais e das gerações)”.

Germa sentiu uma saudade imensa da casa da Vessada, de todas as coisas recolhidas lá sem concurso do espírito, e cujo encanto, originalidade, perfume e graça se lhe revelavam agora, como aconteceria com uma matéria fóssil, morta, carvões sepultados na terra e que um dia surgem transmutados em condensações de raridade e beleza. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 144)

Sente falta dos cheiros da velha casa, pois possui, inclusive, memória olfativa do lugar:

E as matanças, o cheiro de chamosco entrando pelas janelas, aquele agonizante odor de casco queimado na manhã límpida (...) o cheiro quente das vísceras empestava a casa, penetrava-a toda, estava na própria roupa, na pele, nos cabelos, no carcomido das caldeiras de cobre onde, na banha doirada, boiavam os rojões floreados de formas hepáticas ou cogumelos cinzentos (...) sobre a aldeia inteira parecia pairar o cheiro de entranhas quentes, ainda vivas, arrancadas a facão; vinha no vento, subia no fumo este fartum espesso, nauseante. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 145)

Germa passa a considerar a infância como o tempo áureo de sua vida. Kong-Dumas (1982, p. 34) afirma que Bessa-Luís aborda o tema do Paraíso Perdido, no sentido feminino proposto por Béatrice Didier, ou seja, pela forma “duma nostalgia da infância como paraíso mítico”. Os momentos mais preciosos da infância de Germa, guardados em sua memória, são aqueles passados na casa da Vessada:

Uma sensação de verdadeira concordância consigo própria, quando, sentada na soleira da casa da Vessada, mordida a tona ferrugenta duma maçã, ou comia lascas cruas de bacalhau, ou então, quando, no monte, passava a manhã enfiando malmequeres amarelos num fio de linho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 194)

A casa da Vessada está ligada ao espaço do “campo” numa das acepções propostas por Raymond Williams (2000, p. 397-98), isto é,

com frequência uma ideia do campo é uma ideia da infância: não apenas as lembranças localizadas, ou uma lembrança comum idealmente compartilhada, mas também a sensação da infância, da absorção deliciada em nosso próprio mundo, do qual, no decorrer do processo de amadurecimento, terminamos nos distanciando e nos afastando, de modo que esta sensação e o mundo tornam-se coisas que observamos.

O espaço da casa¹⁰⁸ da Vessada é decisivo para a constituição da identidade de Germa: “Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações” (POULET, 1992, p. 31). Para Georges Poulet (1992), a ignorância dos lugares, assim como a ignorância dos tempos, compromete o autoconhecimento. Aquele que não se descobre envolto por

¹⁰⁸ Segundo Bulger (1990, p. 80), “a casa, *la maison rêvée* de Germa, por tudo quanto nela representa de estabilidade, conforto e, até, a inocência duma infância feliz, torna-se, então, num ‘instrumento de análise para a alma humana’, permitindo a viagem incessante da memória e a reflexão.”

determinados lugares, especialmente pelos locais familiares que transmitem segurança, sente-se em um vazio vertiginoso em que se perde sem um ponto de referência. A casa da Vessada consolida-se como referência para Germa, como um lugar de memória, contrariando a “desritualização de nosso mundo”, como “apego visceral que nos mantém ainda devedores daquilo que nos engendrou, mas distanciamento histórico que nos obriga a considerar com um olhar frio a herança e a inventariá-la” (NORA, 1993, p. 14).

Em *A Sibila*, a memória coletiva e a familiar constituem-se a partir de pontos de vista femininos. O feminino e a memória, no romance agustiniano, não se constituem em espaços opostos ou conflitantes, nem ao menos, em espaços complementares. A memória e o feminino, em Agustina Bessa-Luís, formam um único espaço, pois são aspectos que se encontram totalmente imbricados. *A Sibila* destaca-se entre a produção romanesca portuguesa do século XX pelo modo pioneiro de representar as personagens femininas, ou seja, colocando-as como motor e centro do espaço narrativo. O feminino, em Agustina Bessa-Luís, é a própria memória.

A personagem feminina mantém-se como sujeito perceptivo e organizador do espaço da memória em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Por meio do rememorar de suas protagonistas, os fatos passados da memória familiar e coletiva são trazidos ao presente narrativo. Conforme Nora (1993, p. 18), com o deslocamento decisivo “que se transfere da memória: do histórico ao psicológico, do social ao individual, do transmissivo ao subjetivo, da repetição à rememoração” surge um novo regime de memória, ou seja, “daqui por diante privada”. Em outras palavras, a “psicologização integral da memória contemporânea levou a uma economia singularmente nova da identidade do eu, dos mecanismos da memória e da relação com o passado” (NORA, 1993, p. 18). Pelas ações de lembrar e de narrar, que se dão a partir de elementos espaciais, as heroínas de Maria Velho da Costa e de Lobo Antunes (re)introduzem personagens já ausentes, “A experiência é a cicatriz de todas as coisas. E a minha falecida mãe disse, Com a menina nunca estou sossegada” (COSTA, 1986, p. 74), a exemplo do que Germa realiza em relação à Quina e do que a própria Quina executa em relação aos seus

familiares, em Agustina Bessa-Luís, porém, por meio de recursos diferentes como o da “lateralidade”¹⁰⁹.

A casa de Estoril (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), como a casa da Vessada (*A Sibila*), é de certa forma também uma personagem a integrar o relato da protagonista. É o espaço central que se relaciona às personagens reconstruídas pela narradora em seu exercício de rememoração, de onde surgem as várias vozes das quais se serve para contar a sua história:

Apenas vozes dando a ilusão de me rodear dos mortos aos quais a moradia continuava a pertencer como o sótão pertence ao meu pai e o postigo a uma menina a brincar com a vara de fada no rebordo do lago, o sótão com o seu lixo de criada e a moradia com os seus tesoiros de patrão numa vizinhança que escandalizava os defuntos, despeitados com o filho da Adelaide a remexer as arcas vindas sabe Deus de onde. (ANTUNES, 2000, p. 91)

A casa de Maria Clara é o espaço principal do romance:

a minha casa é muito grande e muito rica junto ao Casino do Estoril e moram na minha casa o meu pai a minha mãe o meu avô a minha avó a minha irmã e eu e temos um automóvel e um jardineiro e um chofer. (ANTUNES, 2000, p. 324)

O período de internação de Luís Filipe, no hospital, é difícil para Maria Clara. A casa já não é mais a mesma e, sem o pai, ela não se sente bem naquele espaço:

Sem o meu pai a casa parece repelir-me: móveis mais profundos, roupa de uma pessoa que nunca vi no meu armário, escovas que durante tantos anos julguei pertencerem-me (...) nunca estive aqui, sou uma intrusa, moro em Alcabideche ou em Birre, tornei-me a neta órfã. (ANTUNES, 2000, p. 101)

Alcabideche e Birre são localidades em que Maria Clara supõe que o pai possa ter passado a infância, com os quais ela se identifica mais em relação à casa de Estoril, ligada à mãe e seus antepassados: “perdida sem encontrar o vestíbulo numa moradia de ricos, alguém respira por mim” (p. 101). Maria Clara passa a frequentar o sótão¹¹⁰ sem o conhecimento da mãe e da irmã, na ausência do pai. É

¹⁰⁹ Lateralidade é o conceito utilizado por Maria Alzira Seixo (2008, v. II, p. 338) para definir uma das características presentes na escrita de Lobo Antunes: “É frequente que um determinado fio narrativo, a dada altura do relato que o conduz, sofra um desvio, e passe a ser orientado num sentido mais ou menos diferente do que anteriormente o movia”.

¹¹⁰ De acordo com Bachelard (1965), a casa natal é uma casa habitada. É um corpo de imagens que dão ao ser humano razões ou ilusões de estabilidade. O porão remete-nos à irracionalidade, é o ser obscuro da casa, uma potência subterrânea. Já o sótão evoca a racionalidade e os projetos intelectualizados. Porão e sótão constituem uma polaridade vertical. As escadas que levam ao sótão representam a ascensão para a mais tranquila solidão. Mircea Eliade (1979, p. 49-50) ressalta a simbologia da escada: “a escada contém um simbolismo extremamente rico sem deixar de ser perfeitamente coerente: *ela representa plasticamente uma ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a um outro* (...) A escalada ou a ascensão simboliza o *caminho para a realidade absoluta*; e, na consciência profana, a aproximação desta realidade provoca um sentimento ambivalente de medo e de alegria, de atração e de repulsa.”

lá onde passa a imaginar¹¹¹ a família de Luís Filipe e a conversar com Leopoldina. Ela começa a achar que a amiga imaginária está na casa: “Pareceu-me que a luz do sótão acesa (...) por um instante imaginei que a Leopoldina, nem sonha onde moramos, nunca ouviu falar de nós, deve ter morrido há séculos” (p. 114).

A casa do Estoril é o espaço dos mortos, de seus antigos habitantes, que ressurgem e ganham voz no relato de Maria Clara, que se vale dos ambientes e objetos da casa, espaço da memória¹¹²:

qualquer coisa me diz ao acordar que são os mortos lá fora o senhor general e o presidente Krüger a falarem de Moçambique julgando-se numa varanda em África, o meu avô que arruma as peças de xadrez no caramanchão do lago, a minha avó de regresso do Casino e a Adelaide à sua espera com tisana e xailes, quem sabe se o meu pai acabado de falecer na clínica e daqui a nada o telefone, de início uma pausa na vivenda com a campainha a torcer-se, depois a mesma pausa na sala do rés-do-chão enquanto no quarto das criadas e no primeiro andar protestos, tropeçar de chinelos, compartimentos que se acendem de golpe, se tornam conhecidos e vão perdendo mistério prateleiras, espelhos. (ANTUNES, 2000, p. 127)

Maria Clara fala dos objetos que esperam por seus antigos donos: “vi os objectos à espera na ansiedade das coisas” (p. 128). São os objetos que prendem a narradora ao passado, ela apega-se a esses rastros que remetem a seus fantasmas: “Deve ser, penso eu, porque não me consigo separar de nada que não consigo separar-me de vocês: tanta roupa antiga que deixou de servir-me no armário do quarto, tanta sandália de criança” (p. 351).

Para Paul Ricoeur (2007, p. 360), a literatura da crise da memória revela a perseverança do passado no presente e “o presente, é verdade, está implicado no paradoxo do ausente”.¹¹³ A família e a casa do Estoril estão ausentes do presente de Maria Clara, mas permanecem em sua memória, exercendo influência sobre a sua vida. À medida que a narrativa avança, descobre-se que no momento presente os familiares de Maria Clara estão dispersos e a casa da infância está vazia:

Quando penso na moradia do Estoril e me lembro da véspera da chegada do meu pai em que a casa vivia ainda (...) e agora passado dez ou onze anos (...) a minha mãe em Tomar, a minha irmã um postal sem endereço e quase sem palavras. (ANTUNES, 2000, p. 447)

¹¹¹ Conforme Bachelard (1965), o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vivendo a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Memória e imaginação são indissociáveis.

¹¹² Nora (1993, p. 25) explica que “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos”.

¹¹³ Michel de Certeau (2010, p. 107) afirma o mesmo: “A escrita representa o papel de *um rito de sepultamento*; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente.”

Quando a narrativa encaminha-se para o desfecho, a narradora revela que tem vinte e oito anos e há dez saiu de casa: “dez anos, o tempo dentro de mim é tão rápido e o tempo fora de mim tão lento, parecido com o dos retratos que transforma as pessoas em fantasmas” (p. 447). Tem marido, filho e emprego. Vive na cidade de Lisboa “num andar longe do Tejo” (p. 447), num apartamento mobiliado com os pertences do marido, “o quarto que era o quarto dele em solteiro, os retratos de solteiro” e o berço do filho, que é uma relíquia da família dele, mas para Maria Clara não passa de um móvel de gente pobre: “um berço que poderia ter pertencido à modista ou ao chofer” (p. 448).

Ela não se identifica com esse espaço e com esses objetos e compara-os aos de sua casa em Estoril: “tão diferente dos nossos berços na cave” (p. 448). Não gosta da rotina da vida de casada e escreve o diário escondida, como forma de evasão da realidade cotidiana: “vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta onde o escondi e me sentar à mesa que não pus ainda com a desculpa de que o emprego me cansou, o empadão não descongela” (p. 467). Apega-se ao passado e nega o presente:

a pensar na minha mãe, no meu pai e portanto não sou Clara, sou Clarinha tenho dezoito anos e passeio lá ao fundo da horta (...) não saí do Estoril, não passaram dez não passaram dez anos. (ANTUNES, 2000, p. 448)

Maria Clara reconstrói um mundo desaparecido¹¹⁴, para o qual se transporta e o marido parece perceber o seu alheamento, sem, contudo, conseguir penetrar nesse universo ao qual ele não pertence: “quando o meu marido me encontra na sala e não é nada de facto, apenas uma moradia que deixou de existir, pessoas de quem nunca lhe falei, uma velha de boina a pintar-se” (p. 451). A escrita do diário por Maria Clara é “a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida” (NORA, 1993, p. 16). A protagonista encontra-se vagando numa noite escura, insone e perene:

o meu marido no corredor (...) cuja lâmpada se fundira há meses e nenhum de nós substituiu como não substituímos a do candeeiro do meu lado nem a do quarto de banho e sempre noite aqui, não o meu marido o seu amuo somente
-Não tens sono Clara? (ANTUNES, 2000, p. 454)

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, os objetos ausentes mas presentes na memória são referências para a escrita de Maria Clara. Já em *A Sibila*

¹¹⁴ Apoiamo-nos na ideia de Nora (1993, p. 8): “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares”.

a presença dos objetos ativa a memória. No romance agustiniano, os objetos funcionam como rastro, isto é, constituem-se em vestígios do passado, daqueles que pela casa passaram, deixando suas marcas. O rastro apresenta duas dimensões temporais. Por um lado, é visível no presente. Por outro, remete ao passado, pois resulta da passagem de alguém, em um tempo anterior: “O rastro indica *aquí*, portanto no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa” (RICOEUR, 1997, p. 201).

A narrativa agustiniana persegue os rastros que convidam a segui-los. Por meio deles chega-se até aqueles que os produziram. Contudo, os rastros podem apagar-se e exigem ser conservados. Esse papel de conservação é assumido por Germa, que procura preservar e reconstituir a história de suas predecessoras, partindo dos registros gravados no espaço da casa da Vessada. A atividade transitória do ser humano permanece em suas obras. As pessoas passam, os vestígios ficam, “mas permanecem como *coisas* entre as coisas” (RICOEUR, 1997, p. 202), cabe ao ser humano interpretá-los. Seguir o rastro é uma maneira de “*contar* com o tempo” e “decifrar, no espaço, o *estiramento* do tempo” (RICOEUR, 1997, p. 207). Para Nora (1993, p. 12 e p. 9), “os lugares de memória são, antes de tudo, restos”, pois “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”:

Se habitássemos ainda nossa memória não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares (...) cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. (NORA, 1993, p. 8-9)

Alguns objetos, no romance de Bessa-Luís, além de rastros, podem ser vistos como “objetos biográficos”, expressão utilizada por Bosi (2003, p. 26), para designar os objetos que “envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida”. É o caso, por exemplo, de objetos como o oratório, a caixa de joias da família, a *rocking-chair*, que não só envelhecem com seus possuidores como permanecem em sucessão entre os herdeiros da casa da Vessada. Os objetos biográficos representam experiências vividas ou afetivas do morador e se contrapõem aos objetos de *status*, cuja função é efêmera, não se enraizando nos interiores: “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade” (BOSI, 2003, p. 26). Ao valorizar os objetos biográficos, no decorrer da trama, Bessa-Luís critica a sociedade de consumo que massifica e banaliza os

objetos, tornando-os praticamente descartáveis. Os objetos biográficos são relíquias de família, detentoras de um caráter sagrado. A casa da Vessada por si só é um relicário de família e, por isso, Quina não a pode dar a Custódio.

Tanto a casa da Vessada (*A Sibila*) quanto a casa do Estoril (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) representam a memória como legado¹¹⁵:

O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar. (NORA, 1993, p. 15)

As casas¹¹⁶ ultrapassam a sua função de herança material, simbolizando a memória familiar e os seus valores e constituindo a origem, a raiz do indivíduo, localizando-o no mundo. Contudo, a casa da Vessada sobreviverá intacta para Germa, que a disputará com Custódio, enquanto a casa¹¹⁷ de Estoril, arruinada, reviverá apenas na escrita memorialista de Maria Clara. Essa escrita representa a materialização da memória que “em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se”, permitindo ao indivíduo sentir-se “autorizado hoje a consignar as suas lembranças, a escrever suas Memórias” (NORA, 1993, p. 15 e p. 16). Com “o fim da história-memória [multiplicaram-se] as memórias particulares que reclamam a sua própria história” (NORA, 1993, p. 17).

Comparemos um pouco mais as duas heroínas: Germa (*A Sibila*), como herdeira da casa da Vessada, luta pela sua manutenção como reduto de memória (num mundo em que a sociedade rural e artesanal parece condenada a desaparecer, dando lugar à expansão de uma sociedade urbana¹¹⁸ baseada em valores totalitários) e como espaço de uma ordem feminina, instaurada pela tia Quina que, embora masculinizada, implanta e oficializa essa nova ordem na casa,

¹¹⁵ Conforme Bulger (1990, p. 149), “o legado de Quina, para além do significado material – a Casa, os bens, as joias – é ainda a mensagem sobre a potencialidade do ser humano”.

¹¹⁶ Segundo Luci Ruas (1999, p. 329), “projetada como símbolo, na casa se totalizam os sonhos, as inquietações, as experiências afetivas do homem. Percorrer a casa corresponde, no plano da memória, a percorrer toda a vida, para dominá-la, para, num gesto desmedido de posse, tê-la nas mãos, como se ao homem fosse concedido dominar o tempo.”

¹¹⁷ Seixo (2002, p. 478) explica que, na obra de Lobo Antunes, o espaço doméstico é preenchido por um vazio absurdo, “por casas e apartamentos que são sempre muito mais lugares de falta do que de plenitude, lugares onde a atitude cinética decisiva é a do abandono, e a psicológica a da desolação.” Mas há, normalmente, uma referência lúdica à infância, desde *Memória de Elefante*: “a visão de toda a infância, de índole proustiana (...) que irá correlacionar-se mais tarde com as idas ao sótão de Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), e nimba as figuras dessa ‘espécie triste de alegria’, desenvolvendo o tópico, caro a Dante, do ‘ricordarsi del tempo felice nella miseria’, onde o tempo, ainda proustianamente, aparece trabalhado de acordo com uma poética do lugar (o sótão, a caserna, a varanda; noutros quadros, o quintal)” (Ibid., p. 478).

¹¹⁸ De acordo com Williams (2000, p. 388), “nos séculos XIX e XX, a cidade é associada à mobilidade e ao isolamento.”

recupera o patrimônio familiar e gerencia o clã. A ordem feminina consolida-se com Germa que assume seu lugar e perpetua a saga dos Teixeira pela conservação da memória.

Ela é herdeira e espectadora de um mundo rural e patriarcal que está ruindo. O tema da decadência permeia o romance, desdobrando-se em decadência social, familiar e pessoal. A sobrinha de Quina, ponto de partida da narração, assiste à derrocada da aristocracia agrária e procura restaurar o passado perdido por meio da rememoração. Ela não só busca lembrar esse mundo rural, através da recuperação da memória de suas predecessoras, como também questiona seu próprio papel na nova ordem que se instaura. Contudo, para compreender sua posição atual e cogitar o futuro, é, como vimos, imprescindível para ela, voltar-se para a terra e para o passado, a fim de identificar e fortalecer suas raízes. Sua visão da atualidade em comparação com outrora, entretanto, não é otimista, mas antes saudosista e, mesmo, melancólica, perante um mundo que parece morrer juntamente com sua tia, suplantado por uma espécie de burguesia emergente que nega seus vínculos com a terra.

Essa mudança no eixo econômico e social, do campo para a cidade, é irrevogável, mas Germa tenta ao menos salvar o espírito de clã, assumindo um papel de guardiã das memórias de sua família¹¹⁹, função sempre exercida pelas mulheres, no decorrer da trama. Voltando-se para a figura de Quina, recobra esse espírito de clã ao nível da memória e da imaginação. Germa é mulher, herdeira, liderando uma família em extinção, tentando conservar seus valores.

Já Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) é a restauradora frustrada de um mundo em decomposição, recuperável apenas no exercício da escrita. Encontra-se desesperançada e imersa “num mundo moderno anônimo onde se diluem as relações dos indivíduos com o espaço e em que são questionados os valores individuais e comunitários” (PRATA, 2005, p. 69). A heroína encontra-se a habitar¹²⁰ um espaço de forma desenraizada. O apartamento em que vive é o imóvel

¹¹⁹ Nora (1993, p. 17) ressalta que “não há mais nenhuma família na qual pelo menos um membro não se tenha recentemente lançado à reconstituição mais completa possível das existências furtivas de onde a sua emergiu. O crescimento das pesquisas genealógicas é um fenômeno recente e maciço”.

¹²⁰ Ana Filipa Prata (2005) cita Heidegger para abordar o tema da essência da habitação: “No texto ‘Bâtir, habiter, penser’, o filósofo alemão refere-se à habitação como um processo dinâmico que implica a construção de relações do homem com o espaço. Recorrendo a uma análise etimológica das palavras alemãs *bauen* (construir e habitar, em estados diferentes da língua) e *bin* (ser), Heidegger defende que ‘ser’, ‘habitar’ e ‘construir’ são realidades contíguas. Ao habitar, o homem constrói relações com o espaço, partilhando a sua existência com o mundo, estabelecendo condições para a manifestação plena de todas as coisas em harmonia.

dos tempos de solteiro do marido, decorado com os objetos dele, com os quais a personagem não mantém uma ligação significativa.¹²¹

Isso gera uma crise existencial, “uma crise que, além de habitacional, é também identitária” (PRATA, 2005, p. 69). Divide-se entre dois espaços, entre o apartamento e a casa de Estoril, entre a realidade e a imaginação, vivendo, assim, de certa forma, em parte nenhuma. A morte do pai, a crise econômica que se abate sobre a casa, a dispersão da família, o casamento, são elementos representados pelo abandono da morada de infância, que provocará na protagonista “uma dilaceração da sua identidade e constituirá uma experiência dolorosa”, principalmente porque não levará quase nada consigo, os objetos que a rodearão serão os do marido, “não há relações pessoais com o espaço” (PRATA, 2005, p. 73-74 e p. 71). Ficaré para trás “uma casa que preserva a história do enraizamento de uma família no mundo” (PRATA, 2005, p. 71).

De acordo com Nora (1993, p. 18), “os abalos decisivos dos equilíbrios tradicionais, particularmente o desabamento do mundo rural” marcam a aparição da memória “no centro da reflexão filosófica, com Bergson, no centro da personalidade psíquica, com Freud, no centro da literatura autobiográfica, com Proust”. A memória passa a relacionar-se às identidades individuais, “a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com seu próprio passado” (NORA, 1993, p. 18). Germa (*A Sibila*) e Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) representam esse momento histórico, procurando o seu lugar no mundo e a sua identidade, em diálogo de resgate dos antepassados: “a psicologização da memória deu a cada um o sentimento que a sua salvação dependeria, finalmente, do quitar uma dívida impossível” (NORA, 1993, p. 18).

Tanto Germa (*A Sibila*) quanto Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) procuram, cada uma de acordo com as suas condições, recuperar um

Habitar implica, portanto, liberdade. Da mesma forma, as construções que nascem de uma habitação, os objetos construídos, como uma casa, permitem a manifestação livre de todos os elementos que concorrem para a sua realização” (2005, p. 75). A autora ainda menciona Mircea Eliade que defende a ideia de que “ao habitar, o homem funda o seu ‘cosmos’, por oposição ao ‘caos’, que é o espaço exterior não habitado. Em certa medida vai ao encontro daquilo que Heidegger diz quando fala da habitação enquanto ‘arrumação protetora’ que cria condições para o homem ser no mundo” (Ibid., p. 75).

¹²¹ Roberto DaMatta (1989) ressalta a função simbólica dos elementos que diferenciam uma casa da outra, ajudando a “estabelecer nossa mais profunda identidade social, como membros indiferenciados de um mundo anônimo e asfaltado onde ninguém conhece ninguém – esse mundo tenebroso da selva de pedra; e como membros diferenciados que residem numa dada parte da cidade e que podem transformar esse local onde moram em algo único, especial, singular”.

espaço perdido que servirá de referência para a construção de sua identidade e de seu lugar no mundo. Poulet (1992, p. 19) afirma que os espaços não são imutáveis, assim como as relações que os vinculam a outros lugares: “A que se agarrar, se os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte?”. Para Nora (1993, p. 22), é essa mutabilidade, a aptidão para a metamorfose, que torna os lugares de memória apaixonantes, “no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações”.

Para construir sua identidade, Germa (*A Sibila*), por exemplo, procura fazer da casa da Vessada, após o falecimento de Quina, o seu próprio lugar, o local de suas raízes, recompondo o que estava fragmentado. Já Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) sente-se como um ser privado de lugar, como define Poulet (1992, p. 19), “encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está (...) em parte alguma, ou antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio do espaço”. Isso se comprova pela própria fragmentação do espaço e do sujeito que detectamos no romance antuniano, como se verá no subcapítulo seguinte, em que abordaremos a relação entre memória e escrita, analisando de que maneira os autores em estudo constroem o espaço ficcional e as suas personagens.

3.2.1 Memória e escrita

Quanto à construção memorialista das narrativas, em *A Sibila* encontramos um narrador onisciente em terceira pessoa, já em *Não entres tão depressa nessa noite escura* a narração dá-se na primeira pessoa, ao estilo de memória autobiográfica, no “exercício da memória como um jogo de interrogação sobre a própria memória” (NORA, 1993, p. 25). No romance agustiano, segundo Camilo (1981, p. 46), é possível identificar, na tecedura da obra, características da escrita histórica:

A facilidade com que a narração exprime os seus próprios pontos de vista, introduzindo digressões, moralizando, dando as coisas por claras e simples, tem também qualquer coisa do à vontade do historiador que conhece bem aquilo de que fala e só relata acontecimentos distantes e, por isso mesmo, indesmentíveis e claros na sua significação.

Tal ponto de vista é compartilhado de certa forma por Maria da Glória Padrão (1988, p. 9), que não considera Bessa-Luís uma historiadora, mas alguém que

“pratica uma celebração com a vida e com a morte que pactua também com uma certa fidelidade a uma metodologia histórica”.¹²²

Camilo discorda, entretanto, da maioria dos críticos, quando considera o caráter memorialista da obra prejudicial à estrutura narrativa, vista por ele como “frouxa”, devido às constantes digressões e interferências do narrador:

Agustina prefere contar os acontecimentos depois de eles terem sucedido. O passado, que se conjuga bem com o *contar* e com o *resumir*, é o seu tempo preferido (...) com frequência episódios importantes só são referidos *a posteriori* (...) a impressão que tem o leitor de chegar constantemente atrasado ao espetáculo e de se ver obrigado a pedir que lhe resumam o que se passou, é constante quando se lê um romance de Agustina. (CAMILO, 1981, p. 47)

Já Catherine Kong-Dumas (1982, p. 33) afirma que a autora recusa-se a temporalizar o discurso, daí a preferência e a importância concedidas ao passado em sua escritura, “a romancista distancia-se duma lógica cartesiana de pensamento ao associar o ato criador à memória, como fez Proust”. A evocação da memória torna-se a chave de sua criação. O uso do pretérito funciona como instrumento de domínio da temporalidade:

O presente é a dimensão em que se vive a realidade superficial, o tempo da cegueira, da inconsciência, o tempo feito de instantes justapostos sem nenhuma continuidade. A romancista prefere-lhe o pretérito, que permite a destemporalização do passado impondo-o como *durée*, logo como eternidade (...) Agustina quer ser senhora da sua temporalidade, manifestando-o pelo domínio e simbolização dos tempos verbais. O pretérito traduz o efêmero de momentos privilegiados. (KONG-DUMAS, 1982, p. 33)

Sobre a discussão acerca dos tempos verbais empregados na narrativa, consideramos esclarecedor o que afirma Ricoeur (1997, p. 329): “Os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a *voz narrativa* (...) uma voz fala, contando o que *para ela*, ocorreu”. Entrar na leitura pressupõe que se inclua, no pacto entre leitor e autor, a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. É justamente isso que torna a narrativa de ficção semelhante à histórica: “Os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história” (RICOEUR, 1997, p. 329). Segundo Nora (1993, p. 28),

¹²² Para complementar a ideia de Camilo e Padrão sobre uma possível aproximação entre a escrita ficcional e a História, consideramos relevante aqui mencionar o que a esse respeito nos diz Michel de Certeau. Para ele (1988, p. 17), a relação do historiador com o seu trabalho é marcada por um interrogar sobre a “enigmática relação que estabeleço com a sociedade presente e com a morte, pela mediação de atividades técnicas”.

a memória, com efeito, só conheceu duas formas de legitimidade: histórica ou literária. Elas foram, aliás, exercidas paralelamente mas, até hoje, separadamente. A fronteira hoje desaparece.

O fluxo do tempo no romance agustiniano ainda pode ser entendido a partir do conceito de geração (RICOEUR, 1997) o qual enriquece o de história efetiva, pois a substituição das gerações acresce ao ritmo da continuidade histórica a tradição e a inovação. A cadeia dos agentes históricos se dá com os “*viventes* que vêm ocupar o lugar dos *mortos*” (RICOEUR, 1997, p. 187). O encadeamento das gerações pode ser relacionado à sua localização no espaço social a que chegam novos portadores de cultura, enquanto outros partem. O termo geração abrange, portanto, fenômenos dialéticos:

Não só o confronto entre herança e inovação na transmissão da bagagem cultural, mas também o ricochete dos questionamentos feitos pelas classes de idade mais jovens sobre as certezas adquiridas pelos velhos em seus anos de juventude. É nessa ‘compensação retroativa’ – caso notável de ação recíproca – que se baseia, em última instância, a continuidade da mudança de gerações, com todos os graus de conflito provocados por esse intercâmbio. (RICOEUR, 1997, p. 190)

É o conflito que vive Germa como elo entre épocas, mundos e culturas diferentes. As certezas de outrora cedem espaço para as dúvidas ou como diz o narrador:

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto (...) quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? (BESSA-LUÍS, 2003, p. 251-252)

Maria, Quina e Germa (*A Sibila*) apesar de pertencerem a gerações diferentes são contemporâneas, durante certo período de tempo, tendo a experiência de mundo compartilhado que se baseia em uma comunidade de tempo e espaço. Na narrativa memorialista, a fronteira que separa o passado histórico da memória individual é tênue, devido à intersecção parcial entre a memória dos antepassados e a memória de seus descendentes, realizada em um presente comum.

É o que acontece, em *A Sibila*, quando Germa adiciona à sua memória individual as narrativas recolhidas de sua avó, Maria, e de sua tia, Quina, tornando-se ela mesma a narradora de acontecimentos, muitas vezes, anteriores à sua própria experiência, mesclando o seu testemunho aos vestígios deixados pelas predecessoras. Dessa forma, lança-se “uma ponte entre passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e tempo de antes de meu nascimento” (RICOEUR, 1997, p. 193). Bessa-Luís, entretanto, não sustenta explicitamente essa

ponte, preferindo adotar a onisciência da narração em terceira pessoa, ao invés de manter Germa como a narradora, apesar de sugerir-la como ponto inicial e fonte da narração.

Diferentemente, portanto, do que faz Lobo Antunes, ao deixar a narração para a protagonista Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), que mesclará intensamente memória e imaginação para dar voz às outras personagens e reconstruir a casa perdida: “Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21). Segundo Seixo (2008, v. II, p. 231), Lobo Antunes aproxima-se da estética pós-moderna, já que “cruza e descruza memória e palavra, alternando o pleno e o vazio, numa estratégia narrativa e numa indecidibilidade do dizer”.

Germa (*A Sibila*) poderia manter-se como narradora do texto não só pelo princípio da intersecção entre memória pessoal e memória ancestral, como também pelo princípio de que a memória, no tempo narrativo, liga-se à imaginação, ficcionalizando a história: “Sempre é possível estender a lembrança, pela cadeia das memórias ancestrais, remontar o tempo, prolongando pela imaginação esse movimento regressivo” (RICOEUR, 1997, p. 319). A personagem Bernardo parece notar o aspecto imaginativo ou interpretativo presente no relato da prima e a acusa de estar tecendo meras especulações em torno da figura de Quina: “Você especula - continuou Bernardo. – Com a nossa falecida Sibila, uma medíocre criatura cujo sentido de previsão e de augúrio dependia duma vareja que zumbe pela casa” (p. 248).

O “protagonismo duplo” (BULGER, 1990, p. 164) de Quina e Germa, em que a primeira é (re)construída pela segunda, pode ser entendido como um recurso decisivo para a construção de uma heroína inusitada, até então, no cenário literário português, como defende Bulger (1990, p. 149):

Se Quina foi ou não aquela criatura que tentou ‘ultrapassar o humano’, o ‘ser raro e apaixonante’ de Germa ou, pelo contrário, a *medíocre* sibila de Bernardo (...) essa não é a questão que nos preocupa (...) Segundo a reconstrução da sobrinha, Quina poderia ter sido tudo aquilo e é nessa ambiguidade que ela se afasta da figura feminina tradicionalmente unidimensional, o *estereótipo*.

A possibilidade de prolongamento do movimento regressivo do narrador, por meio da imaginação, corrobora para que alguns críticos percebam Germa como a narradora do romance e não somente como o foco inicial em que um narrador

onisciente apoia-se para começar a história. Camilo (1981, p. 44), por exemplo, um tanto contraditório, afirma, primeiramente, que “tudo o que nos é contado entre a introdução e a cena final pode considerar-se um longo *flash-back* na memória de Germa” para, em seguida, considerar que “o narrador de *A Sibila* é onisciente (sabe mais do que os personagens e desloca-se facilmente no espaço e no tempo) e a sua voz domina inteiramente a obra” (CAMILO, 1981, p. 44).

Independentemente da interpretação que se dê, considerando Germa narradora ou não do romance, é importante salientar que a narração ocorre por meio do discurso indireto, predominantemente, mas, em certos momentos, identifica-se o discurso indireto livre, pois se tem acesso diretamente aos pensamentos das personagens principais. Um exemplo ocorre no final do romance, quando o pensamento de Germa sobre Quina é mostrado dentro da fala do narrador. Entretanto, em seguida, na conclusão da ideia, o narrador volta a marcar a voz de Germa com aspas: “Ter-se-ia verdadeiramente ultrapassado, seria como um meteoro (...) se lança na aventura eterna do infinito. ‘Sim’, pensava Germa, enquanto de mistura com estes pensamentos, havia outros” (p. 250). Há ainda o emprego do discurso direto, nos diálogos, marcados de forma tradicional, através do uso de travessões ou aspas.

Já no romance antuniano o discurso memorialista aparece como “atividade psicológica que determina a atuação discursiva, e por vezes narrativa” (SEIXO, 2008, v. II, p. 382) de uma personagem-narradora cujo lembrar tem um caráter obsessivo e loquaz, como se verifica pelas constantes repetições, elipses e interditos que marcam a sua linguagem. O exercício de rememoração/narração/escrita torna-se a ação principal e o espaço torna-se o espaço do texto, como explica Seixo (2008, v. II, p. 231):

A história parece não interessar, e o romance surge como domínio verbal do tempo e do espaço, ou de um espaço que é o do texto, a evocar espaços, os quais por sua vez é que concretizam o tempo. Mas isso é um efeito da escrita, porque, vendo bem, a história que se conta num romance de António Lobo Antunes, e que, aparentemente é escassa e inoperante, é afinal quase sempre turbulenta, pormenorizada e cheia de peripécias. Porque os acontecimentos da narrativa são interditos, impensáveis, traumáticos (...) e por isso só entreditos, de um modo que é quase preciso adivinhar (...) a história fica engolida, mas cuja deglutição faz avultar o corpo espacial dos seus movimentos, dados no trabalho verbal.

Para Silvie Spánková (2004, p. 246), com heroínas como Maria Clara, Lobo Antunes dá voz própria à mulher, destacando-a como categoria de importância na estrutura romanesca, por meio da “dupla função de personagem-narrador,

exprimindo-se por um discurso fortemente subjetivizado em que os eventos são apresentados de forma desconexa”.

Para compreendermos melhor como a escrita da memória diferencia-se, nos romances *A Sibila* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, e como isso se relaciona à construção do espaço e da personagem feminina, voltemos, uma vez mais, ao romance agustiniano.

A rememoração que inicia com Germa e continua com o narrador faz ressurgir um mundo, recriando a multidão de personagens, de lugares e de objetos. A memória atua como uma força restauradora e amplificadora que reconstrói o espaço e o tempo, atribuindo-lhe novos sentidos. Variando o foco narrativo, que não se detém apenas sobre uma personagem, remonta imagens diferentes de um mesmo passado.

A obra é composta por episódios quase distintos, parecendo mais adicionarem-se do que sucederem-se, obedecendo a uma memória que os organiza em uma ordem não linear. Parecem fora do tempo, mas não fora do espaço. A perspectiva adotada é de uma retrospectiva, em que a narrativa avança recuando. A motivadora desse movimento, como vimos, é Germa, que contempla o passado, questionando o futuro que a inquieta. Busca uma época anterior de sua vida na esperança de uma iluminação.

Tendo em conta o que Walter Benjamin observa em Proust, podemos considerar o estilo memorialista de Bessa-Luís relacionável à estética proustiana, já que à semelhança do escritor francês, a romancista lusa não escreve “memórias”, mas busca tecer ligações entre o passado e o presente, não reconstituindo o passado em si, antes, identificando-o no tempo presente: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra a vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Da mesma forma, Bessa-Luís escreve uma ficção, a partir de suas próprias memórias familiares. Segundo Benjamin (1994, p. 37), para o escritor que rememora não importa o que ele tenha vivido, o importante é “o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. A mesma “tagarelice” que Benjamin identifica na prosa memorialista de Proust faz-se presente em Bessa-Luís, assim como a ironia que despedaça as pretensões da burguesia. Outra semelhança entre os dois autores pode ser verificada na forma como o tema da eternidade é trabalhado, ou seja, fazendo vislumbrar a eternidade não como tempo infinito, mas

como “tempo entrecruzado”, expressão utilizada por Benjamin, para indicar o fluxo do tempo que se manifesta na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente).

Já Lobo Antunes leva ao extremo a falta de linearidade do discurso memorialista, trazendo à tona o ritmo do fluxo mental de sua narradora, Maria Clara. Aqui a memória¹²³ tem um cunho imaginativo¹²⁴ bem mais acentuado, formando um discurso memorialístico de “um tempo físico já escoado e irreversível”, recuperável apenas por uma “operação imaginária de sentido capaz de reconfigurar o tempo” (PESAVENTO, 2006, p. 2), isto é

o esforço da imaginação recompõe, na esfera do mental, imagens e discursos que, associados, presentificam um fenômeno ausente, fazendo-o existir em uma instância temporal que não é nem passado nem presente. (PESAVENTO, 2006, p. 2).

A escrita de um tempo e de um espaço perdidos em *Não entres tão depressa nessa noite escura* dá-se pelo imbricamento de gêneros literários. Depois de cento e setenta e três páginas, o leitor depara-se com a primeira referência ao diário que Maria Clara escreve desde os tempos da casa do Estoril, onde viveu a infância e a adolescência:

a remexer o cesto das estrelas-do-mar ou a inspeccionarem o meu diário
que previne em maiúsculas na capa
Não Ler
(...)
dar com o cesto das estrelas-do-mar aberto e páginas do meu diário
arrancadas. (ANTUNES, 2000, p. 174-75)

É nesse diário que várias vozes se cruzam reunidas no texto de Maria Clara, ganhando espaço como coenunciadoras ou como interlocutoras da protagonista:

Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe
sempre tive pena que seja o que for acabe
de modo que vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta onde o
escondi (...) escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever a não foi

¹²³ De acordo com Seixo (2008, v.II, p. 382), “o poder da memória dá o tom a toda a obra do escritor, permanecendo como uma das características mais constantes. Liga-se a teorias e concepções romanescas do tempo que marcaram grande parte da cultura novecentista, e na obra de António Lobo Antunes adquire originalidade por inaugurar formas próprias da criação romanesca, que têm vindo a consolidar-se (...) Essa originalidade consiste num modo específico de estabelecer relações entre a memória e os lugares que lhe dão substância (e não apenas, ou não sobretudo, personagens e acontecimentos, como na maioria dos romancistas que o precedem nesta via) e, por outro lado, na capacidade de articular as componentes estática e dinâmica da atividade da recordação.” Também Ana Paula Arnaut (2009, p. 32) entende a memória como elemento de importância na obra de Lobo Antunes: “O papel que à memória vai cabendo na ficção antuniana, em íntima conexão com a crescente vertente polifônica que se vai instaurando, tem particular e inevitável incidência no modo como formal e estruturalmente se desenha a arquitetura romanesca.”

¹²⁴ Segundo Arnaut (2009, p. 47), a escrita dos malogros e angústias que Maria Clara “registra no seu diário, em cujas páginas a realidade – que realidade? – se mistura com a invenção assumida, numa prosa onde as constantes transfigurações do real, revelam uma extraordinária capacidade poética”.

assim, não foi assim, um traço mais carregado por cima das palavras (...) procurar a ideia que deu origem à ideia e não consigo, apenas vagos rostos informes. (ANTUNES, 2000, p. 467)

Para Maria Clara, a escrita do diário tem uma função terapêutica, que permite o extravasamento de sua angústia existencial ou, como afirma Catherine Dumas (1994, p. 132), “a escrita diarística responde à angústia do homem-livro”. O diário funciona também como um instrumento para a autoanálise de Maria Clara, que tenta lidar com o conteúdo doloroso de seu passado e desvelar a sua própria identidade. Ela busca exorcizar seu complexo de inferioridade, que perpassa suas experiências de vida. Sempre se considerou feia e rejeitada, corroída pela inveja que sentia da irmã, bela e admirada por todos e preferida pela mãe.

Segundo Dumas (1994, p. 128), é possível identificar na escrita do diário o “objetivo de autoconhecimento que vem corrigir um eu sentido muitas vezes como defeituoso e por isso doloroso”. Ainda de acordo com a estudiosa, o gênero diarístico é um recurso que quando empregado na ficção (o que ela chama de “diário fictício da ficção”) “confere o peso da realidade humana à literatura, que assim deixa de ser uma arte para agradar e se transforma no espaço da palavra de um homem” (DUMAS, 1994, p. 126). Cabe frisar que, no romance de Lobo Antunes, não se encontra a estrutura convencional do diário¹²⁵, caracterizada pela marcação temporal, por meio da indicação de datas. O que ocorre é a menção e o imbricamento do diário na narrativa:

O que o livro nos dá é o turbilhão do seu pensar, que ecoa no vazio relacional que a desarticulação sintática bem exprime, e uma ausência de ligação entre os seres comunicada, no plano da estilística pelo predomínio da parataxe. O que se torna em modalidade sóbria e seca de transmitir a solidão, tanto como a ânsia de a preencher: *vontade de ficar sozinha e em paz e avaliar o meu nada*, escreve Maria Clara, realizando assim na escrita do diário (que é a criação no livro) o objetivo de *inventar a verdade*. (SEIXO, 2008, v. I, p. 149)

Após duzentas e setenta páginas, o leitor depara-se com a explicitação de um novo elemento de interlocução, trata-se de um psicólogo para quem Maria Clara fala¹²⁶ durante as sessões de análise. Maria Clara revela a ele que sua memória não

¹²⁵ A estrutura convencional do diário, com a divisão do texto por datas, aparece em seu último romance, *Sóbolos rios que vão*, publicado em 2010: “21 de março de 2007 Da janela do hospital em Lisboa não eram pessoas que entravam nem automóveis entre as árvores” (ANTUNES, 2010, p. 11).

¹²⁶ Lobo Antunes, assim, introduz um elemento de oralidade ao romance, como explica Sandra Pesavento (2006, p. 6): “No caso da memória e da oralidade, esta fonte é constituída pelo próprio depoente, com sua voz e seu papel de testemunho. Mas, não esqueçamos: quem inventa, descobre, constrói, seleciona e recorta as fontes é o próprio autor da narrativa histórica ou memorialística”, neste caso, a narradora, Maria Clara.

é confiável, de forma que tudo o que possa vir a relatar talvez seja fruto de sua imaginação.

Assim, as formas de expressão que podem ser identificadas, após centenas de páginas de leitura, são a escrita de um diário íntimo e as sessões com o psicólogo, que passam a ser mencionadas textualmente, como no seguinte trecho:

Ao pensar nisso, já não tenho a certeza (...) de maneira que talvez tenha inventado, não sei se reparou mas invento tanta coisa quando falo consigo, preferia que julgasse que invento por meter-me impressão este divã com um lenço de papel no travesseiro, este aperto de mão ao pagar-lhe, estes apontamentos no bloco. (ANTUNES, 2000, p. 271)

Percebe-se, assim, uma das faces desta narrativa híbrida como um relato do passado por Maria Clara a um psicólogo. Um relato que, segundo a própria narradora, não é confiável, não só porque consiste em uma reconstrução de fatos do passado, por meio da memória que é falha, deixando lacunas que são preenchidas pela imaginação, mas também porque apresenta passagens deliberadamente criadas pela fantasia de Maria Clara. Tudo é configurado por ela, os acontecimentos e as demais personagens, o psicólogo e ela mesma. Narra e nega o narrado, não há distinção entre verdade e mentira, realidade e fantasia, memória e imaginação:

O senhor chama-lhe sessões, isto é quarenta e cinco minutos de silêncio duas vezes por semana, de quando em quando uma pergunta, nunca uma opinião(...) bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim ou são e não são ao mesmo tempo e depois de me ir embora separe a verdade da mentira. (ANTUNES, 2000, p. 275)

A reelaboração do que foi vivido pelo exercício da memória, proposta pela terapia, liberta conteúdos psíquicos reprimidos:

A libertação psicanalítica da memória faz explodir a racionalidade do indivíduo reprimido. À medida que a cognição cede lugar à recongnição, as imagens e impulsos proibidos da infância começam a contar a verdade que a razão nega. A regressão assume uma função progressiva. O passado redescoberto produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente. Além disso, a restauração da memória é acompanhada pela recuperação do conteúdo cognitivo da fantasia. (MARCUSE, 1968, p. 39)

A sinceridade de Maria Clara não está no que é relatado, mas contida no sentimento e na dor que subjazem ao seu recordar:

A minha mãe e o meu pai me doem por dentro, a minha irmã me dói por dentro invento sem parar esperando que imagine que invento e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo. (ANTUNES, 2000, p. 365)

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a memória é traumática ou “memória impedida” como denomina Ricoeur (2007). O psicólogo funciona como o outro, um terceiro, que interfere no seu exercício de lembrar, buscando libertá-la:

Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. Ora, o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros. Ora, essa elevação da lembrança à palavra não se dá sem dificuldades. Cabe, aqui, lembrar as experiências traumáticas evocadas acima sob a denominação de memória impedida. A retirada dos obstáculos à rememoração, que fazem da memória um trabalho, pode ser ajudada pela intervenção de um terceiro, o psicanalista, entre outros. Pode-se dizer deste que ele ‘autoriza’ o paciente a se lembrar (...) Essa autorização (...) articula-se sobre o trabalho de memória do paciente- melhor dizendo, o analisando- que se esforça por levar à linguagem sintomas, fantasias, sonhos, etc., para reconstruir uma cadeia mnemônica compreensível e aceitável aos próprios olhos. Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente. (RICOEUR, 2007, p. 138-39)

A figura do psicólogo remete inevitavelmente ao próprio autor. Impossível não lembrar que Lobo Antunes é médico psiquiatra e, certamente, não por acaso uma das epígrafes de abertura da obra é um excerto de um livro de História da Psicologia e da Psiquiatria, que fala da loucura. A noite pela qual o leitor se vê enredado consiste nos recônditos escuros da mente de Maria Clara, consciente e inconsciente, em suas memórias e pensamentos sombrios, em seu estado de depressão e de desencanto perante a vida, em seu movimento introspectivo com que procura compreender sua família e descobrir quem é.

Maria Clara é a narradora, a protagonista e a organizadora do espaço ficcional e a responsável pela enunciação a que se somam várias vozes que surgem de sua própria voz. Dessa forma, é ainda ela quem configura as demais personagens, o que ela mesma acaba admitindo ao psicólogo: “a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim ou são e não são ao mesmo tempo” (p. 275). A mãe e a irmã, como as demais personagens, são mostradas a partir do ponto de vista de Maria Clara e os fatos narrados são, naquele momento, uma reconhecimento e uma interpretação de Maria Clara. O próprio psicólogo é também configurado pela narradora, mesmo quando a ele dá voz:

pela primeira vez o bloco suspenso e a caneta à minha frente girando nos dedos a riscar tracinhos, colocando a tampa e retirando a tampa onde sinais de dentes e o verniz quebrado, a escrever o que eu não disse nunca (...)
-Afirmou que o seu pai negociava em armas?
quando aquilo que disse foi uma brincadeira, um descuido, episódios que invento o tempo inteiro. (ANTUNES, 2000, p. 276-77)

O psicólogo é personagem, interlocutor e ouvinte, mas é também, como Maria Clara, que compõe um diário, um “escritor”, pois os apontamentos que ele registra em seu bloco são sempre enfatizados pela narradora, que justifica seus devaneios como fornecimento de assunto para a escrita do analista: “estou a fingir é claro, a dar-lhe um motivo para se ocupar do bloco e não morder a caneta” (p. 277).

Maria Clara ora desmente o que narra “inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro” (p. 278), ora fica em dúvida e tenta ser fiel aos fatos, “julgo que neste instante e por uma vez não invento, aconteceu assim” (p. 282). Em outros momentos, pede atenção ao psicólogo “não escreva agora, oiça” (p. 283) e afirma contar a verdade “não estou a inventar, o senhor sabe que não estou a inventar” (p. 283). Entretanto, a conversa com o psicólogo é mais um monólogo: “e a conversar consigo isto é a conversar sozinha porque não me responde” (p. 365). A voz de Maria Clara encontra-se por trás de tudo. As outras vozes presentes, do pai, da mãe, da irmã, dos avós e de tantos outros, são também a voz¹²⁷ de Maria Clara. Como explica Cristina Robalo Cordeiro,

Maria Clara, protagonista de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, que, movida pela intuição, procura nas gavetas e arcas de um quarto interdito vestígios de uma identidade que nem só a si diz respeito, e que, à medida que junta bocados soltos e desordenados de um retrato de família (a que falta um pedaço), se vai deixando invadir por rostos e corpos estranhos, vai deixando falar em si outras vozes, já extintas ou imaginárias, num jogo em que é difícil distinguir o que efetivamente é do que nunca *foi* ou algum dia *será*. (CORDEIRO, 2004, p. 127)

A protagonista deixa a irmã escrever em seu diário “a Ana que não conseguia ouvi-la sentada no meu quarto a escrever no meu diário” (p. 436), mas ela alerta para o fato de que também não se pode confiar no relato da mana: “ia inventando mentiras a meu respeito, o desgosto dos meus pais comigo” (p. 436) ou “as futilidades da Ana pai, as histórias ao meu respeito, as mentiras, tudo o que possa contar de mim é falso excepto que não me preocupo com as pessoas” (p. 439). Ana

¹²⁷ Sobre a voz feminina no romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Seixo (2002, p. 417-18) explica: “Podemos considerar como centro desta espécie de oscilação desentoadada a figura feminina na obra de Lobo Antunes, que em alguns dos seus livros é praticamente inexistente – enquanto personagem de acessibilidade central à instituição subjetiva e à possessão da voz – e que emerge prismaticamente em *Exortação aos Crocodilos*, com o carácter básico e total que observamos, mas deslizante ainda e evanescente. E há ainda que ver que as várias vozes da escrita, igualmente deslizantes e evanescentes quando se trata de figuras de homens (na configuração diegética, mas não na sua inserção no passado evocado, onde há vultos de tipo marcante e decisivo), e magistralmente doseadas a partir, nomeadamente, de *As Naus*, emergem desta feita, e pela primeira vez, numa emissão única e individual da voz (e da voz feminina), que em si condensa as outras, toantes e destoantes, ou as concerta, e em si as trabalha, ou as ficciona, mas não deixa por isso de ser diegeticamente una.”

Maria também reclama: “-A Maria Clara papá a remexer o meu nome nos lixos da memória” (p. 439).

Além do diário, outro gênero presente no romance é o epistolar, também misturado à narrativa. A narradora escreve cartas para si mesma, como a que segue:

cartas que escrevo a mim mesma quando ninguém me escreve Querida Clarinha às vezes tenho quase a certeza de ser ela lá embaixo no banco do jardim a olhar-me, vejo melhor e uma capa que a governanta esqueceu, quase a certeza de ser ela a entrar no portão, parecida comigo quer dizer morena e de cabelo escuro mas mais forte, mais segura de si. (ANTUNES, 2000, p. 507)

Nessa passagem, Maria Clara fala sobre uma outra que é ela mesma, ou melhor, a projeção de quem ela gostaria de ser, “mais forte, mais segura de si (p. 507).

A narradora não só reconstrói as personagens de sua infância, mas também cria novas personagens. É o caso de Leopoldina, que é criada por Maria Clara, a partir de uma fotografia que encontra no sótão da casa, espaço frequentado pelo pai, Luís Felipe, que o mantinha fechado à chave, onde antigos objetos eram guardados (o sótão pode ser pensado como uma representação do inconsciente e dos mistérios familiares). Maria Clara divaga sobre quem poderia ser a moça da foto, possivelmente, uma parenta de seu pai, cuja família é desconhecida e supostamente de origem pobre, como já mencionado. A proteção que ele concede aos empregados, especialmente, à Adelaide, a criada mais antiga, faz com que a filha imagine uma ligação de sangue entre eles. Leopoldina passa a ser uma amiga imaginária.

Maria Clara cria essa personagem chamada Leopoldina, como a suposta neta órfã do pai de Luís Filipe. Leopoldina pode ser considerada como um duplo de Maria Clara, uma Maria Clara pobre, que mora no subúrbio, o outro lado da menina rica e mimada, que se sente deslocada em sua própria casa. É a busca por um elo mais forte com a suposta família do pai. Maria Clara cria uma história para Leopoldina, imagina-a adulta, apaixonada por um homem que quer casar-se com ela e levá-la para viver em Leiria. Ela fica conflitada, porque ao mesmo tempo em que sonha com um lugar seu, “um cachorrinho a alegrar a casa, mobília escolhida por mim, uma aliança com o nome e a data e apeteceu-me chorar” (p. 108), não deseja deixar de lado os avós, velhos e doentes. Maria Clara dá voz à Leopoldina, ao criá-la e ao imaginar a sua história, contudo, a heroína se revolta contra a sua criadora:

Aceitar Leiria, procurar o cigarro no passeio fronteiro, jurar-lhe que sim, fazer a mala às escondidas, esperar que o táxi chegue, ir-me embora sem olhar a esfinge nem a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso, que não em Alcabideche nem Birre, explicar-lhe que se engana, não me chamo Leopoldina, o meu avô não é o pai do seu pai dado que o seu pai, como garante a senhora debruçada para um colchão de hospital a conversar com uma pessoa que não distingo, nasceu sozinho e não teve família (...) julgo que se chama Maria Clara, que me chamo Maria Clara, chamo-me Maria Clara como te chamas Leopoldina e moras em Alcoitão e estás aqui. (ANTUNES, 2000, p. 108)

As vozes de ambas se confundem. Leopoldina assim como as demais personagens é construída a partir da voz narrativa de Maria Clara. Por trás de uma aparente polifonia o que se tem é a voz dominante e criadora de Maria Clara. Mas no caso de Leopoldina, há uma forte ideia de duplo a ligá-las. Algumas ações ocorrem simultaneamente para as duas personagens, como o caso da perda de um brinco: “se o meu avô soubesse –O teu brinco Leopoldina? se a minha mãe ao jantar, primeiro distraída e a seguir atenta, interrompendo a pescada de sobranceiras enormes nos quadrados dos óculos –Maria Clara o teu brinco?” (p.110). As duas se confundem nas ações simultâneas e também na simultaneidade da narração: “nisto um velho com nódoas de giz na lapela, um velho e uma rapariga da minha idade, da idade da Maria Clara, de blusa cerzida e com dois brincos de prata” (p. 111).

Em alguns momentos, Leopoldina é a narratária do relato de Maria Clara: “Onde seria a casa de Alcoitão, Leopoldina? (...) não posso perguntar por ti na loja de nistros mas posso sentar-me no café e esperar-te no meio das mulheres” (p. 113). Em outros momentos, Leopoldina é a narradora: “De início cuidei que a morte do meu pai se interpunha entre ambos, aquela moldura à cabeceira junto dos frascos (...) a minha mãe emigrou para o Canadá” (p. 115). Leopoldina narra da mesma forma que Maria Clara, ou seja, acrescentando à sua narração a voz de outras personagens como a de sua avó doente, Idalina:

percebi logo que o amante no funeral (...) vi-o sumir num jazigo a caminho da rua, reaparecer no cais de embarque com a mala que pertenceu ao meu filho, a minha neta coitadinha a tentar descalçar-se com o desgosto. (ANTUNES, 2000, p. 116)

No relato de Leopoldina observam-se as mesmas dúvidas e os mesmos conflitos interiores de Maria Clara. É como se ela transferisse para a personagem as suas próprias angústias. Assim, Leopoldina também se inquieta com o menino, Luís Filipe, como um enigma que precisa ser decifrado:

Quando uma tarde com o afilhado na tenda de refrescos do jardim, o meu avô a comportar-se como se a criança lhe fosse estranha até ao momento em que reparei no sinal idêntico ao meu na curva do queixo, o mesmo tamanho, a mesma posição, a mesma cor, o sinal igualmente na moldura de tarja preta atrás das embalagens de remédios (...) uma mulher da minha idade nos espiava à distância de um tronco. (ANTUNES, 2000, p. 118).

Assim como Leopoldina figura no relato de Maria Clara, também Clarinha se faz presente como intrusa no espaço narrativo de Leopoldina:

Ao segundo domingo de cada mês o automóvel do afilhado no café (...) esperá-lo na marquise para que não batesse na aldraba nem tocasse a campainha, tudo o que a menina no sótão principiava a saber (...) olhar em torno e mais ninguém senão a menina na cadeira de baloiço a ver-nos (...) a menina a seguir-nos a vida nos álbuns (...) a menina em busca de mais postais nos armários, fotografias em que eu fosse envelhecendo (...) nunca devia ter consentido que o pai dela
pai dela?
(não te faças inocente sabes que era o meu pai)
não devia ter consentido que o afilhado
(pai dela como, se nunca me contou da família?)
mos tirasse daqui, trazia uma pasta e todos os domingos
(...)
a endireitar uma prancha a fim de que não nos vissem sobre as copas das árvores, ela, a irmã dela e a mãe dela no terraço (...)
a menina na cadeira de baloiço que não parava de ler a perseguir-me com a unha ao comprido das páginas a minha vida inteira, ao mesmo tempo no sótão e comigo (...)
se me conduzisse ao comboio e me deixasse partir, abandonar Alcoitão e ao abandonar Alcoitão, libertar-me para sempre do sótão do Estoril onde não passo de um retratinho cortado com uma lâmina de quem estava ao meu lado, se não revolvesse caixotes até me descobrir no fundo, diluída, minúscula, sem importância alguma
acredite que não tenho importância, não se incomode comigo, largue-me, esqueça-me
consoante me descobre
me descobriu, é tão fácil descobrir-me
neste prédio de dois andares logo adiante da coelheira (...)
o seu pai que durante anos e anos cessou de visitar-me nunca existiu na fotografia ao dividi-la ao meio, receou estar ali
a possibilidade da sua mãe compreende, dos seus avós compreende, o filho de uma criada de um vagabundo qualquer, que parvoíce Maria Clara, que ideia mais louca, o teu pai não tem família, nunca teve família (...)
e concorde com elas repetindo que se enganou
(...) que de tempos a tempos lhe apetece criar enredos, fantasiar, mentir.
(ANTUNES, 2000, p. 122-126)

Nessa passagem, tem-se o ponto de vista de Leopoldina sobre as ações de Maria Clara. A mesma história contada por outro viés. Temos também a coexistência da personagem em vários planos, em Alcoitão, no sótão, na imaginação de Maria Clara, que por sua vez também transcende o espaço de sua casa no Estoril, do sótão, transportando-se para outros tempos e outros espaços, por meio da imaginação e dos rastros históricos. Como narradora, decide fazer com que Leopoldina ultrapasse os limites do sótão e penetre nos demais recônditos da casa:

Se a minha mãe e a minha irmã chegarem mais tarde do hospital na esperança que o meu pai acorde podemos ficar as duas a conversar no sótão Leopoldina ou então mostro-te o meu quarto, o escritório, a sala, a admiração das criadas ao verem-me falar sozinha. (ANTUNES, 2000, p. 141).

A própria narradora lança suspeita sobre o que é narrado, sobre o passado que procura reconstruir. Em alguns momentos, deixa escapar aspectos do momento presente, em que escreve: “um sentimento de paz, trancar o sótão, esquecer-me, ser-me indiferente que continuassem lá em cima por não haver lá em cima, só os freixos, os goivos, e eu casada em Lisboa” (p. 143). Gostaria de esquecer a antiga casa da família, onde não vive mais, esquecer os mortos, desistir de adivinhar o que não sabe sobre a sua família. Maria Clara dialoga com Leopoldina: “foi assim Leopoldina não foi, altera se compreendi mal, corriji-me se me enganei, confessa que papéis me faltam ver nas arcas, que revistas, que jornais” (p. 129). Suplica por ajuda para poder narrar o passado, preenchendo as lacunas.

Quando é Leopoldina quem assume a narração, é Maria Clara que se torna a narratária: “Se uma carta de Leiria não me alegro, não a leio, não a abro sequer menina, deixo-a na gaveta entre tubos de cola” (p. 136). Ela passa a controlar o espaço ficcional e o relato memorialístico: “A menina e o seu pai e eu deixamos de existir, talvez a sua mãe, a sua irmã e a sua casa continuem (...) o sótão e o cavalo de pau e as arcas e os armários já não” (p. 137).

A narrativa torna-se uma espécie de *mise-en-abîme*¹²⁸. Esse efeito é obtido pela alternância de narrador entre Maria Clara e Leopoldina. As duas encontram-se no mesmo patamar, uma vez que atuam como narradoras, criadoras de um espaço ficcional e de personagens, e organizam a narrativa e as demais vozes que se manifestam no relato. Leopoldina não é apenas mais uma voz entre as várias que se fazem perceber no texto, ela tem o mesmo poder que Maria Clara (apesar de se saber que é Maria Clara quem lhe dá esse poder e é ela a voz preponderante e dominadora do universo criado). Leopoldina a exemplo de Maria Clara cria para si uma amiga imaginária (o que ela mesma é para Clarinha):

¹²⁸ Expressão francesa que significa "cair no abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, isto é, em que uma narrativa comporta outra narrativa que por sua vez comporta outra história e assim por diante. André Gide “usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas) (...) a *mise-en-abîme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção.” CEIA, Carlos et al. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm. Acesso em 17 de outubro de 2011.

a Raquel no passeio com todos aqueles operários por ali, inventei-lhe um padrasto, uma profissão, uma casa conforme a menina me inventou a mim a partir da fotografia de não sei que rapariga encontrada no sótão. (ANTUNES, 2000, p. 144).

Leopoldina escreve cartas para si mesma (o que Maria Clara acaba também por fazer consigo mesma), utilizando o nome de Raquel: “Cheguei a enviar-me cartas da Raquel que o seu paizinho guardou, se não descobrissem pelos selos imitava a letra do postal a anunciar saudades, a perguntar por mim” (p. 144). Leopoldina, assim como Clarinha, consegue dar voz aos seus mortos, tais como a avó que a criou, após a morte do filho e a viagem da nora: “se pudesse abraçar a minha neta e matá-la ao mesmo tempo, quer dizer abraçar a parte do meu filho na altura do sarampo matando a outra parte” (p. 147).

A morte de Luís Filipe é fato decisivo para que Maria Clara decida-se por “assassinar” a personagem Leopoldina, criada por ela, pois o pai, de certa forma, voltará a ocupar o sótão. Maria Clara compara a obediência de sua criatura à subserviência dos empregados cuja miséria os obriga a aceitar a vontade dos patrões:

Os pais do meu pai moram no Porto percebes, três dias no Natal (...) inventei-te Leopoldina (...) recuou para a marquise nas pantufas da inválida ressentida comigo, se fosses rica como os meus pais zangava-te não zangavas Leopoldina (...) mas como és pobre não consegues zangar-te, aceitas-me conforme a cozinheira e o chofer me aceitam, tenho sempre razão, mando em ti, sou tua dona, inventei-te (...) desculpa matar-te assim (...) e eu com pena de ti mas se te encontram no sótão. (ANTUNES, 2000, p. 340)

Leopoldina estranha o olhar de Maria Clara e ainda tenta conversar com ela “não se exalte menina, não se impaciente comigo que não me mexo daqui” (p. 342), mas “Criaturas inventadas apagam-se num instante” (p. 343) e o destino de Leopoldina está selado:

e a seguir nada como te afirmei, literalmente mais nada, um som insignificante, a água-pé que se derrama, quando muito um corpo o teu corpo de bruços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhoso de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a noite a dissolva. (ANTUNES, 2000, p. 349)

A estrutura do texto exige a atenção do leitor, que se depara com sobreposições do que está “realmente” a acontecer a uma personagem e do que está a acontecer numa realidade imaginária, que vem interromper uma descrição ou um pensamento. Isso se dá pela simultaneidade de tempos: passado, presente e

futuro se misturam numa mesma passagem. Em toda a obra, é possível perceber o jogo que o autor estabelece com os tempos. Para exemplificar, segue um trecho em que Maria Clara recorda um dos momentos de seu pai, no hospital, após ter sofrido um ataque cardíaco:

a seringa da enfermeira, os olhos do meu pai que apesar de continuarem a fitar-me deixaram de me ver e tornaram a ver-me, regressados de longe, à medida que os dentes, um instante enormes, desapareciam de novo, a mão prendeu a minha mão
ainda hoje detesto que me prendam a mão, recordava-se como ficava quieta com o seu polegar no meu pescoço na esperança que ficando quieta o sentisse menos em mim? (ANTUNES, 2000, p. 450)

O que se observa é a mescla de uma sensação do passado, com a sensação desse passado no presente e a possível repetição da mesma sensação num futuro. Vê-se a tentativa de recuperação da sensação que o gesto do pai de segurar-lhe a mão causou a Maria Clara, a sensação que essa recordação do pai lhe provoca no momento da escrita e, ainda, a sensação que esse gesto repetido por qualquer outra pessoa em qualquer outro momento poderia lhe causar. Seixo (2002, p. 492) explica isso, entendendo que a memória vem no lugar do tempo:

Poderia dizer-se que os romances de Lobo Antunes são textos sobre o tempo, se não fosse o fato de que esse tempo, qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por algumas das suas personagens, é sempre, afinal, a duração atualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia; por outro lado, a enunciação, que é forçosamente o agora da proferição da palavra do presente, mesmo que em evanescente fluir, não aponta como deveria fazê-lo numa relação de comunicação normalizada, para o lugar da continuidade existencial do sujeito no momento em que fala, visto que ela presentifica outros tempos e, ao fazê-lo, convoca irremediavelmente outros lugares.

O diário não é somente uma reavaliação do passado, mas também uma reflexão sobre a sua vida presente: “Avaliar o meu nada como todos os dias continuo a avaliá-lo, este apartamento, esta mobília, estes bibelots, estes quadros, não vou a Tomar de visita à minha mãe, não lhe telefono, não lhe mando notícias” (p. 483). Ela não gosta de si mesma e, assim, não consegue gostar dos outros. Em seu diário, registra, várias vezes, que precisa perguntar ao psicólogo se gosta da mãe, do pai, do marido, e até do filho, pois não se vê como mãe: “Quando o meu filho nasceu não sabia pegar-lhe (...) não é meu porque sou filha, não sou mãe de quem quer que seja, sou filha, tenho dezoito anos, não vinte e oito, dezoito” (p. 455). Mais do que isso, ela precisa perguntar se os outros gostam dela: “perguntar ao psicólogo se gostavam de mim” (p. 492).

Ainda se sente o homem da casa, nunca correspondeu às expectativas da mãe, mas sente falta dela:

quase tudo o que lhe pertencia e experimentava em mim caía-me, blusas, saias, roupa interior, chapéus (...) alcançava-me despida e sem peito no espelho, nas fotografias dessa época as minhas feições de rapaz, nas fotografias de hoje as minhas feições de rapaz
 és o homem da casa és o homem da casa, não puxe as coisas assim dos cabides mãe, não faça a mala, não se vá embora. (ANTUNES, 2000, p. 460)

A personagem tem repugnância de si mesma, rejeita os outros porque não se aprova, escreve o que não quer que a nova família saiba: “detesto que me toquem, mal o meu marido ou o meu filho me tocam recordo-me de episódios difíceis de falar, sinto-me suja” (p. 460).

Quem é Maria Clara? Esse parece ser o enigma¹²⁹ que move a narrativa e que a própria personagem procura decifrar por meio da escrita: “fui desde o início uma pergunta para ti não fui” (p. 512). As várias idas ao sótão, por exemplo, são tentativas de esclarecer quem é seu pai, figura chave, para o entendimento de sua própria personalidade: “Ninguém mais vem ao sótão senão eu, se ao menos me ajudasse a conhecer quem sou” (p. 48).

Outras figuras como o avô, que também ganha voz, na narrativa, são apelos em busca de uma identidade: “Maria Clara a perguntar-me a mim ou a perguntar-se a si mesma –Quem sou eu avô? Para que lhe dissessem quem era” (p. 391). A mirada no espelho é outra forma de construção de um eu que não se reconhece: “Encontro-me no vidro a interrogar-me admirada, estas feições, este cabelo, esta boca que hesita ao falar –Final sou assim?” (p. 501).

A reconstrução da casa da infância por si só é uma grande metáfora de construção de si mesma: “Quando penso no Estoril os ciprestes do cemitério crescem negros ao sol sinto-os sobre o telhado a roçarem-me os braços, a mexerem-me no corpo, a levarem-me consigo para os meus pais, para casa” (p. 455).

Num momento de fusão de vozes, entende-se que Maria Clara é todas as personagens em que se fragmenta, uma identidade múltipla, um ser multifacetado: “Conhecendo-nos, tu és esta, tu és aquela, tu és aquela outra, não julguem que não sei quem são, tu por exemplo és a Maria Clara sou a Maria Clara” (p. 521). As

¹²⁹ De acordo com Seixo (2011, p. 243), “Maria Clara não conta uma história; ela defronta-se com um enigma, que (...) poderemos considerar como sendo o de si própria perante os outros.”

personagens existem em Maria Clara: “ninguém chama o teu nome Leopoldina (...), não existes, matei-te para pensares que existes mas não julgues que existes fora do consultório do psicólogo, do meu diário, de mim” (p. 454).

Num possível intento de classificar a obra, podemos dizer que se trata de um romance confessional: “Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe” (p. 467). A narrativa desnuda um “eu”, sendo centrada no sujeito, núcleo de um espaço vital. Esse sujeito é objeto do próprio discurso, o “eu” é sujeito e objeto, narra e age: “escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever a não foi assim” (p. 467) A narradora apresenta uma atitude confessional e intimista, abordando recordações, vivências e sentimentos: “a mãozinha que me rouba as páginas (...) a soletrar parágrafos e a deixar-me nua, episódios tão secretos, tão remotos” (p. 467). O romance reúne confissões, memórias, cartas e diário, entrecruzando gêneros literários.

O foco central do romance, como constatamos, é a vida da personagem Maria Clara, um “eu” que se fragmenta em outros “eus”. Essa fragmentação do sujeito que escreve se inscreve num processo de despersonalização que, conforme Catherine Dumas (1994), encontra-se no centro da escrita intimista em geral. No romance antuniano, portanto, o que prepondera é a desagregação do espaço e do sujeito, decorrente da fragmentação:

Desagregação porque *fragmentação*: a paisagem aparece cada vez mais pulverizada em fragmentos, sensações diversas, que permitem a sua apreensão enquanto realidade cujo conjunto só pode aparecer como elaboração mental. A paisagem dispersa-se pela multiplicidade de sensações do sujeito que a apreende, e aparece como um tecido em que diversidade e fragmento se tornam elementos-chave. (BUESCU, 1990, p. 106-07)

Gostaríamos de salientar que, se o tempo em relação ao espaço em *A Sibila* (e também em *O Anjo Ancorado* no que se refere à aldeia de São Romão) é postulado na narrativa pela permanência, ou seja, pela “possibilidade humana de converter o tempo numa duração vivencial: o espaço apareceria (...) como viabilidade da sua vivência [tempo] e a integração das gerações, da infância”, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o tempo, ao contrário, é postulado pela “radical mutação” (BUESCU, 1990, p. 173).

Consideramos úteis, para a compreensão do tempo e do espaço no romance de Lobo Antunes, enfim, para o entendimento do mundo criado por Maria Clara, as

palavras utilizadas por Buescu (1990, p. 275-76) ao analisar *The Mill on the Floss* e sua personagem Maggie:

O que descreve o narrador? Fragmentos, pedaços de um real que por assim dizer 'bóia' numa corrente de consciência poderosa e inevitável. (...) Um mundo cujo sentido, naquele preciso momento, é o de *não ter qualquer sentido para a personagem*, que se encontra aqui totalmente mergulhada num universo espaço-temporal à parte, *fora* do que lhe é dado ver na aparência (...) não percebe este real porque percebe, de forma demasiado intensa, um outro que lhe sobrepõe e anula. O mundo de Maggie não é, pois, o que aparentemente se lhe impõe como dado, mas um outro, imaginário, que aqui integralmente a ocupa. Trata-se, afinal, de uma *percepção* da área do *imaginário*, caracterizada pela *fusão integrativa* de espaço, tempo e até personagens (...) dentro de um mundo que não se confunde com o mundo social que mais tarde tornará a irromper; criam, assim, um mundo imaginário em que tanto o espaço como o tempo funcionam de modo diferente, numa totalidade integrativa de que eles próprios fazem também parte.

Apesar das diferenças de tratamento estético, em ambos os romances (*A Sibila* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*), encontramos a memória como ação de um indivíduo que busca a sua relação com os antepassados, na tentativa de compreender a si mesmo ao desejar “compreender o *outro no tempo*” (PESAVENTO, 2006, p. 3). As duas protagonistas, Germa (*A Sibila*) e Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), tomam a casa de infância como referência para trabalhar a memória como reverso do esquecimento¹³⁰:

A memória é uma contínua reconstrução, renovadamente a preencher lacunas e vazios com as lembranças de terceiros ou a refazer a narrativa conforme as reavaliações feitas ao longo da existência. (PESAVENTO, 2006, p. 3)

A questão do sujeito impõe-se na articulação do discurso da memória, já que “é sempre um sujeito que rememora (...) um indivíduo que evoca o tempo do vivido, que resgata lembranças, de forma seletiva, e que também esquece e exclui, de forma consciente ou inconsciente” (PESAVENTO, 2006, p. 4). A escrita, como assinala Certeau¹³¹, implica a subjetividade em seu processo, pois o sujeito que escreve “ocupa um lugar social e cultural no mundo”, que interfere em suas metas e impede a “pretensão da verdade objetiva” (PESAVENTO, 2006, p. 4). No caso do

¹³⁰ Conforme Morais (2010, p. 214), “torna-se essencial a relação entre memória e esquecimento: como ambos estão intimamente ligados, é o próprio esquecimento que torna possível a memória. O que fica na memória, vestígios ou recordações, é o produto de uma erosão provocada pelo esquecimento. Só procurando a memória se pode encontrar o esquecimento; só o retorno ao passado, suscitado pela experiência da memória, permite acalmar e ultrapassar esse mesmo passado enquanto obsessão aprisionante.”

¹³¹ “No hay consideraciones, por generales que sean, ni lecturas, por más lejos que queramos extenderlas, que sean capaces de borrar la *particularidad* del lugar desde donde hablo y del ámbito donde prosigo mi investigación. Esta marca es indeleble. (...) mi modo de hablar configura mi relación com um lugar. Pero el gesto que translada las 'ideas' a *lugares* es precisamente um gesto de historiador” (CERTEAU, 1993, p. 67).

romance de Lobo Antunes, acrescentaríamos que o sujeito que lê também desempenha papel fundamental na construção do discurso memorialista do autor, como bem explica Felipe Cammaert Hurtado (2004, p. 297):

Na medida em que a obra questiona a memória e desvela o vasto espaço da subjetividade das personagens, ele [o leitor] intui desde o princípio que a sua participação é essencial para aperfeiçoamento do romance.

O crítico considera a memória “o princípio organizativo” (HURTADO, 2004, p. 299) dos textos de Lobo Antunes, “o eixo central” de sua narrativa e “um dos pilares do universo antuniano” (HURTADO, 2004, p. 298). Mais do que uma temática, a memória apresenta-se como um estilo:

Todas as histórias são fundadas nas lembranças das personagens; a narração irrompe sob a forma de uma catarse, por vezes caótica mas sempre abundante em imagens poéticas. (HURTADO, 2004, p. 298-99)

Antes de finalizarmos este subcapítulo, gostaríamos ainda de ressaltar que a morte é um tema comum aos dois romances, interferindo no rememorar de Germa e na escrita de Maria Clara.

Em *A Sibila*, a casa da Vessada transforma-se para Quina, no ocaso de sua vida, num espaço de solidão e silêncio, mas, ao mesmo tempo, num espaço de mudo diálogo. Quina percebe nos móveis, nos objetos, em cada detalhe à sua volta, a presença dos mortos. Lembra-se da mãe, do pai, do passado. Morrendo, Quina parte, psicologicamente, do espaço físico para o espaço da memória, para outro mundo, onde os mortos sobrevivem.¹³² Ela projeta-se do mundo dos vivos, do espaço material, para o mundo dos seus mortos. Transcende os espaços físicos, os objetos e os móveis. Por meio da memória, é como se deixasse a cama, o quarto e passeasse pela casa, reencontrando familiares e amigos, como vemos na longa passagem a seguir:

À medida que se fechava a noite e todos os ruídos, como velas sopradas, se apagavam, e ficava apenas aquele zumbido que era como o fremito da vida temporariamente extinta ela sentia uma renovação penosa dos sentidos, excitava-a o esgotamento, e, através de todo o caos de recordações inconscientes que, como alvéolos, se abriam na sua memória, ela pensava na morte (...) Naquela casa deserta, ela, enferma, nada receava (...) Aos pés da cama desenhava-se o espaldar daquela *siège-pérce* envernizada de cor-de-mogno e que fora adquirida para os últimos tempos de sua mãe. E era como se a própria Maria ali estivesse (...) No leito a par (...) tinha jazido o irmão amortalhado sobre uma tábua de pinho (...) e Estina (...) ali se deitara, seguindo com o dedo as brechas da parede, levantando partículas de calça, enquanto as outras mulheres rezavam e ela guardava na alma o adeus de Luís Romão (...) Ouvia o ramalhar das

¹³² Segundo Nora (1993, p. 22), “a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial”.

laranjeiras plantadas pela Velha Narcisa Soqueira, e também era como se ela estivesse viva (...) E também aquela enteada sua (...) Tinha morrido já, mas Quina via-a ainda com aquelas farripas loiras aureoleando-lhe o rosto (...) Às vezes, quando a noite era de vento, a cancela da varanda e que abria para as musgosas escadas do quinteiro, rangia muito. E era como se João fosse ainda um adolescente e ali estivesse rodeado dos seus perdigueiros (...) O seu capote de gola de raposa estivera muito tempo pendurado no seu antigo quarto (...) e lá estava ainda aquela proximidade de objectos que fazia o seu ambiente, as pequenas ferramentas, uma forma de sapateiro para alargar calçado, estojo de barba forrados de cetim roxo, um *soco inglês*, arma que Abílio trouxera do Brasil, uma coleção de varapaus com aguilhão de ferro, ou encabados em prata (...) uma bengala de cana-da-Índia, outra com castão de marfim, eram ainda espólio do jovem-irmão morto, assim como eram dele os minúsculos frascos que, vazios, desprendiam ainda um perfume de âmbar e de nardo. E o retrato dele (...) estava num caixilho de mogno e impregnado de poeira (...) Toda a casa para Quina, era a doce evocação do pai (...) Todo o seu coração conhecia ainda aquele conforto furtivo, amoroso, inquieto, da presença do pai. Ele chegava, e logo a atmosfera árida e prática da casa se transfigurava, fazia-se homem (...) Apenas restava a casa, que ele reconstruía e também arruinara. Contudo, às vezes, Quina sentia-se imobilizar no tempo, e impelia-a uma tentação de se arrojear do leito e ir olhar o quinteiro, na madrugada cinzenta, porque sabia que o pai estava lá, aparelhando o carro que devia partir para o mato. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 208-212)

Para Bosi (1994, p. 406), uma das funções da memória, ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, é lançar uma ponte entre o mundo do além e o dos vivos, pois “quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes”. Quina, em seu leito de morte, no silêncio das noites, na casa da Vessada, recorda seus entes queridos por meio da memória despertada pelos espaços domésticos, pelos móveis e objetos e pelos sons da casa. Para Kong-Dumas (1982, p. 35), Bessa-Luís apela para os sentidos, pois “os elementos materiais formam a base da inspiração de Agustina (...) os elementos sensoriais como portadores duma carga de significações”.

O espaço do “outro mundo”¹³³ ou do “sobrenatural” está presente, em *A Sibila*, de duas formas. A primeira acontece através de Quina, a sibila, que mantém contato com a sabedoria ancestral, com as forças telúricas e com os espíritos, embora não fique claro até que ponto essa comunicação realmente ocorre. Quina é uma personagem complexa não só por transgredir seu campo semântico inicial, transitando em diferentes espaços geográficos e sociais, como já demonstrado, mas

¹³³ DaMatta (1989, p. 33) designa de “outro mundo” o espaço que complementa as noções de casa e rua, “onde residem deuses e espíritos”. Para ele (1987, p. 19), o espaço do “outro mundo” ou do “sobrenatural” estabelece com a casa e com a rua “um elo complementar e terminal (...) o mundo que chamamos de ‘real’, ou ‘este

também por se relacionar com o “outro mundo”, com o espaço do sobrenatural, ao se consagrar sibila, colocando-se como ponte entre o mundo físico e um universo metafísico. A segunda maneira pela qual o “outro mundo” faz-se presente é por meio da ligação entre mortos e vivos que a memória estabelece. Essa ponte é estabelecida pelo ato rememorativo de Germa.

É por essa segunda maneira que o além-túmulo aparece também em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ou seja, por meio do lembrar da narradora Maria Clara que dá voz aos seus mortos. É das recordações de infância que eles¹³⁴ ressurgem. Vítima de depressão, a heroína de Lobo Antunes rememora, a fim de recuperar a casa e as personagens que possam trazer um significado à sua existência. Maria Clara refugia-se em seu diário, onde pode dialogar com os ausentes que se fazem presentes na escrita: “os parentes das fotografias caminhavam comigo, caras surpreendidas por terem morrido, grandes olhos atônitos – Faleci mesmo Clarinha?” (p. 514).

Maria Clara recorda o dia da morte da avó, viciada em jogos e frequentadora assídua do Casino de Estoril. A velha senhora passa mal e falece. Os funcionários do cassino batem à porta da casa: “Pifou-nos aqui uma velha que mora nessa casa” (p. 25). A avó é encontrada pela família “vergada na mesa de jogo de boina na cabeça, as joias falsas mais exageradas do que nunca” (p. 25). Com vergonha, Amélia, mãe de Maria Clara, declara que se trata de “uma mulherzinha que temos lá por esmola” (p. 26).

A visão do avô também é marcada pela decrepitude. Calado, passava o dia a jogar xadrez com um primo tenente. Fazia as refeições sozinho, na sala de jantar, depois dos familiares terem se alimentado, porque se atrapalhava ao manejar os talheres, devido à idade: “Comia depois de nós, sozinho na sala de jantar, de guardanapo ao pescoço, para que não o víssemos sujar-se, entornar arroz e

mundo’, é feito de casa e rua; mas o universo dos mortos é a esfera do ‘outro mundo’. Tal como ocorre com a casa e com a rua, o ‘outro mundo’ é também um importante elemento englobador de muitas situações sociais”.

¹³⁴ Eles (os mortos) também estão presentes em *Casas Pardas*, por meio do lembrar das protagonistas. Por exemplo, o estado de profunda depressão psíquica em que se encontra a personagem Mary, uma espécie de morte em vida, provoca-lhe um recordar obsessivo dos momentos marcantes da infância, vividos com o pai e com a mãe, já falecidos, que assinalam a diferença de personalidade em relação à irmã Elisa. Pelo ato rememorativo, toma consciência da frustração de nunca ter correspondido às expectativas do pai: “A Mimi é cobarde, tua mãe ainda insiste, distraída, Pauvre petite, e tu sorris com sorriso este sim teu, já pétreo” (p. 371). À medida que a depressão acentua-se, as memórias tornam-se mais recentes, por exemplo, lembra-se do marido inconsolável no leito de morte de sua mãe, do funeral do pai, em que seu corpo jazia estropeado, etc. É morrendo, após ingerir pílulas e álcool, que também a sensorialidade de Mary torna-se exarcebada, fazendo-a ver o que não

pedaços de carne” (p. 24). Em certa ocasião, tentara se matar com uma pistola: “quis matar-se com a pistola descarregada, premiu o gatilho várias vezes sem conta e nada, o primo tenente encontrou-o a examinar o carregador” (p. 24). No final da vida, o avô era completamente cego:

não existe fotografia dele nas estantes mas também nunca vi em parte alguma o retrato de um cego como se o facto de serem cegos os tornasse tão invisíveis para o mundo como o mundo era invisível para eles (ANTUNES, 2000, p. 188).

Em meio à narração, há breves referências ao funeral do avô, como imagens que cortam o pensamento da narradora: “aquele aspecto grave dos mortos, pegaram em mim sem cuidado porque senti o frio de uma aldraba (...) obrigaram-me a beijar o meu avô na testa” (p. 39). A avó e o avô são mostrados como trastes que estorvam a vida dos mais jovens na casa e cuja debilidade senil beira à tragicomédia: “morávamos no Estoril com um casal de palhaços, as visitas a cuidarem que os desprezávamos quando eram aqueles espantalhos que desprezavam a gente, não pedindo, não exigindo, não querendo” (p. 386). O aparente desprezo da narradora para com os avós é desmentido pela maneira recorrente com que as suas figuras são trazidas à consciência pelo exercício da memória, povoando constantemente as lembranças de Maria Clara.

Seus avós, no momento presente, estão mortos, mas ela os “ressuscita” dando-lhes vida e voz e, assim, podemos reconhecer a sua importância para a constituição da identidade buscada por Maria Clara:

A minha neta Maria Clara a perguntar-me a mim ou a perguntar-se a si mesma -Quem sou eu avô? não a perguntar-me a mim, a perguntar-se a si mesma (...) para que lhe dissessem quem era. (ANTUNES, 2000, p. 391)

O tema da morte atravessa toda a obra. O próprio gesto de escrever é uma tentativa de eternidade.¹³⁵ Em sua escrita, Maria Clara procura aliviar a sua caminhada para a morte, o *dasein* heideggeriano (RICOEUR, 2007), que mesmo quando aceito como inevitável continua a causar angústia. Em sua narração pode-se perceber o fim da infância e o fim da juventude como antecipações da morte. Durante toda a vida o ser humano se dirige para ela: “Mesmo aceita, a morte continua assustadora, angustiante, em razão de seu carácter radicalmente heterogêneo a nosso desejo, e do custo que representa a sua acolhida” (RICOEUR,

via e compreender o que não entendia: “Desvendadas e situadas objectos, superfícies opacas dentro de superfícies opacas” (p. 370).

¹³⁵ Certeau (2010, p. 57) explica que “falar dos mortos é também negar a morte e, quase, desafiá-la”.

2007, p. 370). DaMatta (1989, p. 113) ressalta que “o homem é o único ser que tem consciência de sua própria morte e, por isso mesmo, tem enorme e definitiva necessidade de domesticar o tempo e de problematizar a eternidade”.

Maria Clara, em vários momentos, toma e retoma a morte do avô e da avó. O conhecimento da morte do outro, na perspectiva heideggeriana, é uma forma de evitamento da própria morte:

É surpreendente que a morte de outrem seja considerada uma experiência inadequada à procura de radicalismo inscrita na angústia (...) pelo conceito de ser-para-a-morte. Que a inautenticidade espreita a prova da morte do outro, é indubitável: a confissão secreta de que a morte, que levou nosso próximo mais querido, de fato nos poupou, abre o caminho para uma estratégia de evitamento, a qual, esperamos, também nos poupará o momento de verdade do face a face com nossa própria morte. (RICOEUR, 2007, p. 370)

A narradora realiza a ressurreição¹³⁶ literária dos mortos por meio da escrita memorialística que reconhece a presença da morte no meio dos vivos: “a achar a casa mudada, será verdade que passaram tantos anos, faleci mesmo Clarinha” (p. 515). A escrita funciona como um rito de sepultamento¹³⁷ e como marca duradoura do luto¹³⁸. Maria Clara não só fala de seus mortos, mas também faz os mortos falarem. Dá voz à avó e ao avô, dialoga com eles, buscando resgatar algo de si mesma:

O morto, aquele que não mais responde –constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo. (RICOEUR, 2007, p. 370)

Mortos e vivos, esses seres trazidos da memória, são representados, na narrativa, de modo a ressaltar o seu caráter humano, repletos de medos, fraquezas, defeitos e fragilidades: “Os homens do passado foram, como nós, sujeitos de iniciativa, de retrospecto e de prospecção (...) formularam expectativas, previsões, desejos, temores e projetos” (RICOEUR, 2007, p. 393). Maria Clara dá voz à falecida avó que justifica o seu vício pelo jogo: “só não queria que fôssemos mendigos, só

¹³⁶ O próprio Lobo Antunes argumenta em entrevista concedida à Maria Luísa Blanco (2002, p. 177): “Em quase todas as minhas obras, a morte não é a morte, é como um renascimento.”

¹³⁷ De acordo com Certeau (2010, p. 14), a escrita pode “acalmar os mortos que ainda frequentam o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários”.

¹³⁸ Como explica Pedro M. D. Valinho Gomes (2001, p. 652), “a perda encontra no universo simbólico uma imagem *mnémica* adequada à figura do túmulo. A sepultura é, talvez, o primeiro símbolo da *memória da perda*. Precisamente o túmulo, na sua carga simbólica, revela essa dimensão da perda que é a de uma não presença presente, re-apresentada; trata-se, se assim o podemos dizer, da marca da falta, da presença ainda da ausência, que um trabalho de luto pretende integrar. Este é um trabalho transformador delicado. Mas o trabalho de luto é um trabalho infindo. Porque a perda é infinda. Aceitar que a perda nos vai acompanhar sempre é ao que nos convida uma razão capaz de integrar o luto.”

não queria habitar uma vivenda defunta que a cada dia mergulha mais na terra” (p. 472). O desejo da avó era recuperar a fartura de antigamente. Por meio da escrita do diário e do exercício decorrente de colocar-se no lugar dos outros, dando-lhes voz, Maria Clara se reconcilia com a memória de sua avó:

Demorei tantos anos a compreendê-la avó, não a acho um espantinho com anéis, não a acho ridícula (...) fala-me do senhor general, do presidente Krüger, de termos sido ricos e de voltarmos a ser ricos daqui a nada porque amanhã o vinte e sete ganha avó (...) não me casei e não estou aqui a terminar o meu relato. (ANTUNES, 2000, p. 478)

O tema da morte e da imortalidade, como vimos, permeia implicitamente os romances, de forma subjacente à temática da memória e da sequência de gerações e ao contraste entre o espaço individual e o espaço familiar. Os mortos sobrevivem através da memória de seus parentes, ocupando um novo espaço, imaterial, mas em que continuam a interferir no tempo presente, quando lembrados. É o caso de Maria Clara em cujo relato os mortos revivem e desempenham papel ativo. Da mesma forma passa-se com Germa cujo movimento de evocação da memória da tia dá partida à narrativa. Germa (*A Sibila*) e Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) vivem a “oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo de relação contingente com aquilo que nos engendrou” ou “o momento dos lugares de memória” (NORA, 1993, p. 14).

A permanente rememoração dos mortos, nas narrativas, pode sugerir uma crítica, um movimento contra a tendência de uma sociedade emergente, mais individualista, que procura evitar o tema da morte, ocultando e “apagando” os mortos, uma sociedade em que esquecer o morto é positivo, enquanto

lembrar o morto é assumir uma espécie de sociabilidade patológica. Na sociedade moderna não há luto, nem qualquer tipo de contato com os mortos, que necessariamente evocam o passado. (DAMATTA, 1987, p. 148)

Vivos e mortos mantêm laços indissolúveis muito bem representados pelos autores. Nos romances, como demonstrado, não só os mortos estão presentes, mas a ideia da morte. Em *A Sibila*, por exemplo, ela é mostrada como um fenômeno que rompe a individualidade, o “eu” se expande e se mistura ao espaço cósmico, como pode ser observado com mais intensidade na morte da protagonista, Quina. No silêncio da noite, só ela está em vigília e a morte, antropomorfizada, invade o espaço da casa, como vemos a seguir:

Agora, na casa, apenas Quina velava. A vela ardia na palmatória de esmalte azul, e o seu balãozinho de luz estendia-se de través pelo quarto até a porta. O Cristo, com as suas grilhetas de rosários, que, mais do que as chagas e os cravos, impunham uma impressão de suplício, estava

obsuro no fundo da caixa negra, cuja porta ficara eternamente como um caixilho sem vidro. Quina jazia sem um movimento, recolhida apenas na sensação duns passos que se aproximavam. Ouvia ininterruptamente aqueles passos, ouvia como eles se detinham e continuavam, e o soalho gemia sob a sua pressão, ora cautelosa, ora mais franca e perceptível. E o seu espírito era como uma folha que se estorce e que arde sob a ação dum fogo íntimo e terrível. Às vezes, distinguia como que um ligeiro respirar à sua cabeceira (...) Mas logo recaía o silêncio, num intervalo denso, fatigante entre o som daqueles passos. Com que esbraseada febre Quina os esperava, com que terror exigia de si própria não os ouvir, repeli-los com um sopro da sua vontade! Era o vento que sacudia os gonzos frouxos da varanda, mas, enovelado com o silvo doce do ar revoltado, estava o rumor dos passos. Assim decorreu a noite, a vela ficou reduzida (...) como chama do Espírito Santo. Quina abriu os olhos, e disse em voz audível algumas palavras que não eram delírio, nem oração, porque o tempo de oração estava no fim, e toda a sua alma se projectava num abismo inefável, se dispersava para entrar na composição magnífica do cosmo (...) Os passos ouvia-os agora mais sonoramente: eles vinham, e todas as portas se abriam à sua frente. Como repeli-los e como não amá-los também? Sentiu que os joelhos se lhe esfriavam e como que um banho de gelo a ia atingindo até a cintura, e subindo; as mãos guardavam algum calor, mas não as movia mais. Um sopro mais brusco do vento fez entreabrir as portas da varanda, e Quina num último olhar, abrangeu aquele céu esverdeado do amanhecer e que era imenso, e que, como em ondas do espaço, continuava mesmo através dos mundos, das estrelas vivas ou extintas. Os seus lábios emudeceram, e o som dos passos deteve-se, por fim, sobre o seu coração. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 235-37)

A romancista apela para os sentidos, utilizando elementos materiais, a fim de relacionar a realidade exterior com a realidade profunda da personagem, organizando o que Kong-Dumas (1982, p. 35) chama de “espaço em mergulho”, em que a interioridade se abre para o exterior ou o que Padrão (1988, p. 11) explica como “todo o encontrável, para que a sensação se dissolva em emoção”. Percebe-se uma integração do espaço interior da personagem e do interior da casa com o espaço exterior, com a natureza, representada pelo abrir das portas da varanda e pelo olhar abrangente de Quina que se dirige ao céu. A subjetividade da personagem fragmenta-se, dispersa-se e se funde a um espaço sem limites, “toda a sua alma se projectava num abismo inefável, se dispersava para entrar na composição magnífica do cosmo” (p. 236).

De acordo com Machado (1988, p. 12), Bessa-Luís consegue unir o regional e o universal através da complexidade narrativa e criar uma personagem que continua a ocupar o centro de sua vastíssima obra, “um arquétipo de personagens que nos romances de Agustina encarnam o mistério irreduzível do ser e do tempo, do ser o tempo, preso a hábitos quotidianos e, simultaneamente, o espírito do lugar”. Quina, a sibila, é uma heroína muito querida para Bessa-Luís até hoje. Uma personagem que viveu longamente, como explica a escritora, em uma entrevista concedida a

António de Almeida Mattos (1988), por ocasião das comemorações de seus quarenta anos de vida literária, em 1988: “Viver longamente quer dizer servir a memória, a própria e a dos outros”.

A morte nos romances, entretanto, transforma-se, por meio do exercício da memória, em busca de imortalidade, “porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte, fazendo prolongar a memória do morto e dando àquela pessoa que foi viva uma forma de realidade” (DAMATTA, 1987, p. 153). Assim, Quina (*A Sibila*), Luís Filipe (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) e os outros continuam a viver por meio das recordações de Germa e de Maria Clara. Os familiares morrem, mas suas relações com as sucessoras continuam. A proximidade entre vivos e mortos, segundo DaMatta (1987), é uma característica do imaginário ibérico que perpetua mitos como o de Inês de Castro, que se torna rainha depois de morta. O mundo dos mortos e o mundo dos vivos constituem-se, assim, em dois planos fundamentais da existência.

Os mortos não podem ser representados como seres ausentes da história, mas “assombrando com suas sombras o presente histórico” (RICOEUR, 1997, p. 195). É o que Bessa-Luís e Lobo Antunes mostram aos leitores desde o início de seus romances, como vimos. Robert Darnton (1990, p. 17), assim como Ricoeur¹³⁹ e Certeau¹⁴⁰, enfatiza a relação do historiador (e por que não do escritor?) com os mortos, com “todo o leque da comédia humana, num mundo que já não existe mais”:

O contato com o passado altera o sentido do que pode ser conhecido. Estamos sempre nos ombreando com mistérios- não simplesmente a ignorância (fenômeno familiar), mas a insondável estranheza da vida entre os mortos. Os historiadores voltam desse mundo como missionários que partiram para conquistar culturas estrangeiras e agora retornam

¹³⁹ Ricoeur (2007) define História como o conjunto de acontecimentos presentes, passados e futuros e como o conjunto de discursos sobre esses acontecimentos. A História pode oferecer aos ausentes da História um gesto de sepultamento, através da historiografia. A História não seria apenas a evocação dos mortos, mas também a encenação dos vivos de outrora. A História gostaria de reduzir a memória ao estatuto de objeto entre outros, em seu campo de pesquisa. Entretanto, a memória coletiva opõe seus recursos à empreitada de neutralização das significações vividas sob o olhar distanciado do historiador, que é um homem de retrospectão. Ele não tem apenas como contraponto os mortos, para os quais ele constrói um túmulo escriturário. Ele se dedica a re-apresentar ações e paixões. Uma literatura é fabricada a partir de impressões definitivamente mudas. A morte na História aparece como narrativa fundadora. Na História há uma dupla ausência: a da própria coisa que não existe mais e a do acontecimento que nunca foi como se disse. A escrita da História se dirige a um leitor, por isso, há uma relação dinâmica entre o lugar do morto e o lugar do leitor. Tanto para o morto quanto para o leitor, a linguagem é a “morte aquietada” (2007, p. 380).

¹⁴⁰ Certeau (2010, p. 107), por sua vez, também identifica no discurso sobre o passado o estatuto do discurso do “morto”, mas ressalta que o seu sentido é o de ser uma linguagem entre o narrador e seus leitores, um discurso “entre presentes”: “o morto é a figura objetiva de uma troca entre vivos” (Ibid., p.56). Assim, “marcar” um passado é, além de dar lugar à morte, abrir um espaço próprio para o presente e “redistribuir o espaço das possibilidades” (Ibid., p. 107), utilizando “a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos” (Ibid., p. 107).

convertidos, rendidos à alteridade dos outros. Quando retomamos nossa rotina diária, às vezes contamos entusiasmados nossas histórias ao público. Mas poucos param para ouvir. Como o velho marinheiro, falamos com os mortos, porém temos dificuldade em nos fazer ouvir entre os vivos. Para eles, somos maçantes. (...) Para visitar os mortos, o historiador precisa de algo além da metodologia, algo como um salto de fé ou uma suspensão da dúvida. Não importa quão céticos possamos ser quanto à vida futura, mas só podemos sentir humildade em relação a todas as vidas passadas. Não que eu esteja defendendo o misticismo ou o culto aos ancestrais. Tampouco estou questionando a validade da semiótica e da narratologia. Tenho certeza que precisamos pensar seriamente sobre o que fazemos, ao tentarmos explicar a vida e a morte no passado. Mas como fazer justiça aos mortos? (DARNTON, 1990, p. 13-19)

Tanto em *A Sibila* quanto em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, isto é, nos dois romances a que demos maior atenção nesse subcapítulo, respeitadas as diferenças estilísticas, identificamos como a memória é tratada literariamente a partir do século XX, ou seja, como narrativa de um sujeito que “inventa, descobre, constrói, seleciona e recorta” (PESAVENTO, 2006, p. 6). Nos romances em questão, analisamos o processo de singularização de objetos pela percepção do sujeito e percebemos a memória como recurso de organização simbólica do espaço pela voz feminina. Vimos como a mulher torna-se, ela mesma, espaço de memória pessoal, familiar e coletiva, tomando como ponto de partida a casa e os objetos familiares, como símbolos desencadeadores de um processo de subjetivização¹⁴¹ do sujeito perceptivo feminino. Dessa forma, identificamos a importância narrativa concedida à personagem feminina (temática e estruturalmente). Adiante (no subcapítulo 3.2.2), enfatizaremos a personagem feminina a desempenhar o papel de sujeito ligado ao social, por meio da memória como “processo transacional”¹⁴², participando da construção de uma nova memória nacional

3.2.2 A memória de um país

Apesar de vivermos numa época cujo imperativo é “produzir arquivo” (NORA, 1993, p. 16), não basta registrar tudo, a sociedade exige reflexão sobre si mesma,

¹⁴¹ O reconhecimento de um elemento como símbolo, por um sujeito perceptivo, corresponde a uma forma de exercício do ponto de vista instituído no interior do universo narrativo, que Buescu (1990, p. 110), citando Franz Stanzel, define como a forma de expressão de uma subjetivização. Essa subjetivização não coincide ou não se limita à expressão de um narrador ou uma personagem, mas é inerente à própria noção de ponto de vista, um foco perspectivístico que permite a apreensão de um universo percebido como intrinsecamente coerente.

¹⁴² Como explica Pesavento (2006, p. 4), “indivíduos são seres no mundo e, como tal, portadores de um lugar social e de uma temporalidade, a sua e a herdada, partilhada. Neste sentido, a memória é um processo transacional, em que o sujeito se liga com o social (...) É neste momento, de partilha de uma sensibilidade – a

deixando esse papel para o historiador. Entendemos que o escritor assume essa mesma função social do historiador¹⁴³ no sentido proposto por Pierre Nora (1993, p. 21), ao criar a figura de um novo personagem que emerge da explosão da história-memória:

Vivendo integralmente sob o signo do futuro, ela [a sociedade] se contentaria de processos de gravação automáticos de si mesma e se satisfaria com máquinas de se autocontabilizar, mandando de volta para um futuro indefinido a tarefa de se compreender a si mesma. Em contrapartida, nossa sociedade, certamente arrancada de sua memória pela amplitude de suas mudanças, mas ainda mais obcecada por se compreender historicamente, está condenada a fazer do historiador um personagem cada vez mais central, porque nele se opera aquilo de que ela gostaria mas não pode dispensar: o historiador é aquele que impede a história de ser somente história.

No tempo dos “lugares de memória”, em que passamos de “uma história totêmica para uma história crítica”, onde a memória não é mais espontânea, “não se celebra a nação, mas se estudam suas celebrações”, que se constituem em “sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza, fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos” (NORA, 1993, p. 14 e p.13). Não vivemos mais “uma continuidade retrospectiva, mas o colocar a descontinuidade à luz do dia” e “nossa percepção do passado é a apropriação veemente daquilo que sabemos não mais nos pertencer” (NORA, 1993, p. 18 e 20). A relação entre passado e presente sofreu modificação:

Os dois grandes temas de inteligibilidade da história, ao menos a partir dos Tempos modernos, progresso e decadência, ambos exprimiam bem esse culto da continuidade, a certeza de saber a quem e ao que devíamos o que somos. Donde a imposição da ideia das ‘origens’, forma já profana da narrativa mitológica, mas que contribuía para dar a uma sociedade em via de laicização nacional seu sentido e sua necessidade do sagrado. Mais as origens eram grandes, mais elas nos engrandeciam. Porque venerávamos a nós mesmos através do passado. É esta relação que se quebrou. Da mesma forma que o futuro visível, previsível, manipulável, balizado, projeção do presente, tornou-se invisível, imprevisível, incontrollável: chegamos, simetricamente, da ideia de um passado visível a um passado invisível; de um passado coeso a um passado que vivemos como rompimento; de uma história que era procurada na continuidade de uma memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história. Não se falará mais de ‘origens’, mas de ‘nascimento’. O passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre. É colocando em evidência toda a extensão que

capacidade mental de lembrar e reter imagens de uma experiência passada, bem como a interação entre o indivíduo com o social –, que a memória se torna histórica.”

¹⁴³ Certeau (2010, p. 25-26) argumenta que “o historiador também só pode escrever conjugando, nesta prática, o ‘outro’ que o faz caminhar e o real que ele não representa senão por ficções”. Maria Jesús Fernández García (2010, p. 497) entende que “discurso historiográfico e discurso literário intervêm como elementos construtores de memória, por vezes como relatos complementares ou opostos, criando entre si um diálogo sutil e configurando com outros a rede de sentido a que chamamos memória.”

dele nos separa que nossa memória confessa sua verdade, como na operação que, de golpe, a suprime. (NORA, 1993, p. 19)

Essa crise da memória¹⁴⁴ está presente nos romances a que nos propomos analisar. Tendo como base o entendimento de Nora sobre o historiador/escritor¹⁴⁵ como personagem central da época de crise da memória em que vivemos, isto é, levando em consideração a ideia do sujeito de escrita como intérprete da sociedade, procuraremos analisar a memória nacional presente nos romances em estudo. Tencionamos demonstrar que, no *corpus* selecionado, são as personagens femininas quem desempenham o papel de interpretação da sociedade portuguesa.

Em *A Sibila*, como vimos, encontramos personagens femininas que funcionam como mulheres-memória, na busca pela preservação de uma identidade regional e familiar como meio de constituição de uma identidade pessoal.¹⁴⁶ Germa, como sucessora dessa linhagem feminina, na segunda metade do século XX, vê-se às voltas com um mundo antigo que começa a ruir e um mundo novo ainda em construção. Seu dilema é encontrar-se como mulher e como cidadã nesse momento de transição e, nesse desafio, os lugares e os objetos¹⁴⁷, como demonstramos, transcendem a materialidade, assumindo conotações simbólicas para constituição do sujeito feminino.

As personagens agustinianas sempre aparecem cercadas pela imagem dos locais que ocupam e os lugares personalizam-se de acordo com os seres a que se associam. As personagens imóveis (LOTMAN, 1978) confundem-se com seu ambiente. Mas as móveis, como Quina e Germa, são colocadas contra um fundo

¹⁴⁴ O fenômeno de desmoronamento da memória, segundo Nora (1993, p. 8), faz-se presente em todas as partes do mundo em decorrência da globalização: “Esse desmoronamento central de nossa memória só é, no entanto, um exemplo. É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização.”

¹⁴⁵ Segundo Ana Isabel Moniz (2010, p. 544), “se o esquecimento se apresenta como uma forma de morte, a memória poderá ser entendida como vida, sendo o texto literário uma via de perpetuação de acontecimentos reais, através de material ‘ativamente produzido’, segundo a expressão de Susannah Radstone para referir-se à memória, através de seu processo subjetivo de seleção e retenção daquilo que o autor entende que deve ser lembrado e posteriormente traduzido em ficção.”

¹⁴⁶ A memória, de acordo com Pesavento (2006, p. 6), “constrói laços de pertencimento e amarramento dos indivíduos ao seu passado. A memória, no caso, patrimonializa as lembranças, levando os grupos à coesão social e a uma comunidade simbólica de sentido partilhada. Cria identidades, enfim, atividades de referência imaginária que situam os indivíduos no mundo. Construídas. Inventadas sem serem necessariamente falsas. Desejáveis e confortantes, porque positivadas. Ou incômodas e mobilizadoras de ação reivindicatória, revanchista e punitiva, porque vivenciadas como injustas e negativas.”

¹⁴⁷ Lugares e objetos são elementos explorados de maneira recorrente na obra da autora, contribuindo decisivamente para a constituição da personagem feminina, como se percebe, por exemplo, em *Vale Abraão*: “Tudo o mais eram locais de vigilância e de fracasso. Ela esteve algum tempo sentada na cadeira baixa cujo veludo rapado lhe dava uma sensação de companhia. ‘Esta enalveceu a aturar-me’, pensou, já mais calma. As

que as faz sobressair. O narrador evoca as personagens, inserindo-as em uma “moldura”, termo usado por Poulet (1992), ou num “quadro”, como prefere Lotman (1978), que acaba por tornar visível a sua forma.

Certos lugares no romance tornam-se quase personagens. As propriedades rurais recebem nomes. Assim, a construção que abriga a família Teixeira chama-se “casa da Vessada” e não consiste apenas em cenário. É antes um objeto de amor e de curiosidade, profundamente relacionado àqueles que a habitam: “Portadores de um nome que os humaniza e individualiza, eles se oferecem, se ocultam, escondem segredos, inspiram desejos, desvelam belezas” (POULET, 1992, p. 37). É com esse olhar que Germa desvela os mistérios da casa da Vessada, que são também mistérios humanos. Os espaços rurais, no romance agustiniano, são nomeados e humanizados, formando pequenos universos, reconstruídos pela memória afetiva. A originalidade desses locais é realçada.

Já os espaços urbanos não são nomeados, o que contribui para mostrar a sua despersonalização que se reflete nas personagens. É o caso, por exemplo, da residência de João, irmão de Quina, que não apresenta nenhum traço original que a ligue fortemente aos sujeitos que a habitam, antes se assemelha a qualquer casa burguesa de um centro urbano. A maneira contrastante de mostrar lares rurais e urbanos configura os espaços do campo e da cidade, denunciando a preferência do narrador pelo meio agrário¹⁴⁸.

Agustina Bessa-Luís, em *A Sibila*, reconstrói a memória de uma época, a partir dos suportes materiais que funcionam como marcos que conduzem os caminhos das lembranças. São referências como uma árvore, um objeto, um móvel, culminando no grande signo que é a casa¹⁴⁹. No texto, subjaz uma crítica à sociedade capitalista que bloqueia a memória, quando destrói esses marcos, apagando os rastros. Nota-se a valorização do meio rural, das sociedades primitivas, através da construção de uma narrativa que privilegia a dimensão espacial, relacionando-a à memória:

vezes achava que os móveis e os objetos a podiam ouvir. A tendência da matéria era a de conservar a sua certeza objectiva face à vitalidade que lhe era confiada.” (BESSA-LUÍS, 2005, p. 202)

¹⁴⁸ Em *A Sibila*, o campo aparece como o define Buescu (1990, p. 148): “repositório geográfico de uma memória tradicional”.

¹⁴⁹ Mesmo não sendo o foco de interesse desse trabalho a relação entre a obra de arte e a vida da autora, é interessante mencionar que a ficcionista inspirou-se na casa de seus próprios antepassados para escrever o romance, como se pode aferir a partir de uma declaração efetuada em entrevista concedida a Jorge Listopad (1988, p. 15): “Pergunta: A casa da sibila ainda existe? Resposta: Existe. Não está já na família mas ainda existe. Pergunta: Na descida da estrada quando se vem do Porto a Amarante? Resposta: Sim”.

A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), a família larga, extensa (*versus* ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (*versus* objeto de consumo). Eis aí alguns arrimos em que a memória se apoiava. (BOSI, 1994, p. 19)

Bessa-Luís mostra a mudança social, por meio da desagregação da família Teixeira. Percebe-se a clara preferência do narrador pelas personagens do campo, contrapondo-as às personagens deslocadas para o meio urbano, descritas de forma a realçar o seu desenraizamento. A própria valorização da casa da Vessada constitui uma espécie de crítica aos deslocamentos constantes a que o ser humano se vê obrigado na vida moderna, que não lhe permite criar raízes.

A mobilidade extrema impede a sedimentação do passado e desagrega a memória: “Perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante” (BOSI, 1994, p. 443). É o que acontece a Abel e a João que se sentem excluídos da herança material e afetiva da família. Sentem-se duplamente roubados pela irmã Quina, esquecendo que foram eles mesmos que provocaram o seu desenraizamento, quando se afastaram do campo. Quina, por sua vez, acaba vivendo sozinha, na velhice, mas permanece inserida na comunidade local, como proprietária de terras e como sibila. Já os que partiram para a cidade estão desarticulados, ilhados no espaço urbano. Esse mesmo desenraizamento podemos reconhecer na personagem Maria Clara, de Lobo Antunes, como já mencionamos anteriormente.

As personagens idosas, na construção memorialista de Bessa-Luís, ganham destaque. As velhas mulheres são as guardiãs do passado, representadas especialmente por Maria e Quina, no final de suas trajetórias. Segundo Bosi (1994, p. 18), a função social do velho é lembrar e aconselhar, “unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir”. É exatamente o que a avó e a tia fazem, trazendo a sabedoria ancestral do passado para o presente e transmitindo-a para Germa que as sucederá nessa tarefa. A escritora, dessa forma, valoriza mais uma vez um aspecto rechaçado na sociedade capitalista, que procura segregar o velho, anulando a sua importância social: “A sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa”, como explica Bosi (1994, p. 18). Também Nora (1993) identifica dois tipos diferentes de lugares de memória, na

sociedade atual, o popular e o oficial ou os lugares “dominados” e os “dominantes”.¹⁵⁰ DaMatta (1987), por sua vez, afirma que, nas sociedades em que o capitalismo passou a ser o sistema econômico dominante, a relação entre tempo e espaço¹⁵¹ sofreu alteração:

Tempo e espaço se apresentam de modo mais individualizado, ‘desembebedos’ do sistema de ação social e encapsulados num sistema homogêneo e hegemônico de duração, de medida e até mesmo de percepção e relacionamento. Quer dizer: é possível que seja somente nos países ocidentais, que realizaram a ‘revolução puritana’ ou protestante e adotaram integralmente o capitalismo com sua lógica cultural, que o tempo e o espaço tenham medidas únicas, coordenadas num sistema também oficial e universal de medidas, fazendo parte de uma ideologia igualmente dominante (...) Tempo é realmente dinheiro num sistema que acabou por individualizar tudo tornando hegemônica a sua concepção. (DAMATTA, 1987, p. 37-38)

O tempo e o espaço em Bessa-Luís além de servirem para a crítica contra um sistema social emergente que desvaloriza a terra, a mulher e o velho, constitui-se ainda em um recurso para apontar a incomunicabilidade humana, não só entre homens e mulheres, mas entre todas as pessoas, que vivem fechadas dentro de si, inalcançáveis, mesmo para aqueles que em vão procuram penetrar o seu interior. É o dilema de Germa que não consegue abarcar e compreender a personalidade de Quina, em sua totalidade, embora procure reconstruí-la a partir da exterioridade de seus vestígios. Assemelhando-se ao historiador, no sentido proposto por Certeau¹⁵², Germa elabora uma narrativa da memória “transformando restos do passado em rastros que fornecem indícios do que teria acontecido um dia” (PESAVENTO, 2006, p. 5).

¹⁵⁰ Como define Nora (1993, p. 26), “oporemos, por exemplo, os lugares dominantes aos lugares dominados. Os primeiros, espetaculares e triunfantes, imponentes e geralmente impostos, quer por uma autoridade nacional, quer por um corpo constituído, mas sempre de cima, tem, muitas vezes, a frieza ou a solenidade das cerimônias oficiais. Mais nos deixamos levar do que vamos a eles. Os segundos são os lugares de refúgio, o santuário das fidelidades espontâneas e das peregrinações do silêncio. É o coração vivo da memória.”

¹⁵¹ Para DaMatta (1987, p. 35), tanto o tempo (ou a temporalidade) quanto o espaço são “invenções sociais” pois “não existe uma medida orgânica, natural ou fisiológica de uma categoria de pensamento e ação tão complexa quanto o espaço, do mesmo modo que não há um órgão do corpo para medir o tempo. Ambas as categorias são fundamentais e houve e ainda há quem argumente que são inatas justamente porque têm um processo de construção social complexo que desafia as melhores mentes dos mais finos filósofos e pensadores (...) O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pela sociedade dos homens.” A questão da memória envolve o tempo “que é e simultaneamente *passa*, confundindo a nossa sensibilidade e, ao mesmo tempo, obrigando a sua elaboração sociológica” (Ibid., p. 35).

¹⁵² Segundo Pesavento (2006, p. 5), “Michel de Certeau coloca o discurso como um produto, ou seja, como um processo de transformação de uma coisa em outra. Historiadores constroem documentos, transformando restos do passado em rastros que fornecem indícios do que teria acontecido um dia. Historiadores armam enredos e desfazem intrigas, dão voz a silêncios e preenchem lacunas, atribuem significado às coisas, constroem fatos, delineiam personagens e, sobretudo, dão efetividade a um possível, construindo inteligibilidades.”

Sintetizando, em *A Sibila* detectamos a preocupação com a memória tradicional ligada às gentes do campo, bem como a representação de um momento histórico nacional de transição de uma sociedade agrária para um estado em processo de modernização. Nesse sentido, a personagem Germa localiza-se “no limiar duma confrontação histórica” (BULGER, 1990, p. 153):

No ambiente inquietante de *A Sibila*, escrito num período não menos tumultuoso, refletem-se as vicissitudes históricas: o despovoamento dos campos; a ruína duma economia agrária terratenente; a concentração demográfica nos meios urbanos; a emigração; o aburguesamento; o progresso; as convulsões políticas que levariam à implementação dum regime ditatorial; a própria situação da mulher que iniciava, por alturas da publicação do romance, os primeiros passos duma luta que afetaria os vários setores humanos (...) Não esqueçamos ainda a situação europeia, contemporânea ao período de gestação do romance e que se projeta, de certo modo, nas vacilações de Germa, ela mesma situada na encruzilhada dos tempos incertos: o assolamento da Europa pelas guerras; os sistemas totalitários; as perseguições. (BULGER, 1990, p. 161)

Em *O Anjo Acorado*, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, encontramos o retrato de um Portugal salazarista, marcado por profundos contrastes sociais, representados basicamente pela oposição entre a capital Lisboa, rica e moderna (simbolizada pelas personagens Guida e João), e a aldeia de São Romão, isolada, pobre e atrasada (emblemática pelas figuras da rendeira, do velho e do menino). Segundo Remédios (2000, p. 108), a narrativa apresenta

relações opostas entre o burguês e o camponês (...) o conflito resultante do avanço da tecnologia, de um lado, e do consequente desemprego do outro, deixando explícito o regime fascista (...) Sua obra não é moralista, porque conhecendo a *lei do movimento* da sociedade refletida, não idealiza o proletário em ser sempre consciente e ativo na revolução, não idealizando o burguês em sempre inconsciente e contrarrevolucionário. Seguindo esse modelo, cria a personagem feminina Guida. A presença da mulher oscila entre a imagem construída pela visão patriarcal e a nova mulher que deverá impor-se na sociedade burguesa.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, identificamos a fragmentação de um sujeito urbano e desenraizado, faltando ainda ressaltar que a heroína, Maria Clara, é descendente de uma família que se fez abastada, no tempo da exploração colonial em África. Com o processo de descolonização, essa família empobrece e se desmembra. Para Seixo (2008, v. I, p. 497), “este livro constitui (...) a criação do mundo da bisneta do general que andou por África”. Nesse romance, a África e a guerra

se secundarizam no plano do conteúdo manifesto mas emergem de forma latente e irrompem no discurso (...) e a questão colonial permanece assim (...) um veio morfológicamente estruturante (mas afetivamente desestabilizador. (SEIXO, 2002, p. 501)

De acordo com Adriana Alves de Paula Martins (2004, p. 114), Lobo Antunes

problematiza a questão da identidade portuguesa no período posterior à Revolução de Abril (...) em função da temática abordada no romance, sobretudo, quando esta está relacionada com a reflexão sobre a crise de identidade que Portugal atravessou a partir da experiência cruzada do fim de uma ditadura de cerca de cinquenta anos e do ocaso do império. É preciso recordar que o processo de descolonização resultou na transformação do país num grande país, já não de partida, como outrora, mas sim de regresso.

A avó de Maria Clara era a herdeira da casa de Estoril, sendo filha de um general que ali também vivera. Durante a infância da protagonista-narradora, os tempos de abundância e de luxo haviam passado e a avó, deteriorada pela idade e pela decadência econômica, vivia escondida pelos pais de Maria Clara num quarto de costura e fazia as refeições na cozinha: “ao receberem visitas mandavam-na jantar na cozinha da casa que herdara do pai dela e onde dormia agora no quarto de costura” (p. 18).

A idosa passou a ser viciada em jogos e frequentava o Casino de Estoril às escondidas, na esperança de fazer nova fortuna e recuperar a casa: “saía todos os dias às ocultas, a seguir ao almoço, de boininha ridícula no cocoruto, a bolsa de retrós e as suas joias falsas, para jogar na roleta” (p. 17). As joias verdadeiras de família já estavam penhoradas. No passado, fora uma senhora elegante e altiva a chefiar a casa, “a regular as conversas, desaprovar os modos, a obrigar a passar melhor a carne e a temperar a salada, a comandar o pessoal com o sobrolho sem réplica” (p. 18). Agora, era desdenhada até pelo porteiro do cassino que a chamava de “condessa” (p. 17) em tom de deboche.

A avó não aprovara o genro, Luís Felipe, escolhido pela filha: “Bem podias ter arranjado um homem mais apresentável Amélia” (p. 19). Quem zelava pela senhora era a mais antiga empregada da família, Adelaide, que a tratava por “menina” e até lhe emprestava recursos para ir ao cassino: “emprestava dinheiro à minha avó, seguia-a até a palmeira do Casino, preocupadíssima” (p. 21). Pedia esmola nas ruas, aos turistas, discursando sobre o senhor general e a menina: “o senhor general que construiu caminhos-de-ferro em África e a menina tão boa, cheia de escravos, educada como uma marquesa” (p. 21).

As ruínas da casa de Estoril¹⁵³ e a dispersão da família de Maria Clara podem funcionar como uma metáfora de um Portugal também em crise, em busca de uma

¹⁵³ A grande casa arruinada também pode ser interpretada pelo viés proposto por Williams ao analisar a ruína da mansão senhorial. Williams (2000, p. 149) destaca as grandes casas como “manifestações visíveis do triunfo de

nova identidade e lugar no mundo, sem o esplendor¹⁵⁴ de outrora. Um Portugal que não conta mais com os recursos das chamadas províncias ultramarinas nem com o autoritarismo paternalista de um ditador nem com a euforia da Revolução de Abril. Um Portugal fragmentado que precisa descobrir quem é. Maria Clara, como os portugueses do final do século XX, a viver o pós-74, busca na memória “o brilhar repentino de uma identidade¹⁵⁵ impossível de ser encontrada (...) o deciframento do que somos à luz do que não somos mais” (NORA, 1993, p. 20). De acordo com Carlos Reis (2004, p. 24), a ficção de Lobo Antunes, de uma maneira geral, relata

Um certo ‘Portugal contemporâneo’¹⁵⁶, exibindo um pessimismo (...) para mais tocado por um sarcasmo cuja agressividade dificilmente encontra paralelo entre nós. O Portugal contemporâneo de Lobo Antunes é, evidentemente, um Portugal pós-revolucionário, envolvendo essa posteridade um juízo de desencanto e de falência (...) é também o acabar de um certo mundo e do seu tempo, nos planos político, social e sobretudo histórico.

Para Eduardo Lourenço (2004, p. 349), Lobo Antunes e Saramago são os dois grandes expoentes literários do pós-abril¹⁵⁷:

Depois do grande momento de oscilação identitária que o país e a cultura portugueses conheceram com a Revolução de Abril – já viram como não se diz dos Cravos? -, desenharam-se, no plano do imaginário, duas perspectivas que, simbolicamente e literariamente, podem ser encaradas por duas obras, dois grandes maciços literários, os mais impressionantes da literatura portuguesa contemporânea: a obra de José Saramago e a obra de Lobo Antunes. Como se nesse momento, quer dizer, depois de 75, entre 75 e 80, Portugal, a consciência portuguesa, a imaginação portuguesa, o

uns, ao preço da ruína de outros”. No caso da casa do Estoril, sua magnitude e luxo provêm da exploração colonial das terras africanas. Essas grandes casas, no século XX, tornam-se “centros de um poder isolado, de suborno ou intriga, ou dos chamados ‘símbolos de *status*’ – isto é, as abstrações – do sucesso, do poder e do dinheiro adquiridos em outro lugar” (Ibid. p. 336). Em Lobo Antunes, podemos detectar o que Williams percebe em alguns romances ingleses no que tange à apresentação da mansão senhorial, ou seja, ela “já está em situação precária: a imagem tradicional interage com o reconhecimento crescente da confusão e da culpa” (Ibid. p. 337).

¹⁵⁴ Chama-se exatamente *O Esplendor de Portugal* “o mais total e incisivo” (SEIXO, 2002, p. 319) romance de Lobo Antunes a tratar da questão colonial.

¹⁵⁵ No que tange à identidade nacional, o esquecimento é tão importante quanto o que a memória retém, como explica Ana Margarida Fonseca (2010, p. 585), “porque a memória coletiva não retém tudo, mas preserva os elementos de identificação de uma comunidade, as nações continuam a existir e a afirmar a sua diferença relativamente às restantes, e é esse movimento de perpétua renovação que possibilita aos sujeitos a capacidade de se reinventarem enquanto nação e enquanto povo.”

¹⁵⁶ João Céu e Silva (2009a, p. 123), ao entrevistar Lobo Antunes, relata a ele o que um colega (Fernando Madaíl) havia dito a respeito de sua obra: “Se nós quiséssemos conhecer o Portugal contemporâneo, eram os livros do Lobo Antunes que o permitiriam”. O escritor parece concordar: “Eu nunca falei com o meu pai sobre os livros que fiz, mas uma vez ele disse-me: ‘Tu, no fundo, acabas por ser um cronista de Portugal’” (SILVA, 2009a, p. 123).

¹⁵⁷ Silva (2009b, p. 21), no livro que publicou sobre as entrevistas realizadas com Saramago, defende a tese de que “José Saramago é o escritor que saiu da gaveta com o 25 de Abril de 1974. Não foi o escritor de grandes obras guardadas para serem publicadas quando o regime mudasse, porque até então fizera os mesmos versos de que qualquer português poderia ser autor, mas um homem que foi fermentando na sua cabeça – e em alguns escritos do período formativo que se prolongou por décadas de vida – uma escrita vigorosa e inventiva, que veria a luz do dia pela força das contradições que a democracia em construção fez explodir.”

imaginário português quisessem desenhar um outro mapa, quisessem saber quem eram, em que país estávamos, que país nos tínhamos tornado.

Em *História do Cerco de Lisboa*, José Saramago coloca em discussão a questão da portugalidade, recuperando e reelaborando um emblemático momento histórico, apontado como possível gérmen de um posterior sentimento nacional, a tomada de Lisboa dos muçulmanos pelo cavaleiro cristão, Afonso Henriques. A personagem Raimundo Silva, o revisor, é tomada pela tentação de alterar o sentido de um livro de História, colocando um não no lugar de um sim, dizendo que os cruzados não ajudaram os portugueses no cerco a Lisboa.

Como revisor deveria seguir certas normas de conduta, assim, viola o seu campo semântico inicial (LOTMAN, 1978), rompendo com a postura que se espera de um profissional como ele. Essa atitude traz complexidade à personagem e estabelece o conflito que dá partida ao tema do romance de Saramago, desencadeando o enredo. Tal ato trará reflexos que serão desenvolvidos ao longo da obra e trará como consequência a entrada da personagem Maria Sara à trama, sendo ela um fator decisivo para consolidar a problemática de Raimundo e suas transformações. Se aqui não é a personagem feminina quem escreve a história, é dela, contudo, que partirá o estímulo necessário para que Raimundo dê continuidade ao seu questionamento histórico, transformando-o na escrita de uma nova versão¹⁵⁸ da história do Cerco de Lisboa. O conflito da personagem representa a discussão do próprio espaço da escrita como um espaço de estabelecimento de verdades históricas¹⁵⁹:

Que volta dará a editora ao seu destino de revisor faltoso, como irá ela punir

¹⁵⁸ Há uma “reescrita que estrutura a construção do romance, ao evidenciar a coexistência de um discurso outro, ideologicamente subversivo, que vem necessariamente abalar a verdade inerente ou decorrente da historiografia oficial” (MARTINS et alli, 2005, p. 19). Ainda sobre a reescrita como dessacralização do discurso histórico: “Ao exibir a sua intrínseca ficcionalidade (sendo a crise na crença de uma referencialidade absoluta um dos traços mais marcantes da produção do autor [Saramago]), os seus textos sublinham, de forma subversiva, o modo como qualquer discurso (tenha ele sido canonizado pela historiografia, pela igreja ou pela literatura) se investe da marca pessoal e subjetiva de uma verdade sempre questionável. A suprema ironia da obra, que assenta nos processos de desvirtuação de registros canônicos, acaba necessariamente por dessacralizar a sua própria ficção: um *mundo possível* entre tantos outros. Refira-se, no entanto, que a estratégia de reescrita não incide apenas em textos (con)sagrados, mas se apropria igualmente de uma tradição oral, para a questionar” (MARTINS et alli, 2005, p. 51). Para Maria Odete Santos Jubilado (2000, p. 61), “Saramago revisita de maneira crítica a História oficial, tendo consciência da lacuna que existe entre o desejo de reconstruir o passado e a impossibilidade real de o conseguir totalmente.”

¹⁵⁹ Pesavento (2006, p. 4) explica que “Michel de Certeau, por exemplo, discorrendo sobre o que chama de ‘a operação historiográfica’ – prática que liga a ideia ao lugar da escrita e que tem como resultado um discurso sobre o passado – acentuava a importância da subjetividade no processo do ‘fazer história’. Para o autor, entre a pretensão de objetividade da construção narrativa da história e a realidade do sujeito que escreve, que ocupa um lugar social e cultural no mundo, que é portador de um saber e do horizonte de expectativas de sua época, instala-se um comprometimento de metas. Ou seja, aniquila-se a pretensão da verdade objetiva”.

o insolente atentado contra a solidez dos fatos históricos, a qual pelo contrário, deve ser permanentemente reforçada, defendida de acidentes, sob pena de perdermos o sentido da nossa própria atualidade. (SARAMAGO, 1989, p. 79)

Durante um passeio pela região da cidade onde mora, nos arredores do Castelo de São Jorge, Raimundo põe-se a imaginar como os portugueses tomarão a cidade dos mouros, agora, sem a ajuda dos cruzados:

que se avenham como puderem, com as suas parcas forças nacionais, se nacionais já podemos chamar-lhes (...) para Raimundo Silva, e até nova ordem ou até que Deus Nosso Senhor doutra maneira o disponha, Lisboa continua a ser de mouros (SARAMAGO, 1989, p. 60-61).

Raimundo encontra-se justamente nos lugares da antiga cidade moura. Na mente de Raimundo, a atual e a antiga Lisboa¹⁶⁰ se misturam, "coincidência histórica e topográfica, uma consciência múltipla, caleidoscópica" (p. 60). O passeio de Raimundo pelo bairro histórico não consiste só em um deslocamento espacial, mas numa travessia temporal em que passado e presente se mesclam, em que ele percebe os rastros da História, os vestígios de duas culturas, a moura e a portuguesa. Coexistem num terceiro momento histórico, que é o presente narrativo, duas épocas e dois espaços, a Lissobona moura e a Lisboa lusa.

Podemos aqui, mais uma vez, lembrar o conceito de rastro¹⁶¹ proposto por Ricoeur (1997), como conector entre as perspectivas sobre o tempo e um requisito para a prática historiadora. Seguir o rastro é, ao mesmo tempo, uma maneira de contar com o tempo e decifrar, no espaço, o estiramento do tempo. Nesse contexto, em que lugar se situa a personagem? Eis a indagação que conduz a trajetória de descoberta do herói. A localização da casa de Raimundo, bem na divisa de onde ficava a muralha com o portão de ferro, pode ser entendida como um entrelugar em que o passado ainda se faz atuante:

¹⁶⁰ De acordo com José Joaquín Parra Bañón (2006, p. 222), nos romances de Saramago, Lisboa "será la única residencia para sus solitarios, la que citada o no, se multiplique en todas sus novelas. No Lisboa absoluta, sino el fragmento que de ella cada personaje siente de su propiedad, el espacio sentimental que es como una prolongación de su casa. Lisboa será definida cartográficamente, indicándose con precisión los sítios y los nombres (...) No es la ciudad turística la que le interesa, sino la ciudad como ser vivo sometido al tiempo y como álbum de la memoria personal."

¹⁶¹ Conforme Ricoeur (1997, p. 201), o passado deixa um rastro, por meio dos monumentos e dos documentos. O rastro apresenta duas dimensões temporais: por um lado, é visível no aqui e no agora, como vestígio, como marca; por outro lado, há rastro porque antes algo ou alguém passou por aqui, pressupõe a anterioridade. O vestígio é algo que permanece, pois os homens do passado deixam as suas marcas, os produtos de suas atividades, de suas obras: "Tudo isso é a História. Dizer que ela é um conhecimento por rastros, é apelar, em último recurso, para a *significância* de um passado findo que, no entanto, permanece preservado em seus vestígios". Se é possível dizer-se que certas coisas provêm do passado, é porque o *dasein* (intervalo entre a vida e a morte, entremeio, preocupação) traz consigo os rastros de sua proveniência. A ideia de vestígio amplia a de

Apercebe-se, pela primeira vez com evidência luminosa, de que mora no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfofa, se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio. (SARAMAGO, 1989, p. 75)

O revisor, agora escritor, visita o castelo de São Jorge de onde observa Lisboa: “Raimundo Silva quer ver a cidade, ainda não sabe para quê” (p. 133). O espaço histórico é percorrido pela personagem:

Raimundo Silva aproxima-se do muro, olha para baixo e ao longe, os telhados, as regiões superiores das fachadas e das empenas, à esquerda o rio sujo de barro, o arco triunfal da Rua Augusta, a confusão das ruas quadriculadas, um ou outro canto duma praça, as ruínas do Carmo, as outras que ficaram do incêndio (...) Entrou no castelo (...) conhece os caminhos, vai subir à muralha do lado de S. Vicente, ver daí a disposição dos terrenos. (SARAMAGO, 1989, p. 134)

A nova posição espacial de Raimundo traz a informação que faltava para que ele possa escrever o seu livro. Ele se coloca como personagem na ficção histórica que engendra:

Tem a consciência da sua postura cênica, melhor dizendo, cinematográfica, a gabardina é manto medieval, os cabelos soltos plumas, e o vento não é vento, mas sim corrente de ar produzida por uma máquina (...) no seu espírito surgiu (..) o motivo tão procurado. (SARAMAGO, 1989, p. 135).

Ele descobre porque os cruzados disseram não e volta para casa a fim de escrever a sua história do cerco. As palavras do narrador colaboram com a hipótese aqui levantada de que Saramago (des)constrói e reflete sobre a construção historiográfica de Afonso Henriques como o precursor da nacionalidade portuguesa:

D. Afonso Henriques com os seus soldados, que nossos foram, primeiros pais da nacionalidade, pois que os antepassados deles, por terem nascido cedo demais, portugueses não tinham podido ser. Este é um ponto de genealogia que em geral não merece consideração, averiguar o que, não tendo nenhuma importância, deu vida, lugar e ocasião à importância que passou a ter o que dizemos ser importante. (SARAMAGO, 1989, p. 134)

A constituição desse germen da identidade nacional ou “espírito português em formação” (p.139) ocorre junto com a evolução da personagem, em planos históricos diferentes (século XII e XX), mas no mesmo plano da narrativa. Raimundo descobre o princípio do espírito nacional e se descobre como sujeito (ao mesmo tempo em que descobre o amor, como veremos no terceiro capítulo deste estudo).

Quando escrever a sua própria história do cerco de Lisboa, Raimundo retornará ao final oficial, os portugueses vencerão. Acreditamos que o objetivo de

Saramago seja propor uma discussão acerca do nacionalismo português como construção social, retomando um episódio do século XII estabelecido (escolhido) como possível momento inicial para o desenvolvimento do espírito nacional português, o ano de 1147, com a aclamação de Afonso Henriques como primeiro rei e fundador de uma nação composta por um povo dito predestinado, bem como expor de que maneira esse mito fundador foi instituído. Além disso, refletir sobre o próprio fazer¹⁶² histórico.

Na história do cerco de Lisboa escrita pela personagem Raimundo, Afonso Henriques é o precursor da nação e a vitória sobre os mouros é imprescindível para que Portugal venha a existir:

D. Afonso Henriques arenga às tropas reunidas no Monte da Graça, falalhes da pátria, já então era assim, da terra natal, do futuro que nos espera, só não nos falou dos antepassados porque verdadeiramente ainda quase não os havia, mas disse, Pensai que se não vencermos esta guerra Portugal se acabará antes de ter começado, e assim não poderão ser portugueses tantos reis que estão por vir, tantos presidentes, tantos militares, tantos santos, e poetas, e ministros, e cavadores de enxada, e bispos, e navegantes, e artistas, e operários, e escriturários, e frades, e diretores. (SARAMAGO, 1989, p. 234-35)

Na ironia do narrador saramaguiano, podemos verificar a influência da subjetividade dos historiadores/escritores, que ao tratar dos fatos e da memória, formam uma narrativa que carrega a sua interpretação, a sua hipótese do que teria acontecido, “a escrita e a atribuição de sentido a acontecimentos que se passaram por fora da experiência do vivido e não são mais verificáveis” (PESAVENTO, 2006, p. 6). Saramago joga com a “operação historiográfica”¹⁶³, aproximando-a da ficção, por meio da narratividade¹⁶⁴.

¹⁶² David Perkins (1999, p. 1) ao abordar a construção da narrativa histórica, em seu texto *História da Literatura e Narração*, procura identificar semelhanças estruturais entre as narrativas históricas e literárias, como a presença de um narrador; a construção de um herói ou sujeito lógico e a organização dos eventos em um enredo, com início, meio e fim. Por exemplo, o historiador, assim como o literato, descreve “a transição através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador nos conta essa mudança”. De acordo com Perkins (Ibid., p. 11), a história narrativa assemelha-se à narrativa tradicional, pois apresenta uma entidade, um herói, sofrendo uma transição. Esse protagonista não pode ser uma pessoa, mas um indivíduo social ou um assunto ideal. A inter-relação dos eventos narrativos segue uma estrutura de premissa e consequência. Algum tipo de enredo deve existir. Assim, o fecho de uma história é artificial, da mesma forma que o início, pois “não há clareza sobre exatamente quando, ou se, sua história terminou”. Por isso, a personagem historiadora/escritora de Saramago precisa estipular um momento inicial para o sentimento nacional, cuja história pretende narrar.

¹⁶³ Pesavento (2006, p. 6), apoiando-se em Certeau, explica que “a operação historiográfica (...) é animada por um desejo de verdade, produzindo resultados de verossimilhança e credibilidade através de um discurso que se legitima pela autoridade da fala, pela lógica de argumentação e da retórica e pelas evidências da pesquisa, como as citações, as notas de rodapé, a bibliografia e o arrolamento de fontes, a desafiar o leitor ainda incrédulo a refazer o mesmo caminho percorrido pelo historiador”.

¹⁶⁴ Conforme Pesavento (2006, p. 1), “história e memória partilham uma mesma feição de ser: são ambas narrativas, formas de dizer o mundo, de olhar o real. São discursos, pois. Falas que discorrem, descrevem,

Quando Raimundo recebe de Costa um novo trabalho, a revisão de um romance, ao invés de um livro de História, ele fica mais calmo:

Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança (...) todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. (SARAMAGO, 1989, p. 56)

O narrador, com sua ironia, também nos faz lembrar que a operação historiográfica fôra, por longos séculos, realizada apenas pelos homens, assim, o que temos é a História pela ótica masculina. Podemos perceber isso quando, por exemplo, o narrador nos diz que está utilizando o masculino por comodidade, mas que não esquece “das portuguesas, as rainhas, as santas, as poetisas, as ministras, as cavadoras de enxada, as escriturárias, as freiras, as diretoras” (p. 235), apesar de sabermos que o interesse pela história das mulheres é um fenômeno recente¹⁶⁵.

Dentre as personagens históricas do cerco de Lisboa, Raimundo precisa escolher uma, para dela fazer a protagonista da história que está escrevendo. Coloca-se na janela do apartamento a imaginar os cavaleiros acampados:

Forte motivo temos para andar mirando a estes homens (...) encontrar por aqui alguém que possa servir de personagem (...) deixou-se ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António. (SARAMAGO, 1989, p. 184)

“Vendo” e “ouvindo” as personagens dispostas no “cenário”, Raimundo escolhe o cavaleiro Mogueime, principalmente, porque ele se opõe ao assassinato das mulheres mouras, estupradas, por eles, cristãos, nas invasões às cidades:

No moço Mogueime atraiu-o a desenvoltura, se não mesmo o brilho, com que relatou o episódio do assalto a Santarém, mas, mais do que bondades literárias, aquele seu humanitário impulso, demonstrativo duma alma bem formada, ou naturalmente relapsa às influências negativas do meio, que o

explicam, interpretam, atribuem significados à realidade. Como narrativas sobre algo, são representações, ou seja, são discursos que se colocam no lugar da coisa acontecida.”

¹⁶⁵ Destacamos a *História das mulheres no ocidente*, extensa obra, dividida em cinco volumes, organizada pelos historiadores franceses Michelle Perrot e Georges Duby. Segundo Joana Maria Pedro (2003, p. 1): “Para o público leitor brasileiro, Michelle Perrot é a grande mestra da História das Mulheres. Essa fama certamente vem da obra que organizou, juntamente com Georges Duby, a qual na França teve o nome de *L'Histoire des femmes en Occident de l'Antiquité à nos jours*, publicada em cinco volumes e editada pela Plon, entre 1991 e 1992. No Brasil, a Editora Ebradil, de São Paulo, em coedição com as Edições Afrontamento, da cidade de Porto (Portugal), publicou essa obra, editada com título abreviado: *História das Mulheres no Ocidente*. Os cinco volumes foram colocados no mercado entre 1993 e 1995. Essa obra teve também publicações em alemão, inglês, coreano, espanhol, japonês, italiano e holandês, além de outros idiomas. Tornou-se, portanto, uma referência internacional, imitada em vários países, os quais passaram, também, a publicar obras de História das Mulheres de cunho nacional.”

levara a apiedar-se das infelizes mouras, e não é porque não lhe agradem as filhas de Eva, ainda que degeneradas, estivesse ele no vale, em vez de andar às cutiladas aos maridos delas, e refocilaria a carne tanto e tão regaladamente como tinham feito os outros, porém cortar-lhes o pescoço que um minuto antes beijara e mordera de prazer, não. Aceita portanto Raimundo Silva Mogueime para sua personagem. (SARAMAGO, 1989, p. 190)

Com a escolha de Mogueime, prevalece a visão masculina, mas não machista da História. Além disso, com essas observações do narrador, Saramago expõe a crueldade¹⁶⁶ que o homem, muitas vezes, exerce sobre a mulher, especialmente em situações de guerra.

As lutas travadas entre cristãos e mouros são descritas. O espaço é mostrado de uma forma cinematográfica, com um efeito de câmera: “E agora passemos um pouco ao longo desta fila de corpos sujos e sangrentos” (p. 284). Destaca a presença das mulheres na guerra, como elementos de distração, objetos sexuais, para os guerreiros que precisam ter as suas necessidades carnis saciadas: “Por aqui ao lado do cemitério se acabou de instalar, nestes dias, o bairro da putaria” (p. 283). Com sarcasmo, mostra a contribuição das prostitutas para a formação do futuro país: “Com as mesmas roupas dos mortos se pagavam os bons serviços de mulheres que, por estarem na infância da arte e a principiar um país, ainda acompanhavam com verdade e alegria os transportes do cliente” (p. 284).

O narrador vê como uma vantagem para os cristãos o fato de não estarem acompanhados por suas mães e esposas, e sim pelas prostitutas, sorte que não têm os mouros, que se sentem, possivelmente, enfraquecidos pelas lágrimas de suas mulheres diante da carnificina:

A seu favor, se tal se pode dizer, só têm ou mouros as despedidas da família, o alarido das mulheres, mas isso, quem sabe, até será pior para o moral das tropas, sujeitos a um espetáculo de lágrimas de dor e sofrimento, de lutos sem consolação (...) enquanto no acampamento cristão tudo se passa entre homens, que as mulheres, se estão lá, é por outros motivos e para outros fins, abrir as pernas a quem vier. (SARAMAGO, 1989, p. 285)

Cita o nome de alguns soldados mortos e de alguns sobreviventes. Os últimos procurarão as prostitutas para “equilibrar a fatalidade da morte com os direitos da vida, são muito mais ardentes que qualquer militar ou paisano em ato de rotina” (p.

¹⁶⁶ José Cardoso Pires, em sua obra, assim como José Saramago, também procurou mostrar a violência física e sexual sofrida pela mulher. Em *Balada da Praia dos cães*, por exemplo, o inspetor Elias, bem como o próprio leitor, é tomado de assombro diante da imagem da mulher mutilada pelo companheiro: “Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar. Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pullover acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro” (PIRES, 2009, p. 312).

287). Os nomes das prostitutas também são citados:

Por muito pouco que valha um nome, estas mulheres têm-no também, além do geral de putas com que as conhecem, e são Tarejas, como a mãe do rei, ou Mafaldas, como a rainha que veio de Sabóia (...), ou Sanchas, ou Maiores, ou Elviras, ou Dórdias, ou Enderquinas, ou Urracas, ou Doroteias, ou Leonores. (SARAMAGO, 1989, p. 287).

Nomeando-as, o narrador valoriza-as como personagens históricas¹⁶⁷ e mostra a sua “função” na guerra: “Estão aí as valas abertas para receber os mortos e abertas as mulheres para receber os vivos” (p. 287). Esse procedimento lembra a figura da prostituta na obra de Lobo Antunes, pois também ele a mostra como a “consoladora” do homem na guerra (colonial). Seu narrador tem a mesma simpatia pela prostituta, vítima social¹⁶⁸ e figura recorrente em sua obra.

Em *Casas Pardas*, assim como em *História do Cerco de Lisboa* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*¹⁶⁹, temos a figura do escritor, personificada na personagem Elisa, que, da mesma forma, como Raimundo, Germa¹⁷⁰ (*A Sibila*) e Maria Clara, surge da “explosão da história-memória” e representa “a ligação estreita, íntima e pessoal que (...) mantém com seu sujeito (...) a proclamá-lo, a aprofundá-lo e a fazer, não o obstáculo, mas a alavanca de sua compreensão”, já que “esse sujeito deve tudo a sua subjetividade, sua criação, sua recriação” (NORA, 1993, p. 20). Maria Velho da Costa mostra o papel de “escritora” como uma alternativa para a mulher que busca compreender-se (e nesse compreender-se está incluído compreender-se como portuguesa) e atuar na sociedade, fazendo-se ouvir e interferindo na realidade. Esse entendimento da figura do escritor está de acordo com o novo personagem proposto por Nora (1993, p. 25),

¹⁶⁷ Na obra de Saramago, “a escrita vem assumir uma vez mais os ignorados da História que (...) os discursos oficiais elidiram.” (MARTINS et alli, 2005, p. 28). Saramago, em entrevista a Carlos Reis (1998, p. 83), confirma ter a preocupação com aqueles que passaram pelo mundo e “não deixaram sinal (...) as vidas que puseram de pé o Convento de Mafra ou as pirâmides do Egito ou o Aqueduto das Águas Livres. E não só esses que fizeram os grandes monumentos e os tornaram visíveis: também há o trabalho comum das pessoas que, pela própria natureza, não deixaram sinais.”

¹⁶⁸ “Capitalismo do caralho, pensou ele, que nem destas desgraçadas te esqueceste; morramos nós e viva o cabrão do sistema, mais as guerras mundiais com que resolves as tuas crises de agonia (...) estas tipas, surpreendia-se o psiquiatra, conservam intactos os gostos e as preferências das criadas de província que porventura terão sido, apesar do rímel de drogaria e dos perfumes tipo insecticida com que se disfarçam; subsiste nelas uma autenticidade atávica que me transcende.” (ANTUNES, 2009, p. 128)

¹⁶⁹ Afirma Seixo (2008, v. I, p. 497) que “o mito (que é originariamente a ‘palavra’ – e Maria Clara, a escrever, vê-se a *experimentar com o aparo o paladar das letras*, e portanto o que ela é, de fato, é escritora!), o mito é aqui sem dúvida o da criação.”

¹⁷⁰ Em nosso entendimento, Germa está mais ligada à história e à memória oral, inserindo-se na tradição das mulheres contadoras de histórias e sacralizadoras da memória, conforme Pesavento (2006, p. 5), “da sua conversão em patrimônio de um grupo, como herança a ser transmitida”. Não esqueçamos que “história e memória são discursos portadores de imagens, que dão a ver aquilo que dizem através da escrita ou da fala” (Ibid., p. 1).

num desdobramento do homem de escrita e do homem de ação, na identificação de um discurso individual com outro coletivo e na inserção de uma razão particular numa razão de Estado: tantos motivos que obrigam, num panorama da memória nacional, a considerá-los como lugares.

A memória individual¹⁷¹ entrelaça-se à memória nacional (o escritor transforma-se em lugar de memória), pois, como pondera Fernando Catroga:

A memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc) em permanente construção devido à incessante mudança do presente em passado e às consequentes alterações ocorridas no campo das representações do pretérito. (CATROGA, 2001, p. 16)

Esse entrelaçamento tensional torna a memória um “processo transacional”, como define Sandra Pesavento (2006, p. 4), em que ocorre a interação do individual com o social. Podemos ver isso na construção da narrativa e das personagens. O texto compreende o período entre a morte de Salazar e a primavera marcelista (1968 a 1969). O mundo vive a crise da memória e é exatamente de crises que fala o romance: “um tempo de crise; crise de regime, crise nacional, política e social; da fase da manutenção do poder ‘via’ marcelista, dita ‘liberalizante’, do rumor surdo das guerras coloniais, de lutas estudantis” (GUSMÃO, 1986, p. 41). Segundo Ana Cláudia Marques Maurício Coutinho (2005, p. 14-15), *Casas Pardas* é um romance que “reconstrói de forma ficcional os antecedentes do grande terremoto político que viria a eclodir na madrugada do dia 25 de abril de 1974” e faz “um retrato fragmentado do corte temporal que a memória coletiva registra com o rótulo genérico de ‘anos sessenta’”. Ana Paula Ferreira (1999, p. 159), por sua vez, argumenta que o romance trata dos últimos anos da “ditadura do Estado Novo, mais especificamente a frustrante ‘primavera marcelista’, e a agonia do colonialismo português bem como da ideologia imperialista de um modo geral”.

Elisa (*Casas Pardas*), assim como Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), utiliza a escrita como forma de construção identitária pessoal. Porém, em Elisa, essa preocupação toma um viés mais social¹⁷². Identificamos nela não só um “eu” que se constitui em relação à família e à sociedade, mas um “eu”

¹⁷¹ Segundo Tania Franco Carvalhal (2009, p. 335), “a memória individual é substantiva no processo de criação literária. Por seu viés se recuperam não só os acontecimentos mas sobretudo as sensações dos fatos, aquilo que a *verdade oficial* elimina.”

¹⁷² De acordo com Ana Paula Ferreira (1999, p. 159), trata-se da escrita de uma mulher “como uma ‘vinda à escrita’ coletiva: esse momento utópico em que linguagem e corpo serão pertença uma, não dicotomizada, de todas aquelas – e aqueles – que historicamente têm sido alienados e silenciados (ou ‘feminizados’) como instrumentos reprodutores, anônimos e substituíveis, da ordem instituída por e enquanto linguagem-do-Pai reinante na ‘Casa Portuguesa’. Mesmo depois do 25 de Abril.”

consciente desse processo e desejoso de localizar-se nacional e globalmente. Sua escrita refletirá essa preocupação, tornando-se um espaço de questionamento da maneira de ser portuguesa, desde uma atenção à linguagem e às diferentes línguas (“porque a minha pátria nem será já a língua portuguesa¹⁷³”, p. 382-83) até a forma de organizar uma casa (como manifestação de uma maneira única de ser e estar no mundo). As línguas europeias, africanas e orientais fazem-se presentes, incorporam-se ao texto, assim como já se encontram presentes na cultura portuguesa, pela influência francesa em séculos anteriores, pela imposição do inglês como idioma universal com o imperialismo norte-americano, no século XX, e pelas falas africanas, brasileira e indiana que podem ser ouvidas nas ruas de Lisboa como eco da colonização.

O projeto de vida de Elisa, ao término do romance, é tornar-se uma escritora cujo instrumento de luta e de trabalho será a língua portuguesa, aspecto que caracterizará a sua forma de expressão no mundo: “A que vai ser escritora em português esvai-se da evidência do que ignora” (p. 384). Elisa cria métodos para escrever, organiza-se e realiza tarefas domésticas, para entender melhor a condição de vida das mulheres (“Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar?”, p. 385). A casa, assim, torna-se um espaço de preparação, de gestação de seu futuro, um campo de reflexão sobre o feminino. Mas não mais um lugar de isolamento e sim de introspecção, para o momento de extroversão da escrita: “Sentei-me, estou a escrever. Espia todos os gestos e objetos, verás que todo espaço é coletivo” (p. 290).

O espaço da casa em *Casas Pardas* adquire uma nova dimensão, não se constituindo mais em um local de reclusão feminina, mas antes num lugar de ligação permanente com a rua. As casas no romance são “lugares habitados ou, mais rigorosamente, em processo de habitação, desabitação ou mudança de vida – geografia humana”, bem como “lugares de um espaço individual e familiar, social, histórico e nacional” (GUSMÃO, 1986, p. 20).

A casa, na visão de Elisa, reúne “combinações de objetos e seus destinos” (p. 385) e sinaliza como cada pessoa ou povo (e aqui, portanto, a casa assume uma

¹⁷³ Para Ferreira (1999, p. 172), a escrita de Elisa é a de uma língua portuguesa como linguagem plural, “uma língua materna desterritorializada (...) linguagem de e para uma coletividade (...) a coletividade inventada, futurada, num processo de escrita que julga e acusa, no mesmo ato de processar um sujeito-na-linguagem e de o fazer renascer múltiplo, coletivo, na transformação-por-vir da ‘Casa’/ ‘pátria’ (talvez já parda, pardamente) chamada ‘língua portuguesa’”.

simbologia nacional) organiza o seu mundo pessoal e material. Como explica DaMatta (1989), a casa não só mostra o modo de ser de um indivíduo ou de uma família, mas de um povo. O aspecto material da casa, a sua ordem e disposição representam um determinado modo de ver a vida e estar no mundo, provocando reações no universo público. A partir dessa reflexão, Elisa questiona a identidade própria, a regional, a nacional, a mundial:

Ver pelo modo como alguém arruma à noite a sua roupa ou descasca um nabo ou limpa o ranho a uma criança ou enfia um prego, que mundo sairá das suas mãos, uma desordem sulfurosa, ávida, uma ordem esterilizada, letal, uma ordem leve de paz e esforço ameno, humano? Etnias, costumes? Um montanhês nortenho deixa que a sua casa se cubra de sarros que a grudem sob as neves, um alentejano ordena os seus brancos e ama as pausas entre as tarefas, coisas, afetos, pondera no liso, um cigano consente que a pele se lhe vende e o cabelo cobreje e os seus tachos fumegam gerações de refogo, e dança, e dança compactamente, um negro varre e ordena até a mais informe das suas esteiras, lava infindas vezes seus meninos e trapos (...) em torno a árabes e indianos toda a realidade fermenta, antiquissimamente prolixa, e os japoneses estarrecem as flores e movem-se rapidamente pelo mundo, na ponta dos dedos. (...) Quem somos, que sou? (COSTA, 1986, p. 385-86)

Descobrir como construímos nossas identidades pessoais e sociais pode vir de um “conhecer-se a si mesmo através dos outros” (DAMATTA, 1989, p. 15), como esclarece DaMatta:

Tanto os homens como as sociedades se definem por seus estilos, seus modos de fazer as coisas. Se a condição humana determina que todos os homens devem comer, dormir, trabalhar, reproduzir-se e rezar, essa determinação não chega ao ponto de especificar também que comida ingerir, de que modo produzir, com que mulher (ou homem) acasalar-se e para quantos deuses ou espíritos rezar. É precisamente aqui, nessa espécie de zona indeterminada, mas necessária, que nascem as diferenças e, nelas, os estilos, os modos de ser e estar, os ‘jeitos’ de cada qual. (...) Trata-se, sempre, da questão da identidade. De saber quem somos e como somos; de saber por que somos. (DAMATTA, 1989, p. 15)

Elisa é mulher (“sou fêmea – é o primeiro direito”, p. 383), escritora de língua portuguesa e sua pátria “são os pronomes dolorosamente pessoais” (p. 384). É assim que ela situa-se no mundo, mas ainda precisa encontrar o seu jeito de fazer as coisas, por isso, experimenta, observa, usa o corpo como ponto de vista¹⁷⁴ (“podia aprender quase tudo das relações corpo a corpo com os outros corpos, animados ou não, vegetais, línguas vivas (...) querer o transmudar, tolerar a crise

¹⁷⁴ Lembramos de Merleau-Ponty que, segundo Sombra (2006, p. 20), eleva a experiência perceptiva à condição de consciência perceptiva em que “consciência e subjetividade aparecem intrinsecamente ligadas à *experiência humana*, isto é, à percepção, ao corpo e ao mundo vivido”. A percepção é a atividade de “um corpo situado, a visão do mundo se dá a partir de um ponto de vista (nosso corpo e nossa situação) sobre o mundo” (Ibid., p. 48). O sujeito é coextensivo à natureza, “em virtude da sensorialidade radical do corpo, a percepção é, por excelência, a relação do corpo com o mundo, em que um e outro coexistem sem exclusão” (Ibid., p. 120).

brusca”, p. 387), para, então, achar-se “muito portuguesa” (p. 387). Elisa como ser situado em determinado momento histórico, um momento de crise que antecede as mudanças políticas que eclodirão no país, em plena tensão pré-74, “nesta ascensão de março está obcecada com a sua nacionalidade por resolver” (p. 396-97). *Casas Pardas*, segundo Coutinho (2005, p. 29), “dá conta de um Portugal dividido e em pleno processo de crise identitária”.

A questão da portugalidade (“Apõe as mãos ao leme da tua dobragem de águas contrárias, português que te leste ou que vais saber ler, soletra quão grande ganho é haver perdido ante outros povos a noção falsa de ser”, p. 415) aparece como intrínseca ao fazer literário, caracterizando a sua escrita e o seu movimentar-se pelo mundo: “seria um tema muito recorrente nos seus escritos e andares, durante mais alguns anos” (p. 398). Aqui vemos a metonimização de uma situação literária que marca a produção de vasta gama de escritores portugueses, a partir da mudança política de 1974, com o fim da censura e do regime autoritário: a preocupação com a identidade nacional. O ser português no mundo (“Ó aleijado herói e cidadão de esparsas pétalas mirradas, sujeito insciente de uma polinização intensa e miscigenante”, p. 415 ou “o canto épico é tecido do cantar de amigo levado muito longe”, 416), os novos rumos da nação, as transformações políticas, económicas e sociais, a memória abafada do terror, das torturas e das guerras coloniais servirão de matéria aos escritores da segunda metade do século XX.

O corpo, a casa e Portugal constituem-se nos pontos de vista e de partida, para o surgimento da mulher escritora:

Elisa adormece dentro do seu corpo de adolescência a um tempo lenta e precoce, adormece porque não está de facto a preparar nenhum exame, mas a modular a trajectória do seu corpo que fala sobre a porção de terra que lhe coube. (COSTA, 1986, p. 400)

O sono funciona como metáfora para a transformação da heroína e do próprio país. Elisa dorme e acorda com o anúncio da primavera. É o despertar de uma nação por tantos anos mergulhada na escuridão e que, agora, aproxima-se da mudança, de um novo tempo: “Elisa em casa acorda feliz e vê do ângulo de chão onde adormeceu que o céu agora a escurecer tem laivos de rosa, vem aí o tempo quente, um dia de esplendores, a irrupção talvez finalmente tenaz da Primavera” (p. 379). A percepção de Elisa altera-se, tornando-se mais perspicaz. A casa transfigura-se sob o seu olhar:

A sua atenção aos objectos, incluindo os próprios pés e as mãos em movimento, as feições no espelho e as gravuras ou caracteres impressos, agudizou-se muito. Por toda a casa se precisaram contornos, a orelha escassa de sumaúma de uma almofada, a aresta de um retrato, o prego amarelo de um puxador de porta. Os filamentos de uma lâmpada eléctrica ligada pareceram-lhe muito surpreendentes, bem como as exatas meias luas das unhas que só lhe existiam no polegar e indicador de cada mão. (COSTA, 1986, p. 381)

Elisa e sua casa representam os portugueses e as transformações do país. A escrita de Elisa marca um momento de “crise”, entendida como divisor de águas, como momento de transição que precisa ser celebrado, registrado. A memória social é feita “de uma história com H maiúsculo” e de “momentos que permitem alternâncias certas entre o que foi concebido e vivido como rotineiro e habitual e tudo aquilo que foi vivenciado como crise, acidente, festa ou milagre” (DAMATTA, 1989, p. 68). Assim, a memória social é construída pelo que deve ser lembrado e pelo que deve ser esquecido:

Cada sociedade ordena aquele conjunto de vivências que é socialmente provado e deve ser sempre lembrado como parte e parcela do seu patrimônio (...) daquelas experiências que não devem ser acionadas pela memória. (DAMATTA, 1987, p. 39)

Contudo, essas experiências “coexistem com as outras de modo implícito, oculto, inconscientemente, exercendo também uma forma complexa de pressão sobre todo o sistema cultural” (DAMATTA, 1987, p. 39).

Nos romances analisados, percebemos que seus autores têm a preocupação de contrariar¹⁷⁵ a leitura e a interpretação da história do país mostrada “pela via exclusiva da linguagem oficial que se forma no espaço generalizado da rua, espaço das nossas instituições públicas” e que apresenta um discurso “normativo” (DAMATTA, 1989, p. 120). Essa memória institucionalizada é chamada por Pesavento (2006, p. 5) de “memória cívica” em que o Estado, a educação e a historiografia funcionam como “legitimadores de uma memória, ou seja, sacralizam aquilo que deve ser lembrado e também o que deve ser esquecido”. A literatura, por sua vez, é uma forma diferente de memória, como explica Maria Jesús Fernández García (2010, p. 507), pois o que oferece “é uma representação *desobjetivadora* e uma memória alternativa à memória e esquecimento oficiais”.

¹⁷⁵ Como salienta García (2010, p. 499), é possível identificar, nas narrativas sul-americanas e nas narrativas ibéricas, uma preocupação comum por parte dos escritores: “a recuperação do passado recente das ditaduras com o propósito de crítica. A representação dos acontecimentos parte de uma memória *desobjetivadora*, de uma memória que não é ‘inocente’ porque quer ser denúncia.”

Em *Casas Pardas*, por exemplo, pela construção “eficazmente poliédrica e móvel” (p. 381), pela voz de diferentes personagens, tomamos contato com memórias diversas, “lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização” (DAMATTA, 1987, p. 39), que registram a sua percepção subjetiva dos fatos nacionais. Assim, por exemplo, pela voz de Antônio, soldado, marido de Elvira, temos uma visão alternativa sobre o confronto entre a polícia e os estudantes, bem como sobre a obrigação dos jovens de irem servir na guerra colonial:

Estou mas é aqui derreado, hoje estive três horas metido na carrinha com os cabritos dos estudantes a berrar à volta (...) o nosso comandante já nos tinha avisado que a manutenção da ordem mais isto mais aquilo, porra, malfeitores e passadores da raia inda vá que não vá, que eu não gosto de andar a meter chumbo em ninguém (...) mas parece que os gajos o que não querem é ir para a guerra, também eu não (...) ele já esteve no Ultramar, parece que ganhou lá umas boas postas e olha que aquilo não foi só da comissão, e diz que pretos e estudantes é tudo a mesma choldra, que é gado para abater, só querem é mândria, mas eu não me conformo, carago (...) quanto mais abro os olhos mais nojo me dá. (COSTA, 1986, p. 170-71)

Pelos olhos de Elvira, no hospital, acompanhando o pai numa consulta médica, vemos “corredores cheios de aleijados na flor da idade” (p. 340), vítimas da guerra ultramarina. Pela voz de Frederico, constatamos a referência aos movimentos grevistas e à repressão, “pensei que andasse por aí na crista das greves a ser mordida no assento pelos cães-polícias” (p. 387). Na voz dos convidados de Frederico, para um jantar, e na de Elisa, reconhecemos o período de transição do governo de Salazar para Caetano, em que um está a vê-lo como o fim da ditadura, enquanto o outro não vê diferença: “*Homem CA II-* (...) as pessoas apercebem-se até pela incompreensão, da complexidade dos problemas com que se debate o país depois da ditadura. *Elisa-* Depois, sua abécua?” (p. 267). E há até quem admirasse Salazar: “*Mulher CA II-* Mas o Salazar tinha imenso estilo. O pai achava que ele escrevia lindamente” (p. 267). Dessa forma, Maria Velho da Costa propõe a memória social no lugar da memória cívica, valorizando o “calor da afetividade de uma memória individual ou mesmo coletiva, tecida na vivência, pessoal ou partilhada, de uma comunidade” (PESAVENTO, 2006, p. 5).

A memória poliédrica construída pelo romance mostra a “tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (RICOEUR, 2007, p. 142). A própria divisão do texto em “casas” nomeadas pelos nomes das personagens (“Elisa quer dizer o quê, a eleita ou a elidida, suprimida?”, p. 303) mostra a importância do outro, pelo gesto de linguagem de dar nome àquele que vem ao mundo:

Cada um de nós tem um nome que não deu a si mesmo, que recebeu de outro: em nossa cultura, um patronímico que me situa numa linha de filiação, um nome que me distingue na fratria. Essa palavra de outrem, depositada sobre uma vida inteira, ao preço das dificuldades e dos conflitos que se conhecem, confere um apoio de linguagem, um aspecto decididamente autorreferencial, a todas as operações de apropriação pessoal que gravitam em torno do núcleo mnemônico. (RICOEUR, 2007, p. 139).

Como afirma Coutinho (2005, p. 19), “alguns dos gestos mais evidentes da polifonia que caracteriza *Casas Pardas* são, pode dizer-se, a articulação alternada dos pontos de vista das três protagonistas que conduzem a óptica de cada ‘casa’”. É somente em Elisa, contudo, que encontramos uma heroína engajada na mudança social. Estela Couto Berger (2008, p. 110) afirma que Elisa se apropria “do *eu* desde o início na sua qualidade de espectadora, agente e relatora do devir não só individual mas sobretudo comum”, pois “transpôs já os limites da sua interioridade para se tornar parceira de um destino solidário”.

Ao compararmos todas as personagens femininas dos romances em estudo, podemos afirmar que Elisa (*Casas Pardas*) é o sujeito feminino mais politizado. Como bem explica Coutinho (2005, p. 89), “o percurso de aprendizagem desta protagonista condu-la a uma progressiva consciência social e a um comprometimento ideológico de cariz marxista”. Além disso,

O percurso de aprendizagem de Elisa faz com que ela, muito precocemente se vá desviando do modelo comportamental e ideológico que seria normal uma rapariga de sua classe social seguir. Recusando integrar a casta burguesa a que pertence por nascimento, Elisa envereda por uma rota alternativa que a conduz à certeza de que a sua consciência só ficará tranquila quando todos tiverem acesso às mesmas oportunidades e facilidades que ela teve e ainda tem. (COUTINHO, 2005, p. 101)

Elisa, sobretudo, representa a mulher que tem voz própria e usa essa voz para fazer a História e a história:

Eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria: Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de armas fendida a montante e a jusante, myo Cid, roupinhas: Porque eu nasci, pátria e casa, estava tudo roto. Dizem-me os jornais, que poucos leio de Pavia ao fio de Roma, A Cadeira, a Cabeça Sentada, que temos para este ano um mesmo ditador novo E depois? Agonizou com o outro a minha culpa dos meus mortos me esperarem uma saída, das minhas mortas me esperarem uma entrada debutada? E depois? O ditador morreu, eu devia estar com as bem casadas ou com as universitárias e estou suspensa como uma sentença que o país se não deu depois da morte dele, velho. Bestas, que não vêem que eu sou da mesma ordem do acidente que faz subir ao poleiro ou cair da cadeira abaixo, o acidente de mobiliário ou visceral, cardiovascular ou outro. Previsível. Ouviria vozes, se fosse donzela ou menopáusica. Assim, só sei que sou eu que as faço. (COSTA, 1986, p. 130-31)

Na passagem, constatamos não só a referência aos, então, recentes episódios históricos, como a morte de Salazar decorrente de um tombo de sua cadeira, mas também uma visão crítica sobre o país (“pátria e casa”). Com sua voz afiada, Elisa dá vazão a outras, desvinculando-se da ideia de mulher passiva (a que não fala nem escreve, apenas ouve): “Ouviria vozes, se fosse donzela ou menopáusica. Assim, só sei que sou eu que as faço.” (p. 131). Não estando entre as “bem casadas” ou entre “as universitárias” (ainda), Elisa figura entre as “escritoras” (as que fazem as vozes, “sou eu que as faço”), inaugurando um novo tipo feminino, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo deste estudo.

Elvira, por sua vez, “representa a facção social que, segundo, a ideologia marxista que esse romance em certa medida veicula, constitui o povo eleito – o operariado – que inaugurará o novo tempo que Elisa espera”, enquanto Mary “símbolo do capitalismo e dos valores temporais (...) representa com a sua morte o princípio do fim da sua era” (COUTINHO, 2005, p. 143). Assim, as três casas formam uma única casa, Portugal. Coutinho (2005, p. 135) vê, por exemplo, na figura de Dona Marieta, a imagem de um “ditador” que, ao final, perderá seu poder:

A atitude autoritária e manipuladora de D. Marieta sobre uma personalidade pacífica e passiva como a de Elvira permite, extrapolando, identificar nela a figura do Ditador e, por arrastamento, projetar o espaço da casa enquanto metáfora do próprio Estado português.

Em todos os romances analisados, percebemos que “é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social” (RICOEUR, 2007, p. 133). E se “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, o ponto de vista pode mudar “segundo o lugar que nele ocupo e, que por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (RICOEUR, 2007, p. 133-34). Os outros fazem-se necessários ao rememorar do indivíduo, “para se lembrar, precisa-se dos outros” (RICOEUR, 2007, p. 130): “É a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma” (RICOEUR, 2007, p. 130). As lembranças relacionam-se a “lugares socialmente marcados” (RICOEUR, 2007, p. 131), como a casa, cujo significado pode ser ampliado¹⁷⁶, pois, “como afirma Maria da Glória Padrão, a casa é, para

¹⁷⁶ Segundo Carmem Valéria da Silva Ferro (1999, p. 202), pode-se entender a casa “também como pátria, lugar do nascimento, do sentido que define a existência – a origem”. Para Ida Maria Santos Ferreira Alves (1999, p. 479), “a imagem da casa indicia um espaço de intimidade, passagem para o interior do ser individual (como a memória da infância) ou coletivo (a identidade cultural).”

todos nós, a ‘Pátria, largo, aldeola, gare, estrada, floresta, oásis, deserto, ilha, jardim, montanha, sul, lar, poltrona, muro ou porta’” (FARIA, 2005, p. 96) ou como explica Carlos Vieira de Faria (2005, p. 96), “num mundo cada vez mais globalizado, diríamos sobretudo que o planeta é a casa de todos os homens”. Nesse sentido, a casa e a rua confluem-se, o que mostra que os limites entre o espaço privado e o público não são tão estanques quanto desejariam os propagadores da ideologia da domesticidade.

Com personagens femininas como Elisa (*Casas Pardas*), vemos a casa tomar uma dimensão amplamente social. Finda a ideia de casa como “prisão” para o feminino, mas permanece a casa como signo importante para a compreensão da situação da mulher no país e no mundo. A casa torna-se ponto de vista de uma mulher ativa e politicamente consciente que busca, por meio da escrita, não só representar, mas também interpretar, para transformar a realidade. Como explica Beatriz Weigert (2009, p. 12 e p. 13), “soleira de área reservada, livro e casa marcam o limite entre o espaço exterior e o domicílio íntimo. Morada do ser e morada da palavra” e “sendo a memória a casa dos pensamentos, de onde o autor retira alimento, as ‘casas’ de Maria Velho da Costa constituem o lugar da escrita, em que o passado se recupera na dicção do presente”. A mulher consubstancia-se, no romance de Maria Velho da Costa, em sujeito de escrita como intérprete da sociedade. O corpo, a casa e Portugal, como vimos, constituem-se nos pontos de vista e de partida, para o surgimento da figura da mulher escritora. No capítulo seguinte, aprofundaremos a questão do corpo como referência inicial para o desenvolvimento da subjetividade feminina e sua relação com a construção do espaço da escrita.

3.3 O ESPAÇO DO CORPO E O CORPO DA ESCRITA

Em *Casas Pardas*, temos, ao nível da ficção, o desenvolvimento de algumas teses feministas, como as explicitadas por Ana Gabriela Macedo (2001, p. 276-77), ao abordar a recente visibilidade dos estudos feministas no contexto nacional português:

Se as mulheres tentarem descobrir e exprimir a sua própria identidade de forma a trazerem à superfície o que foi reprimido pela história masculina, têm de começar pela descoberta do seu corpo e da sua diferença libidinal.

Percebemos, no texto de Maria Velho da Costa, a presença de três ideias centrais de cunho feminista como a formação de uma identidade feminina a partir do corpo e da libido, a necessidade de transformação da linguagem¹⁷⁷ e, finalmente, a colocação da mulher como sujeito que vê e comunica, ao invés da mulher como objeto do olhar ou do discurso.¹⁷⁸

A primeira ideia levantada, ou seja, a formação de uma identidade feminina a partir do corpo e da libido justifica-se pela necessidade inicial de situar, de estabelecer um lugar de onde fala a mulher. De acordo com Adrienne Rich (2002, p. 17), o corpo da mulher funciona como “a localização do território do qual se possa falar com autoridade *como* mulher. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o”. A subjetividade feminina é construída, portanto, a partir de seu corpo¹⁷⁹.

Para compreendermos a importância do corpo para a construção do sujeito feminino, julgamos necessário recuperar o que propõe a fenomenologia de Merleau-Ponty, com o conceito de “corpo próprio”¹⁸⁰: “O corpo próprio comporta-se como sujeito; é sujeito-corpo” (SOMBRA, 2006, p. 25). É o corpo próprio quem “participa e impõe sua forma de organização ao mundo e ao modo de percepção de toda a realidade” (SOMBRA, 2006, p. 25-26). O corpo é o que possibilita a percepção¹⁸¹ como o ponto de união entre o mundo e a consciência. Se o pensamento objetivo “presume-se situado fora da realidade, contemplando-a de ‘fora’” (SOMBRA, 2006, p. 48), a percepção “é atividade de um corpo situado, a visão do mundo se dá a

¹⁷⁷ “Necessidade de mudar as próprias formas de linguagem que, pela sua estrutura e história, tem estado sujeita a uma lei patriarcal, e mudar o imaginário de forma a atuar sobre o real (...) ‘a ação feminina’ questiona e estimula a capacidade de atuação da linguagem, a sua capacidade de provocar transformações na ideologia e na economia”. (MACEDO, 2001, p. 278)

¹⁷⁸ “Um objetivo afim: a visibilidade da mulher enquanto *sujeito, agente* e não apenas *objeto do olhar ou do discurso*, mera presença estatística”. (MACEDO, 2001, p. 280)

¹⁷⁹ “Os novos feminismos são, de maneiras significativas, uma política do corpo – em campanhas em torno da saúde e das reivindicações para as sexualidades femininas, a luta contra a violência e a agressão, bem como contra a pornografia, as questões sobre a maternidade e o envelhecimento. A nova política articula a especificidade do feminino numa relação especial com a problemática do corpo, não como uma entidade biológica, mas como a imagem fisicamente construída que fornece uma localização e, simultaneamente, imagens dos processos do inconsciente relativas ao desejo e à fantasia. O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita (...) o corpo é precisamente um ponto de transação entre o sistema social e o sujeito, entre o que é classicamente apresentado como um interior íntimo ou privado e um exterior público ou social. O corpo semiotizado, como uma figura de discurso e organização política, desgasta essa oposição que tem moldado a concepção da política de libertação.” (POLLOCK, 2002, p. 200)

¹⁸⁰ Como explica Sombra (2006, p. 19), entendendo-se por “corpo próprio” o “meu corpo, o corpo que eu vivo, que eu sou e que eu tenho, o qual se conduz como sujeito agente dos meus desejos, intenções e movimentos”.

¹⁸¹ Para Merleau-Ponty (1990), é a percepção e não o pensamento, como apregoava Descartes, que estabelece um elo entre o mundo e a consciência.

partir de um ponto de vista (nosso corpo e nossa situação) sobre o mundo” (SOMBRA, 2006, p. 48).

Sombra (2006, p. 115-16) afirma que a novidade dessa abordagem reside “na introdução da noção de *campo fenomenal*” em que o mundo percebido como campo fenomenal e intersubjetivo “pressupõe um corpo perceptivo que não é coisa nem ideia, mas espacialidade (...) um corpo que existe situado no espaço e no tempo com outros corpos, sexuado e temporal” e “que não é da ordem do pensado mas do vivido”. Nessa perspectiva, “mais do que passividade, a percepção é atividade vivida por um organismo vivo e uma subjetividade-corpo” (SOMBRA, 2006, p. 118).

As ideias fenomenológicas de Merleau-Ponty, ao valorizarem o sujeito-corpo e a percepção, servirão de ponto de partida para os debates feministas, como verificamos no discurso de várias pensadoras. Simone de Beauvoir (s/d, v. I, p. 54), em *O segundo sexo*, define o corpo como elemento essencial da situação feminina, “se o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”, mas se “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo (...) não é ele tampouco que basta para a definir”, pois “ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 57). Assim, Beauvoir entende o corpo como elemento essencial para compreender a situação da mulher, mas não para defini-la totalmente. Rich (2002, p. 18) propõe o “começar com o material” como uma forma de opor-se à “idolatria das ideias puras, contra a crença que as ideias têm vida própria e que flutuam sobre as cabeças das pessoas vulgares- das mulheres, dos pobres, dos não-iniciados”. Dessa forma, valoriza-se a percepção e a experiência empírica. Para Elaine Showalter (2002, p. 41), a necessidade da crítica feminista de reafirmar “a autoridade da experiência” objetivou fazer frente à “crítica científica [que] tudo fazia para se expurgar do subjetivo” e se afigurou mais do que em “impasse teórico” em “uma fase evolutiva”. Segundo Gisela Bock (2008, p. 80), “mais recentemente, a investigação, tendo como tema o corpo das mulheres, tem vindo a demonstrar até que ponto este é historicamente condicionado e dependente do contexto cultural”.

Showalter (2002, p. 52) salienta que “as ideias sobre o corpo são fundamentais para a compreensão do modo como as mulheres conceptualizam a sua situação na sociedade”, entretanto, “não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediatizada por estruturas linguísticas, sociais e literárias”. Daí

advém a preocupação com a segunda ideia, inicialmente, por nós enumerada: a necessidade de transformação da linguagem. Ao pensar sobre “qual a *diferença* da escrita das mulheres?” (SHOWALTER, 2002, p. 45), surge o conceito de *écriture féminine*¹⁸² como inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem.

Nesse contexto vanguardista, buscamos entender o texto de Maria Velho da Costa. Já com seu primeiro romance, *Maina Mendes* (1969), a escritora desafia “os papéis sociais e sexuais esperados das mulheres” com uma protagonista que “perde a fala, reinventando uma outra, nova” (AMARAL, 2010, p. XV). Junto com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, em 1972, publica *Novas Cartas Portuguesas* que não somente incorpora as teorias feministas da época como se constitui em um extraordinário marco literário, contendo três características “que viriam a ser centrais para a literatura contemporânea: a intertextualidade, a hibridez e a alteridade”, mantendo-se como obra ainda de interesse atual, “pelo seu amplo significado em termos políticos e estéticos, [o livro foi – e permanece –] uma obra fundamental (...) um contributo inestimável para a história das mulheres” (AMARAL, 2010, p. XX e XXI).

Em *Novas Cartas Portuguesas*, conforme Maria de Lourdes Pintasilgo (2010, p. XXVIII-XXIX), há “a reivindicação obsessiva do corpo como primeiro campo de batalha onde a revolta se manifesta” e “como lugar preferencial da denúncia da opressão das mulheres (...) funciona como metáfora de todas as formas de opressão escondidas e ainda não vencidas.” Segundo Maria Graciete Besse (2006, p. 1-5), a publicação do livro, em plena primavera marcelista, funcionou como um ato político simbólico que provocou uma feroz reação¹⁸³ da censura, sendo as autoras acusadas de pornografia e ultraje à moral pública.

Em *Casas Pardas*, o diálogo com as correntes feministas mantém-se, bem como a referência à escrita de outras mulheres e vemos claramente a importância do corpo e da palavra para a constituição da personagem feminina: “há que aprender a manejar este feixe de coisas dúcteis mas inesperadamente ponderáveis, o corpo, que às vezes me leva o que em mim fala” (p. 77).

¹⁸² Uma “formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, embora descreva mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária”, como explica Showalter (2002, p. 46-47), acrescentando que a *écriture féminine* pode ser entendida como uma “textualidade da vanguarda, uma produção literária dos finais do século XX (...) uma esperança, senão um modelo, para o futuro” (Ibid., p. 47).

¹⁸³ Abordamos mais detalhadamente a reação suscitada pela obra em: GIROLA, Maristela Kirst de Lima. A censura em Portugal e as *Novas cartas portuguesas*. **Cadernos Camilliani**, Cachoeiro do Itapemirim-ES, v. 10, n. 1, 2009, p. 112.

Faz-se presente também o diálogo com as teorias da desconstrução como as de Jacques Derrida, o que se observa no trecho a seguir onde detectamos a referência ao conceito de sapato discursivo em que “o texto é um sapato” (SANT’ANNA, 2008, p. 151)¹⁸⁴, procurando responder a indagação: “Se você tivesse que comprar sapatos, de quem os compraria? Em que sapataria você entraria?” (SANT’ANNA, 2008, p. 151):

Como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da seção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virgínia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, como os da Gertrude Stein, duas fivelas de strass sem sola? (...) Se Eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até lá tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes. (COSTA, 1986, p. 75)

A construção da mulher como sujeito¹⁸⁵, no romance, dá-se por meio da afirmação do corpo feminino e da escrita. Para entendermos melhor como isso ocorre no texto, propomos uma comparação entre as personagens irmãs, Elisa e Maria das Dores. Em *Mary*, temos o destaque para o corpo feminino: “os seios muito exatamente brancos dos quatro bikinis de mesmo talhe, a cintura cavada, descida (...) os mamilos sem uso de criança, pequenos, sem qualquer grosseria” (p. 111). Um belo corpo de mulher, mas que desconhece o prazer sexual, para o marido, ela é frígida: “Está muito lacônica, está-lhe a subir da cintura para cima” (p. 113), como se não tivesse nada a dizer dentro ou fora da cama, pela boca ou pela vagina. Já Elisa tem muito a dizer inclusive com as partes baixas de seu corpo:

Da goma vaginal ao cuspo sobre as línguas amadas ou na dobra das cartas. Se sangro coagulo breve, se bebo o indevido, mijo logo. Perdi para sempre a maravilhosa Discrepância do meu Corpo. (COSTA, 1986, p. 142)

Maria Velho da Costa faz, assim, referência ao que Showalter definiu como um grotesco reducionismo freudiano estabelecido por Theodore Reick, que sugeriu que:

As mulheres tinham menos bloqueios de escrita do que os homens porque os seus corpos estão construídos para facilitar a descarga: ‘O ato da escrita, como nos disse Freud no final da sua vida, está ligado ao de urinar, o qual

¹⁸⁴ Sant’Anna refere-se à seguinte obra de Jacques Derrida: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 392.

¹⁸⁵ “O que tem vindo a tornar-se mais visível, historicamente falando, quando se começou a considerar as mulheres como sujeitos da investigação foi, em primeiro lugar, a sua sujeição. Em segundo lugar, porém, foi a sua subjetividade – porque as mulheres não são apenas vítimas mas também sujeitos ativos na construção das suas próprias vidas, sociedade e história.” (BOCK, 2008, p. 78)

fisiologicamente, é mais fácil para a mulher – elas tem uma bexiga mais larga’. (SHOWALTER, 2002, p. 58)

Elisa, a personagem escritora, registra: “Ó Zizinha posso ir ali dentro fazer um chichizinho (...) Mas esta gente está toda diurética. Contágio da escrita não deve ser, que eu aqui mijo à lápis” (p. 160). Notamos a ironia da personagem frente à colocação pseudocientífica. O corpo da mulher pode ser o ponto de partida da escrita, mas é preciso evitar que se caia novamente em definições masculinistas como explica Ann Rosalind Jones (2002, p. 86):

Certamente a fisiologia das mulheres tem significados importantes para as mulheres de várias culturas, é essencial que expressemos esses significados em vez de nos submetermos a definições masculinas – apropriações – da nossa sexualidade. Mas o corpo feminino não parece ser o melhor ponto para lançar ataque às forças que nos alienaram das potencialidades da nossa sexualidade. Se defendermos a existência de uma feminilidade inata, pré-cultural (mesmo que em conteúdo obviamente divirja do dogma masculinista) onde é que ficamos em relação às teorias anteriores sobre a ‘natureza’ da mulher?

A própria Jones apresenta uma alternativa: “Enquanto o corpo feminino é visto como uma fonte direta da escrita feminina, um poderoso discurso alternativo aparece como possível: escrever a partir do corpo é recriar o mundo” (JONES, 2002, p. 83). Essa ideia está de acordo com a proposta fenomenológica de Merleau-Ponty, na qual, como vimos, já Simone de Beauvoir apoiava-se, ao entender o corpo como “elemento essencial de sua situação” e “instrumento de nosso domínio do mundo”, mas jamais como uma condenação “a conservar para sempre essa condição subordinada” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 52). Maria Velho da Costa utiliza o corpo feminino como ponto de vista para recriar o mundo, para mostrar o mundo a partir de um olhar feminino, atingindo, assim, a terceira ideia que mencionamos no início deste capítulo: a colocação da mulher como sujeito que vê e comunica, ao invés da mulher como objeto do olhar ou do discurso.

A construção de uma personagem escritora, como é o caso de Elisa, apresenta a mulher como criadora e não como criatura, trazendo à tona a discussão acerca da criatividade feminina. Susan Gubar lembra-se da figura usada por Derrida para criticar o falocentrismo no processo literário, isto é, a identificação da pena com o pênis: “Este modelo da pena/pênis que escreve sobre a folha virgem participa numa longa tradição que identifica o autor como masculino que é primário e o feminino como sendo a sua criação passiva” (GUBAR, 2002, p. 102). Essa tradição que deixa a mulher de fora “da produção da cultura, ao mesmo tempo que a reifica

como artefato cultural, é obviamente problemática para as mulheres que querem apropriar-se da pena, tornando-se escritoras” (GUBAR, 2002, p. 102).

A personagem Elisa rompe com essa tradição, apropria-se da pena masculina, da intelectualidade que herdou do pai¹⁸⁶ e planeja para o futuro matricular-se na universidade, “ratificou a sua intenção de matricular-se na universidade, fazer estudos sérios e imiscuir-se na vida de coletivos muito grandes, estando lá, Sempre é um princípio” (p. 380) e escrever, “achava Elisa que entenderia escrevendo” (p. 381), inaugurando um novo tipo feminino:

Percebe então (...) que nunca será poeta, há uma doação que não dá. Jamais estará cega sob fulgor que queime a voluntariedade da mão. Ela olhará nos olhos a majestade das coisas disconformes buscando com elas a amena familiaridade de uma conversa de café lisboeta, de cama pós-orgasmo. (COSTA, 1986, p. 394)

Da passagem inferimos que a escrita de Elisa será a prosa e que nessa atividade haverá prazer. Uma relação entre literatura e sexualidade é estabelecida, para falar do romance moderno e das próprias técnicas narrativas, a fim de mostrar e discutir o que é o processo de escrita: “A literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidenciação de processos de mostrar. O sexo não morre por arregaçada a saia, quando muito constipa-se” (p. 376).

Acreditamos que o corpo só pode ser fonte de um novo discurso quando situado *socialmente*. Identificamos essa preocupação em Maria Velho da Costa que não se esquia em situar suas heroínas na sociedade portuguesa, em falar de seu país, relacionando-o ao restante do mundo, como vimos no capítulo anterior em que abordamos a memória nacional e política presente no romance. Sua posição como escritora condiz com a seguinte argumentação de Jones (2002, p. 94-95):

A escrita das mulheres será mais acessível tanto a escritoras como a leitoras se a reconhecermos como uma resposta consciente a realidades socioliterárias, em vez de a aceitar como um extravasar da comunicação não mediada de uma mulher com o seu corpo.

Identificamos na personagem Elisa a necessidade de escrever sobre a mulher, “sobre a história de sua opressão pelos homens e por instituições pensadas

¹⁸⁶ Segundo Jonathan Culler (1997, p. 71), Freud “parece sugerir que o estabelecimento do poder patriarcal é meramente um exemplo do avanço geral da intelectualidade”, quando atribui a Moisés o estabelecimento de uma ordem social patriarcal em lugar da matriarcal, configurando-se numa vitória da intelectualidade sobre a sensualidade, “uma vez que a maternidade é provada pelo testemunho dos sentidos e a paternidade é uma hipótese, baseada em uma inferência e uma premissa” (Ibid., p. 71), assim, seria um avanço civilizacional a prevalência do pensamento sobre a percepção sensorial. O entendimento feminista da literatura, segundo Culler (Ibid., p. 70), “é uma crítica ao chauvinismo masculino”.

por e para os homens” (JONES, 2002, p. 88). Seu ponto de partida, seu laboratório de escrita, é o ambiente doméstico onde a mulher fôra, por séculos, encerrada:

E mais lhe parecia que agora era questão de esfregão de palha de aço, cadernos de apontamentos escolares, agenda de encontros memorizada, cabaz de compras, ficheiro de leituras, coisas assim simples. Do resto ela sabia algo mais que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro cotidiano mais forte. Olhando para o espelho (...) acrescentava ainda que era já mulher e que sim, sim, também isso se veria depois, da diferença de solidões, de gestos milenares. Estava carecendo de ser perfeita em mais matérias, Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar? E escrevia então assim em espécie de diário de bordo, só não sabia de que embarcação ou viagem e que por isso chamou, de DIÁRIO DE BORCO. (COSTA, 1986, p. 385)

Aqui temos a referência ao diário (mas um diário diferente do diário de bordo, identificado com as viagens exteriores, tradicionalmente, masculinas: o DIÁRIO DE BORCO, ou seja, um diário subvertido numa viagem interior e feminina), forma literária que expressa a

atração das escritoras por formas pessoais de expressão como cartas, autobiografias, poesia confessional, diários e jornais [que] aponta para o efeito duma vida experimentada como arte ou uma arte experimentada como forma de vida. (GUBAR, 2002, p. 108-09)

A personagem Maria Clara, de Lobo Antunes, também é escritora de um diário como vimos anteriormente. Mas é em Elisa que percebemos um viés socialista e feminista como uma “maneira de viver individualmente e uma maneira de lutar coletivamente” (MONTEIL, 1999, p. 199), uma preocupação com as mulheres de outras classes sociais, o reconhecimento de que as mulheres estarão separadas umas das outras enquanto não “compreender[em] e respeitar[em] a diversidade das nossas situações sociais concretas” (JONES, 2002, p. 88). Ao final do romance, a personagem Elvira, uma mulher do povo, ganha voz, no discurso de outra voz feminina, após mudar de casa e livrar-se do controle de D. Marieta, como explica Coutinho (2005, p. 34): “Elvira se libertou do jugo de uma ditadura e finalmente pode fazer ouvir a sua voz – ainda que filtrada por uma consciência cuja manifesta erudição a transcende”.

Do corpo, das mãos da escritora, nasce o discurso de Elvira, que representa a esperança de uma nova sociedade, mais justa, como verificamos nos excertos a seguir: “E quero dizer que só são belos os primores da minha rudeza se vierdes comigo ao que nela me mantém. (...) Enterra a tua fala num corpo que saiba do que dizes” (p. 433); “Que eu possa saber de mim sabendo das coisas” (p. 434); “Denuncio a pouquidão dos meus meios crispados nas vossas mãos que apenas

pagam serviços” (p. 434) e “Como eu poderia fustigar-vos bem a fraude do que se diz justiceiro e não se ocupa de meu direito a um lazer que me ilustre, luminosamente me faça e me desfaça” (p. 435).

Com esse habilidoso jogo de ventriloquia, Maria Velho da Costa dá voz à mulher subalterna, mas deixando claro que não é ela quem fala, pois não poderia falar daquela maneira: “Descasca hoje uma batata em meu nome sabendo que não lhe chamarei nunca tubérculo. Seja esse o teu primeiro exercício da igualdade entre os humanos” (p. 435). Essa ventriloquia explícita textualmente poderia ser a solução para um dos problemas levantados por Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar?*, isto é, pode o intelectual falar pelo subalterno¹⁸⁷? Maria Velho da Costa não cai na tentação de fingir “que deixa os oprimidos falarem por si mesmos” (SPIVAK, 2010, p. 79), afinal, “O subalterno não pode falar (...) A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (SPIVAK, 2010, p. 126). Como esclarece Coutinho (2005, p. 140),

A aquisição de voz própria por parte de Elvira implica (...) uma audaciosa e complexa operação de *ventriloquia* (...) as palavras que se leem, e as ideias que nessas palavras se expressam, não pertencem, ou pelo menos não podem pertencer de forma verossímil a Elvira (...) significa isto que a voz que se lê exprime não o que Elvira pensa ou diz, mas o que esta eventualmente pensaria ou diria se pudesse ou soubesse fazê-lo.

O recurso utilizado por Maria Velho da Costa parece antecipar a preocupação manifesta por Spivak:

Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma (...) é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro. (ALMEIDA, 2010, p. 12)

De acordo com Spivak (2010), não se pode falar pelo subalterno, mas se pode “trabalhar ‘contra’ a subalternidade” (ALMEIDA, 2010, p. 14). A personagem Elisa representa esse esforço contra a subalternidade, em especial da mulher, pois “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”

¹⁸⁷ Segundo Sandra Regina Goulart Almeida (2010, p. 12), Spivak considera errônea a apropriação do termo “subalterno” para se referir a qualquer sujeito marginalizado, para ela, “o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir ao ‘proletariado’, ou seja, àquele cuja voz não pode ser ouvida. O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve ‘as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos

(SPIVAK, 2010, p. 67). Pelo ato criativo da escrita, Elisa poderá construir novos espaços de luz “por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (ALMEIDA, 2010, p. 14):

Que a vossa determinação dos processos da minha consciência só pode ter lugar, passo a passo, na intromissão carnal nos meus gestos. Não me descrevo ou possuo palavras outras que muito estritas para ver-me ou haver-me visto (...) É apenas por dentro dos meus gestos executando-os que o falante em meu nome poderá alcançar a tremenda injustiça que me é feita na exiguidade dos ditos para os refletir. (COSTA, 1986, p. 432)

Escrever para Elisa é como ver com as mãos. Nesse sentido, o corpo em contato com o espaço doméstico e com as atividades a ele relacionado assumem um caráter de preparação e de atenção poética:

A sua atenção aos objectos, incluindo os próprios pés e as mãos em movimento, as feições no espelho e as gravuras ou caracteres impressos, agudizou-se muito. Por toda a casa se precisaram contornos, a orelha escassa de sumaúma de uma almofada, a aresta de um retrato, o prego amarelo de um puxador de porta. Os filamentos de uma lâmpada elétrica ligada pareceram-lhe muito surpreendentes, bem como as exatas meias luas das unhas que só lhe existiam no polegar e indicador de cada mão. Tudo o que leu lhe pareceu minuciosamente concertado como um oráculo coerente, embora não haja tecido congeminções sobre que sujeito a orava assim ou se o devia sequer distinguir de si própria. Punha batatas a cozer com casca que depois despia por laivos largos com muito gosto, lavava a loiça, a frigideira com as suas traças de gordura alta que era necessário raspar com escovilhão e jato de água e em seguida passar de esponja, a face áspera, a face doce, entendeu que as águas bem quentes e correntes apressavam e beneficiavam os resultados da tarefa, congeminou por tentativa e erro processos metodológicos e crescentemente mais corretos para arrumar pratos, dobrar os cantos dos cobertores, acomodar escovas. Isto podia passar-se às quatro da manhã e foi numa madrugada que se lhe revelou quão excelente preparação para o trabalho manual era aquilo a que convencionou chamar, operacionalmente, a atenção poética, isto é, a minuciosa visão, unidade por unidade e relacional, dos objectos em torno. (COSTA, 1986, p. 379-80)

Para viver esse momento de intensa relação com o espaço e consigo mesma, Elisa precisa mudar de casa. Deixa a casa da família e passa a residir sozinha em um apartamento, como explica Coutinho (2005, p. 101-02):

Assumindo simbolicamente o seu exílio na mudança de morada, é longe do restrito mas atribulado círculo familiar e da opulência exacerbada da casa paterna que a protagonista encontra o refúgio e a solidão indispensáveis (...) à edificação do seu próprio mundo (...) à habitação e consolidação da sua própria identidade.

Somente por meio da atividade de escrita Elisa “poderá reconciliar consigo mesma e com o mundo, bem como entender a realidade e, de algum modo, vaticinar as mudanças que o tempo trará” (COUTINHO, 2005, p. 104). Elisa, como artista,

parte da esfera privada para a esfera pública, do interior para o exterior, mesclando os espaços. Em *Casas Pardas*, a casa funciona como uma metáfora para a própria escrita, como espaço de luta, unindo o particular e o social. No romance, a casa também figura como grande espaço dramático, como “palco”, entendido no sentido proposto por Buescu (1999, p. 27), ao falar da casa em Júlio Dinis:

A casa reencena (...) o mundo que julgamos deixar lá fora. Como num palco, reencena *dentro*. (...) A casa humana é lugar onde vivemos, amamos e nos pacificamos – mas também lugar onde nos equivocamos, dividimos e até lutamos.

Elisa, ao assumir o papel de escritora, torna-se também leitora do mundo. Em sua leitura, que tem como ponto de partida o universo dito feminino, encontramos uma perspectiva feminista, isto é, a recusa de uma maneira falocêntrica de entender o mundo e a mulher. As palavras de Jonathan Culler sobre a questão da mulher leitora, no contexto da crítica feminista, podem ser esclarecedoras para o entendimento da empreitada realizada por Maria Velho da Costa, por meio da construção de sua personagem feminina:

A hipótese de uma mulher leitora (...) fornecendo um ponto de partida diferente, traz para o foco a identificação dos críticos homens com uma personagem e permite a análise das desleituradas masculinas. Mas, acima de tudo, reverte a situação habitual em que a perspectiva de um crítico homem é tomada como sexualmente neutra, enquanto uma leitura feminista é vista como um caso de apelação especial e uma tentativa de forçar o texto em um molde predeterminado. (...) Crítica feminista é o nome que se devia aplicar a toda crítica alerta às ramificações críticas da opressão sexual. (CULLER, 1997, p. 67)

Em síntese, identificamos na escrita de Maria Velho da Costa, na construção de sua personagem escritora, o viés da crítica feminista entendida como “ato político, cujo objetivo não é simplesmente interpretar o mundo, mas transformá-lo” (CULLER, 1997, p. 64). A leitura e a escrita constituem-se, no romance, em estratégias de resistência à perspectiva masculina apresentada como sinônimo de perspectiva humana. Como alerta Culler (1997, p. 60), “ler como uma mulher não é, necessariamente, o que acontece quando uma mulher lê: mulheres podem ler, e leram como homens”. Ler como uma mulher não implica em uma condição biológica, mas numa posição política, numa maneira de apontar o que o falocentrismo esconde. Assim, como bem sintetiza Culler (1997, p. 74), “‘mulher’ passou a significar qualquer força radical que subverta os conceitos, suposições e estruturas do tradicional discurso masculino”.

Em oposição à figura da escritora, representada por Elisa, encontramos Mary, uma mulher infantilizada, fútil, cuja criatividade foi desviada para o culto ao corpo. Mary não escreve com o corpo, ela escreve no corpo. Gubar (2002, p. 105) explica que

a criatividade das mulheres tem sido deformada por ter sido canalizada para um narcisismo autodestrutivo (...) o narcisismo infantiliza a mulher, transformando-a de uma pessoa autônoma em uma personagem em busca de um autor.

Desde criança, Mary é tachada pelos pais como pouco inteligente. Sua maneira de sobressair, na família e na sociedade, é apenas por meio de sua beleza física. Ela é definida como “parva”, “boneca”, não exerce nenhuma atividade profissional e seu passatempo é comprar sapatos de todas as cores, encomendar vestidos de alta costura e usar perfumes franceses. Relegada ao espaço doméstico, quando transita para a rua ou quando abre as portas de sua casa para oferecer jantares a casais da alta sociedade lisboeta, tem a mera função de adereço, de adorno social, ao lado do marido, vestida, penteada e maquiada de forma impecável. Se Mary não pode ser artista, intelectual, pode “tornar-se num objeto artístico” moldada pelas regras de moda e de etiqueta:

A criatividade feminina era forçada a exprimir-se dentro dos limites da domesticidade (em parte por causa da ênfase sobre o elemento pessoal na socialização feminina), as mulheres podiam pelo menos pintar os seus próprios rostos, moldar os seus próprios corpos, e modular os seus próprios tons vocais para se tornarem o reflexo da moda e o modelo da forma (...) a mulher que não se pode tornar artista pode, ao menos, tornar-se num objeto artístico. (GUBAR, 2002, p. 105)

A ideologia da domesticidade com o confinamento da mulher ao lar e com a negação de sua capacidade cognitiva (considerada por muitos séculos inferior a do homem), deixou a mulher de fora das possibilidades de tornar-se pensadora ou criadora artística.¹⁸⁸ Dessa forma, “a criatividade feminina foi pervertida”, acarretando em um “desvio da criatividade feminina da produção da arte para a recriação do corpo” e em um “comportamento ornamental” (GUBAR, 2002, p. 106-07) que verificamos em Mary como na passagem a seguir:

Toda a maquillage deve iniciar-se pela limpeza escrupulosa da pele, seguida da aplicação de uma boa base pré-maquillage, (...) a cara radiosa

¹⁸⁸ De acordo com Pollock (2002, p. 213), “as mulheres, na verdade, nunca tinham estado de fora do espaço da arte, isto é, esta era a nossa versão da esfera pública. Elas tinham sempre feito parte dela, embora a ‘mulher’ fosse estruturalmente considerada como um termo negativo em relação ao qual a ‘masculinidade’, no polo oposto, exercia seu domínio, sendo sinônimo de criatividade em exclusivo. A construção estereotipada da feminilidade não é *essencial* num sentido biológico, mas é, num outro sentido, essencial, isto é necessária à produção discursiva e à perpetuação da hierarquia que dá pelo nome de diferença sexual.”

(...) irremediavelmente estúpida, Não sei o que hei-de vestir, tão bonita, porque a ignomínia cuidada fica bem a Mary, fica-lhe lindamente. (COSTA, 1986, p. 125-26)

Nessa lógica da mulher-objeto, uma mulher bonita pode ser considerada uma obra de arte, muitas vezes, criada/mantida pelo dinheiro de um homem, marido ou amante. Mary representa a mulher para quem só havia uma carreira a seguir: o casamento: “A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino (...) e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 33).

Beauvoir (1980, v. II, p. 29) entende o que Freud chama de Complexo de Electra não como um desejo sexual, mas como “uma abdicação profunda do indivíduo que consente em ser objeto na submissão e na adoração”. Enquanto o menino é estimulado a projetar sua subjetividade e seu poder no pênis, à menina é dado como “alter ego, um objeto estranho: uma boneca” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 20):

A menina, entretanto, não pode encarnar-se em nenhuma parte de si mesma. (...) a boneca representa um corpo na sua totalidade, e de outro, é uma coisa passiva. Por isso, a menina será encorajada a alienar-se em sua pessoa por inteiro e a considerá-la um dado inerte. Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca. Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras ‘feia’ e ‘bonita’; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser ‘bonita como uma imagem’; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. (...) Assim, a passividade feminina que caracterizará essencialmente a mulher ‘feminina’ é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa possibilidade do menino está em que sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. Ele faz o aprendizado de sua existência como livre movimento para o mundo. (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 20-21)

No capítulo em que abordamos a questão da educação feminina e a figura do pai, mostramos que as irmãs Elisa e Mary foram criadas de maneiras diferentes. A primeira foi educada pelo pai com os valores do pai, ou seja, ele preparou sua filha para o mundo, para a rua, e, por isso, identificamos traços “masculinos” em Elisa que horrorizam a mãe: “Acha que a pequena tem idade para ler isso, António? A pequena tem milênios, Maria do Carmo, que é o tempo da acumulação, do bom gosto, Bom gosto, António?, a pequena nem se penteia” (p. 154).

Elisa sobreviverá e reagirá aos desgostos, porque foi amada e amou como um sujeito: “Percebia que estava passando por este transe afinal muito serena porque tinha sido muito amada e tinha amado e que para quem assim é e lhe foi feito (...) tudo pode sempre recomeçar” (p. 380). Além disso, fora estimulada à ação: “quase tudo lhe fora estimulado, quase tudo lhe fora permitido” (p. 381). Já Mary foi rejeitada pelo pai e educada pela mãe, como uma bonequinha passiva, presa ao universo “feminino”: “Oh, qu’elle est mignogne, la petite, com dois anos, que amor. Maria do Carmo, nunca mais me ponha a pequena a fazer essa figura completamente parva diante das peruas das suas tias” (p. 158). Segundo Coutinho (2005, p. 126), em Mary “toda a sua existência é vivida sob a égide da fidelidade aos padrões transmitidos pela mãe”. O valor que Maria do Carmo procura impingir à filha é o da feminilidade, entendida como a obrigação da graciosidade:

São complexas as relações entre mãe e filha; a filha é para a mãe ao mesmo tempo um duplo e uma outra, ao mesmo tempo que a mãe adora-a imperiosamente e lhe é hostil; impõe à criança seu próprio destino: é uma maneira de reivindicar orgulhosamente sua própria feminilidade e também uma maneira de se vingar desta. (...) Buscam com um zelo em que a arrogância se mistura ao rancor, transformá-la em uma mulher semelhante a si próprias. E até uma mãe generosa que deseja sinceramente o bem da criança pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma ‘mulher de verdade’, porquanto é assim que a sociedade a acolherá mais facilmente. (...) Propõem-lhe virtudes femininas, ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da *toilette*, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento (...) Para ser graciosa, ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos (...) incitam-na a tornar-se, como as mais velhas, uma serva e um ídolo. (BEAUVOIR, v. II, 1980, p. 23)

A relação das personagens femininas com a figura da mãe é muito significativa nos romances em estudo. Em *Casas Pardas*, vemos Mary identificar-se com a “vocação feminina” legada pela mãe, enquanto Elisa, desde cedo, goza uma “liberdade masculina” outorgada pelo pai, sendo que, na oposição existente entre as duas, percebemos a problematização da questão educacional feminina: “quanto menos [a menina] exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca (...) menos ousará afirmar-se como sujeito” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 22).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, encontramos uma situação semelhante entre as irmãs Ana Maria e Maria Clara. A primeira segue o modelo de feminilidade graciosa passado pela mãe, compraz-se com a “transcendência erótica”, isto é, aprende “a se tornar presa (...) torna-se um objeto; apreende-se

como objeto” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 75), já Maria Clara é a negação da mulher ‘feminina’, é “o homem da casa” (p. 34) como a mãe a define. Lobo Antunes aborda com essa heroína o sofrimento psíquico da adolescente¹⁸⁹ dividida “entre sua condição propriamente humana e sua vocação feminina (...) é por isso que a adolescência é para a mulher um momento tão difícil e tão decisivo” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 74). Enquanto Ana Maria opta por ser “feminina”, ou seja, “mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil”, Maria Clara busca uma identidade, uma soberania como indivíduo, mas “toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 20).

Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) ainda assemelha-se a Elisa (*Casas Pardas*) na questão da criatividade, ambas questionam o seu ser no mundo por meio da atividade de escrita. Não são configuradas, antes se configuram e configuram o mundo através das palavras. No título do romance de Lobo Antunes temos a referência à noite “enquanto tempo propiciador de uma solidão essencial à criatividade, se apresenta como o lugar de confronto do eu com seus fantasmas” (SANTOS, 2005, p. 17). Da mesma forma, Elisa mergulha na noite, “amadurecia para dentro daquela infância” (p. 381) e depois “acorda feliz e vê do ângulo de chão onde adormeceu que o céu agora a escurecer tem laivos de rosa” (p. 379). Com elas, a escrita criativa deixa de ser “assunto de homens” (MONTEIL, 2000, p. 86). Em *A Sibila*, não temos ainda a figura da escritora, mas a da contadora de histórias. Gubar (2002, p. 120) explica que a “ausência [da mulher] no contexto da cultura patriarcal, é celebrada dentro da comunidade feminina pelas tradições matriarcais da narração oral de histórias”. Além disso, em *A Sibila*, vemos já a preocupação com os problemas da adolescência feminina, assinalando o decênio de 50 como “não apenas o da mais impressionante revelação da mulher como autora, mas também o da grande promoção dos temas da adolescência feminina”, como ressalta Óscar Lopes (1969, p. 130).

Em *Casas Pardas*, no capítulo “A terça casa”, Maria Velho da Costa constrói um espaço dramático¹⁹⁰, em que se encontram, por uma única vez, as três

¹⁸⁹ De acordo com Seixo (2008, v. I, p. 147), o diário de Maria Clara dá conta “das sombrias experiências da adolescência e da criação”, pois “o mundo que cria (ou representa, introduzindo-lhe alterações) é o da adolescente agarrada às suas obsessões familiares e à sua circunstância (...) uma adolescente que parece não crescer” (Ibid., p. 497).

¹⁹⁰ “A casa, espaço doméstico e por vezes onírico, é uma presença constante no teatro, imaginável através de didascálias ou evocações das personagens, visível ou invisível no palco, assumindo uma função dramaturgica na relação entre o espaço exterior e interior (físico e psicológico), entre a cena e o fora da cena, entre o palco e o

protagonistas do romance e é, nesse momento, que podemos ouvir o discurso de Mary, finalmente lúcido, mas a quem ninguém dá atenção:

Quando eu nasci só me lembro que começaram logo a dizer que eu era muito bonita mas não me lembro de terem pegado em mim como se eu fosse melhor cheirasse melhor ou soubesse melhor que qualquer outra coisa. Eu queria fazer um discurso a dizer que o que me aconteceu não é nada justo. Eu gostava muito de ter sido alguém. (COSTA, 1986, p. 271)

Mais tarde, Mary irá cometer o suicídio. A morte de Mary pode representar a condenação ao desaparecimento desse tipo feminino, passivo e alienado. Mary não consegue tornar-se um sujeito, é mero objeto na expectativa passiva de ser amada: “Nunca ninguém sofreu por causa de eu existir. (...) Também queria dizer que se algum dia alguém gostasse muito de mim eu não sabia o que havia de fazer” (p. 271). Apesar de se esmerar no requinte da produção de sua imagem, na valorização de sua beleza, Mary não consegue ser admirada nem pelo marido, o homem parece farto de tanta passividade: “sabe o que é viver, fazer amor, com uma boneca de cera?” (p. 389). Para Berger (1998, p. 111),

Mary é o *locus* das projeções de uma certa classe e de uma certa mentalidade; tornada receptáculo, reflete apenas essas imagens ideais de presença física e comportamento exemplar que constituem uma armadilha perigosa na definição da identidade.

É só com a morte que a personagem “acede finalmente a ‘uma individualidade que lhe dá acesso ao outro’” (COUTINHO, 2005, p. 33). Mary não tem como sobreviver, pois, além de não se constituir em um sujeito, acaba falhando como objeto (“seu corpo não é tomado como a irradiação de uma subjetividade, mas sim como uma coisa empastelada em sua imanência”, BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 200) ou como “musa”¹⁹¹ do homem.

Casas Pardas merece ainda destaque por realizar a construção “relacional”¹⁹² da mulher, isto é, “postula como base de uma redefinição da subjetividade feminina a relação duma mulher a outra mulher” (BRAIDOTTI, 2008, p. 30). Por meio da

público, permitindo estabelecer leituras do espaço teatral nas suas duas vertentes dramática e cênica.” (CARVALHO, 2005, p. 17)

¹⁹¹ Beauvoir (s/d, v. I, p. 226) explica assim a função da mulher como musa inspiradora para o homem no exercício da arte: “A mulher é uma realidade eminentemente poética, porquanto nela o homem projeta tudo o que não se decide a ser (...) Sendo a própria substância das atividades poéticas do homem, compreende-se que a mulher se apresente como sua inspiradora (...) A Musa não cria nada por si mesma; é uma Sibila ajuizada que docilmente se fez serva de um senhor.”

¹⁹² Para Rosi Braidotti (2008, p. 29-30), “o que conta no pensamento feminista da diferença sexual é a resistência à criação de outras categorias de pensamento monolíticas ou hegemônicas. A tarefa da prática teórica é, pois, redefinida em termos que conferem a maior flexibilidade possível às categorias utilizadas. Neste sentido, uma parte importante da reflexão feminista contemporânea visa recodificar, redefinir e redistribuir as fronteiras do

construção triádica¹⁹³ do romance que integra três mulheres e três mundos, Maria Velho da Costa rejeita a univocidade do termo mulher. Como já afirmamos, a construção da mulher como sujeito dá-se por meio da afirmação do corpo feminino¹⁹⁴ e da escrita.

A complexidade do sujeito mulher é metaforizada pela polifonia, pela estrutura textual e pelas diferentes experiências de vida enfocadas. Elisa, o novo tipo feminino apresentado, a escritora, configura-se em oposição à irmã Mary, infeliz, alienada e fútil, e em contraposição à Elvira, mulher simples, de origem camponesa e sem instrução. Considerando as três protagonistas, Elisa, Mary e Elvira, é com a última que a autora parece ter sido mais generosa, como a própria Maria Velho da Costa já declarou em entrevista¹⁹⁵. Para Cláudia Coutinho (2003, p. 15), a personagem Elvira

imprime ao final da história uma nota de inquestionável esperança no futuro. Ela representa o povo eleito, o operariado, que, segundo a ideologia marxista que este romance em certa medida veicula, inaugurará o novo tempo que Elisa espera.

Consideramos necessário, por ora, retomar algumas ideias já apresentadas anteriormente. Vimos, no capítulo em que abordamos a questão da personagem feminina em relação à figura do pai, que a maneira como a construção da subjetividade das personagens ocorre, em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, mostra uma nova noção de sujeito, distanciada do modelo cartesiano, em que se coloca em cheque a relação entre subjetividade e

conhecível e do representável. Resumiria isto dizendo que a preocupação comum ao feminismo pós-modernista está em construir um saber segundo um modo relacional.”

¹⁹³ Sobre a estrutura do romance *Casas Pardas*, Seixo (1979, p. 90) explica que “trata-se de uma série de capítulos denominados ‘casas’, cuja seriação se complexifica imediatamente pelo seu agrupamento digital triádico, que subordina a casa à figura (personagem), o espaço (da escrita, da vivência) ao seu preenchimento humano, literário”.

¹⁹⁴ Braidotti (2000, p. 29-30) explica que “el punto de partida de la mayor parte de las redefiniciones feministas de la subjetividad es una nueva forma de materialismo que desarrolla el concepto de materialidad corporal poniendo énfasis em la estructura corporizada, y por lo tanto sexualmente diferenciada, del sujeto hablante. (...) El cuerpo, o la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Em otras palabras, el énfasis feminista em la corporización va de la mano com un repudio radical del esencialismo. (...) El sujeto ‘mujer’ no es una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino que es más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras.”

¹⁹⁵ Em entrevista a Cláudia Coutinho e a João Ribeirete (2003, p. 51), Maria Velho da Costa declara sobre Elvira que: “Toda ela é um prêmio. Ela é muito bondosa, generosa. No fundo é quase uma paródia da boa campesina que vai para a cidade. No final, ela faz parte do operariado, insere-se bem naquela estrutura comunitária, consegue resolver o problema da degenerescência do pai e tem um orgasmo. Aquilo acaba em bem para Elvira. Para meu gosto até acaba excessivamente bem. Acho um pouco inverossímil, mas na altura pareceu-me necessário, por contraponto à alienação de todo o processo de Mary.”

masculinidade, o que marca a crise da modernidade vista como “uma implosão dos fundamentos masculinos da subjetividade clássica” (BRAIDOTTI, 2002, p. 146-47).

Elisa (*Casas Pardas*) e Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), como personagens escritoras, apropriam-se da língua e da escolaridade patriarcais para fundar uma nova escrita, por meio da “valorização da linguagem e consequentemente da representação, como o local da constituição do sujeito” (BRAIDOTTI, 2002, p. 152). O espaço da escrita torna-se o espaço de construção de uma subjetividade que desafia a tradição literária falocêntrica, resultando em textos que não seguem as regras da literatura convencional.

Citamos Ann Rosalind Jones (2002, p. 77) ao defender uma resistência que se “manifesta na *joissance*, isto é, na reexperiência direta dos prazeres físicos da infância e mais tarde da sexualidade, reprimida mas não obliterada pela Lei do Pai”.¹⁹⁶ Essa reexperiência ocorre por meio da instauração de um novo discurso, um discurso de “mulher”, em que “mulher” representa não um sexo, mas uma atitude antifalocêntrica, possível também para os homens. Nesse sentido, reconhecemos, no romance de Lobo Antunes, o mesmo caráter de resistência ao falocentrismo literário que percebemos em Maria Velho da Costa, pelo trabalho inovador de linguagem que ambos executam, construindo textos que desafiam as normas e a regularidade da língua convencional.

Demonstramos ainda que a resistência à visão e à linguagem monolíticas patriarcais faz-se presente nos dois autores, não só pelo trabalho peculiar de linguagem¹⁹⁷, mas também pela temática e valores que abordam em seus

¹⁹⁶ A lei do pai designa “o sistema de poder e autoridade em relação ao qual o indivíduo define a sua subjetividade” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145).

¹⁹⁷ Maria Alzira Seixo é a crítica que, em nossa opinião, melhor tem explicado a linguagem peculiar desenvolvida por Maria Velho da Costa e António Lobo Antunes em seus romances. Em *Casas Pardas*, segundo Seixo (1979, p. 91), “o sentido comumente instituído não sendo posto de parte, joga como elemento ambíguo de uma proliferação de significações que redundam na pulverização do sintagma, do lexema, do próprio morfema, encarando o contraditório como uma etapa mais da produção de sentido, numa luxuriância que só a muito sólida consciência lexical e até etimológica dirige e contém: a polissemia, a flutuação semântica, os paroxismos morfológicos e fonéticos (...) o jogo aliterante, o exótico dos arcaísmos e dos regionalismos, a utilização abundante do aposto frásico paranímico, a desconstrução ou a inversão de aforismos, as hipérboles – são processos que atravessam o sentido comum, quebrando-o na sua representatividade e promovendo a produção textual exuberante e criativa, como elemento (e isto é o mais importante) da própria ficção”. Em Lobo Antunes, a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Seixo (2008, v. II, p. 245) observa a saliência de procedimentos de estilo que trabalham a construção da frase: “interrompem-se muitas vezes as proposições e deixam-se certas expressões inacabadas, o que se compensa com a frequência das reiterações, isto é, da repetição de palavras, expressões ou segmentos frásicos no texto, e ainda das recorrências, isto é, reproduções de fragmentos frásicos que não são meros ecos repetitivos, por contarem, de cada vez, uma componente enunciativa, quer dizer, uma adequação à situação (recorrente) assim manifestada no discurso, que deixa de funcionar como mera repetição para se tornar em verdadeiro ingrediente fabular”.

romances, em que vemos a discordância em relação à valorização da violência masculina, típica de uma visão patriarcal do mundo. Segundo Seixo (2008, v. II, p. 416), na obra de Lobo Antunes, por exemplo, há uma “mundividência de caráter ideológico” em que se percebem “antissalazarismo e anticolonialismo, antibelicismo, atenção ao sofrimento dos indivíduos e suas carências e desfavorecimentos”.

Maria Velho da Costa e Lobo Antunes combatem a “diferença” entendida como valor negativo que permite tornar certas categorias de pessoas “elimináveis”¹⁹⁸. Escrevendo o corpo numa nova linguagem, os romancistas estabelecem um “ponto de vista (um local de *différence*) a partir do qual os conceitos e controles falocêntricos podem ser examinados e desmontados” (JONES, 2002, p. 77). Como explica Culler (1997, p. 60), “a diferença é produzida pelo diferenciar”. Além disso, desafiam a estética tradicional, “propondo que a cultura é vulgar, uma ‘forma de vida’ uma ‘forma de luta’, o território dos significados e das identidades sociais” (POLLOCK, 2002, p. 195).

Gostaríamos de ressaltar, uma vez mais, que acreditamos ser possível identificar, no texto dos autores, o conceito de *écriture féminine*, se entendido no sentido proposto por Showalter (2002, p. 46-47), isto é, como “textualidade da vanguarda, uma produção literária dos finais do século XX, (...) uma esperança, senão um modelo, para o futuro”. Maria Velho da Costa e Lobo Antunes desconstroem o “pai”, a estrutura tradicional do romance, buscando refutar a velha visão patriarcal de mundo, lutando contra “a comunicação perfeita, contra o único código que traduz todo o significado com perfeição, o dogma central do falocentrismo” (HARAWAY, 2002, p. 246).

A ruptura entre o público e o privado, divisão ideológica que vigorou fortemente até o século XIX, na sociedade burguesa, “era simbolizada por corpos rigidamente diferenciados, o Homem e a Mulher” (POLLOCK, 2002, p. 200). Os romances de Maria Velho da Costa e de Lobo Antunes subvertem a dicotomia público/privado, através do corpo e da escrita, aproximando a esfera privada da vida

¹⁹⁸ De acordo com Braidotti (2002, p. 144), “historicamente, a noção de diferença é um conceito que se desenvolveu com o fascismo europeu (...) O fascismo, no entanto, não aconteceu por acaso. Na história filosófica europeia, ‘diferença’ é um conceito central, na medida em que o pensamento ocidental sempre funcionou a partir de oposições binárias que criam subcategorias de ‘outro’ ou ‘diferente de’. Nesta história, e dentro de uma lógica de relações de domínio e exclusão, a ‘diferença’ foi equacionada com ‘ser menos do que’, ‘valer menos do que’. Logo, a ‘diferença’ foi colonizada por relações de poder que a reduzem a ‘inferioridade’, tal como Simone de Beauvoir defendeu de uma forma convincente em *O segundo sexo*. Desta forma, ‘diferença’ adquiriu conotações essencialistas e letais, tornando ‘elimináveis’ categorias inteiras de seres, isto é, humanos mas ligeiramente mais mortais”.

pública, de acordo com o “*slogan* feminista do século XX, ‘o pessoal é político’, que afirma que o chamado domínio do privado é já, de fato, um espaço público” (POLLOCK, 2002, p. 200). Isso significa que o espaço privado, da casa, “não está imune ao exercício do poder” e “não é local de refúgio pessoal, mas pode ser um local de violência e exploração que penetram os mais íntimos poros do corpo do sujeito feminino” (POLLOCK, 2002, p. 200-01).

Nos romances, vemos a “asserção de que as esferas pública e privada estão mutuamente contaminadas”, desconstruindo com o feminismo a oposição para “criar o território específico de seu próprio projeto político e teórico” (POLLOCK, 2002, p. 200-01). É exatamente o “campo do sujeito e do signo” (POLLOCK, 2002, p. 214) que se constitui em espaço para a revisão feminista da representação da mulher e da ruptura entre a casa e a rua, entre o público e o privado.

Essa ruptura entre o particular e o público evidencia-se pela própria forma de expressão escolhida tanto por Elisa (*Casas Pardas*) quanto por Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), o diário: “esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do diário que deixei” (ANTUNES, 2000, p. 549). Segundo Zília Osório de Castro (2008, p. 29), os diários ocupam um lugar ímpar na escrita de duplo objetivo, “como expressão por excelência, simultaneamente do privado e do particular, transmitem indícios reais de um modo de estar e de pensar”. Maria Velho da Costa, por meio da personagem Elisa, e Lobo Antunes, por meio da heroína Maria Clara, abordam a “mulher-enquanto-escritora e a sua aplicabilidade na desconstrução da mulher-enquanto-signo” (SHOWALTER, 2002, p. 42). Elisa “concentrada nos trabalhos de casa da escrita (...) encontra no seu movimento a direção de um caminho ainda incerto, ainda desconhecido: o ensaio dos textos, talvez destes textos” (SEIXO, 1979, p. 91). Maria Clara, narradora e autora do diário, é o sujeito que percebe, organiza e rejeita o mundo, “com papel decisivo nas matérias que seleciona ou cala, e nas alterações – simulações, mentiras – que na sua narração inclui” (SEIXO, 2008, v. II, p. 415). Lobo Antunes mostra, na escrita, o mundo percebido e rejeitado pelo sujeito (feminino), como esclarece Seixo (2008, v. II, p. 416):

Embora a poética de António Lobo Antunes seja de fato fundada na consciência vigilante do articulado verbal, esse articulado produz sempre uma maneira de perceber o mundo, mesmo que através da sua rejeição. (...) sendo por um lado um escritor do concreto, é também irrecusável reconhecer-se que privilegia a percepção do sujeito sobre a existência do objeto percebido.

Os dois autores, em nossa opinião, constituem-se em expoentes de uma mudança literária profunda, na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, constatada por historiadores como Saraiva e Lopes (s/d, p. 1097):

As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados (...) os efeitos mais importantes no terreno literário manifestam-se, de início, sob a forma de novas inflexões (...) a propósito de duas tendências que vêm acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma social e outra mais especificamente literária (...) estreitamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura).

Seixo (1984, p. 31) entende o ano de 1974 como um divisor na história da literatura portuguesa, pois

após um ano escasso de produção romanesca (o próprio ano de 1974), os ímpetus de escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias que durante este período se manifestam e afirmam, o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto as suas primeiras experiências.

Ainda de acordo com Seixo (1984, p. 32), o romance do período em que se situa *Casas Pardas*, ou seja, a segunda parte dos anos 70,

vai sobretudo proceder a uma miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos desiguais. Adquire um peso teórico-prático impressionante a noção de 'escrita', e como 'textos' (encarados enquanto urdiduras de escrita) se consideram a maior parte das obras que então vêm a lume.

Essas características acentuam-se na década de 80, quando um novo discurso passa a consolidar-se:

se os anos cinquenta e sessenta foram já sensíveis a uma pluralidade de nivelamentos narrativos e ao relativismo temporal e subjetivo que lhe é condicionante, só estes últimos anos vêm constituir-se com evidência um novo discurso onde é justamente no plano da linguagem ou na articulação dos níveis efabulativos que a referida pluralidade se tenta. (SEIXO, 1984, p. 37)

Gostaríamos ainda de continuar a citar as observações de Seixo, pois consideramos que a estudiosa soube de forma excelente identificar e expressar as inovações romanescas apresentadas por Maria Velho da Costa e António Lobo Antunes. *Casas Pardas* (1977), ao lado de *Lúcialima* (1983), são para ela, no cenário da ficção portuguesa, "dois dos mais exemplares romances da

modernidade” (SEIXO, 1984, p. 38). De acordo com Seixo (1984, p. 38), Maria Velho da Costa busca em Agustina Bessa-Luís¹⁹⁹ algumas lições, “mas [que] dela se distancia pela prática simultânea da modulação una e da miscigenação de registros”. Nos anos 70 e 80, afirma-se e se confirma o que começara no decênio de 50, isto é, “o papel da produção feminina na sua novelística” (SEIXO, 1984, p. 38).²⁰⁰

Casas Pardas “coloca de maneira involgarmente aguda” a problemática do romance da segunda metade do século XX, quando o gênero

debate-se com problemas de remodelação de estrutura que incidem fundamentalmente sobre os mecanismos de representação: a nível da linguagem (articulação sintática e ortodoxia semântica), a nível da construção de um universo (composto por elementos classicamente determinados) e a nível de uma mundividência explícita (o sentido que se desprende da significação, a apreensão de um significado a instituir como meta ou, pelo menos, sintoma) (SEIXO, 1979, p. 90).

Constitui-se em um romance baseado na estrutura tradicional, “cujos ingredientes fundamentais assume, sendo ao mesmo tempo uma desconstrução (vocabular, sintática, narrativa – a nível da grande sintagmática) do sentido romanesco tradicional” (SEIXO, 1979, p. 90). Por constantemente desconstruir o “funcionamento representativo”, *Casas Pardas* sinaliza um “sintoma de crise ou má-consciência (...) numa deliberação de acesso a uma organização dialética²⁰¹, quiçá subversiva” (SEIXO, 1979, p. 90). Coutinho (2003, p. 11) amplia esse entendimento, afirmando que *Casas Pardas* “é um romance que põe em cena as mais variadas crises: romanesca, política, social, familiar, existencial, religiosa”.

António Lobo Antunes, por sua vez, de acordo com Seixo (1984), também se configura numa revelação do final da década de 70²⁰², demonstrando

¹⁹⁹ Seixo (1984, p. 37-38) considera que “a unidade de modulação já há muito havia sido instituída na ficção portuguesa, caracterizando o estilo específico da escritora que o criou, Agustina Bessa-Luís. Inovadora desde as suas primeiras obras, e a um nível que só ao longo dos anos temos podido entender, não admira pois que a sua obra se apresente com uma permanência de qualidades (...) senhora que foi de uma das mais importantes rupturas da história da ficção portuguesa.”

²⁰⁰ Seixo (1984, p. 40), além de Agustina Bessa-Luís e Maria Velho da Costa, destaca ainda como revelações afirmadas e confirmadas: Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Teresa Salema, Maria Gabriela Llansol, Maria Isabel Barreno, Ilse Losa, Olga Gonçalves, Hélia Correia, Maria Ondina Braga, Wanda Ramos e Luísa Costa Gomes.

²⁰¹ Maria Alzira Seixo (1979, p. 91) refere-se a um movimento dialético entre a construção cerrada e a abertura de sentido, pelo qual o texto estende-se, “dividido entre a representação e a produção, ao mesmo tempo sùmula do que pode ainda hoje dar a forma romanesca tradicional e abertura para as vias de uma atual forma do seu entendimento”.

²⁰² Carlos Reis (2004, p. 23) considera que “a ficção de Lobo Antunes não desmente, antes confirma, grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses puderam superar a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras de liberdade. Lobo Antunes é, neste aspecto, um caso significativo: a sua produção ficcional começa apenas em 1979, quando o escritor conta já com 37 anos, como se antes disso (que é como quem diz: antes de 1974) não lhe fosse possível representar literariamente experiências e memórias de um

uma desenvoltura narrativa de largas potencialidades criativas no plano da linguagem (irradiação metafórica do discurso, sintaxe incisiva de implicação disfórica e meditativa), com especial atração pela problemática amorosa e por experiências específicas de tipo autobiográfico. (SEIXO, 1984, p. 41)

No ensaio de 1984, Seixo (1984, p. 42) já aponta as características que iriam continuar a acentuar-se na produção romanesca das décadas seguintes e preconiza a preferência dos escritores “por formas fictivas que justamente atacam a sua organização tradicional de nexos perfeitos e que são o fantástico (e tipos afins) e as marginalidades narrativas (gêneros da primeira pessoa, diários, crônicas, etc)”.

Gostaríamos, entretanto, de salientar que em *Casas Pardas*, diferentemente do que no romance antuniano, encontramos um tom mais esperançoso em relação ao futuro, na luta que se anuncia nas palavras de Elisa, que fará da pena o seu instrumento de transformação social. Esse tom esperançoso é ainda mais forte na personagem Elvira, que, como já demonstramos, constitui-se em representante do povo e em cuja mudança de casa percebemos o anúncio de tempos melhores.

Assim, sentimos no romance de Maria Velho da Costa as expectativas positivas geradas pela Revolução de Abril de 1974, metaforizada, na obra, pela imagem do “terromoto” que vem abalar as estruturas sociais assentadas pelo regime autoritário e anunciar um novo tempo, em que a perspectiva socialista pode favorecer o país e as mulheres: “Todo socialismo, arrancando a mulher à família, favorece-lhe a libertação, acredita Beauvoir (s/d, v. I, p. 146).

Já em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, identificamos um tom pessimista e desiludido, pós-1974, um olhar feminino que se volta para um passado desfacelado e para a reconstrução impossível de uma casa em ruínas²⁰³. Apoiamonos nas observações de Eunice Cabral (2008)²⁰⁴, que abaixo transcrevemos, para entender esse tom desesperançado. Com ela concordamos, quando argumenta que, apesar de Lobo Antunes ter começado a publicar na década de 70, isto é, num

passado próximo, que teve de esperar o tempo e a linguagem adequados para, por fim, aparecer na cena literária portuguesa.”

²⁰³ A ruína e a destruição exercem papel simbólico importante na ficção de Lobo Antunes por meio da alternância entre o movimento e a fixidez, como explica Seixo (2008, V.II, p. 354), consistindo numa problemática que se coloca em seus romances: “Por um lado, há a valorização do que é fixo, porque fica conotando a imutabilidade e, conseqüentemente, uma resistência em relação ao aniquilamento e à morte; e tudo o que implica movimento pode ser indiretamente a destruição; por outro lado, este ideal de ‘preservação’ das coisas e da vida acarreta inexoravelmente, de uma perspectiva física e natural, a destruição da própria vida, pela anquilose do corpo e pela manutenção de uma rotina obsessiva e solipsista em relação às coisas da alma.” Lobo Antunes “indicia o mundo a desabar, ou a estilhaçar-se e a pulverizar-se nesses miúdos estilhaços” (Ibid. p. 236).

²⁰⁴ Colaboração de Eunice Cabral para verbete do *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, dirigido por Maria Alzira Seixo.

período distanciado literariamente do existencialismo, é possível identificar em sua escrita um cunho existencialista se

tivermos em conta que faz sentido falar de 'existencialismo' em situações nas quais a existência humana não é considerada como um dado acabado e objetivo mas configurável pela valorização subjetiva do 'vivido' nos seus aspectos imediatos e concretos, então esta obra ficcional atualiza boa parte desse 'existencialismo' literariamente difuso, alicerçado no princípio sartriano de que é 'a existência que precede a essência'. De fato, uma das tensões que perpassa toda a ficção de António Lobo Antunes é a efetividade da vida, ou seja, a certeza material de se estar vivo versus a impossibilidade de compreensão e de conhecimento dessa mesma vida como um todo racionalizável. Na obra do autor, o ser atravessa a sua atualidade efetiva avançando pelo irreconhecimento traumático de si mesmo; parece ter uma necessidade de familiaridade afetiva para com o mundo que, entretanto, lhe responde por um silêncio impenetrável, por impulsos enigmáticos e por conteúdos esvaziados. O leitor assiste, então, a este processo doloroso e difícil, o ser-se estranho à sua própria vida, a que se pode dar o nome de sentimento do absurdo pelo fosso criado pela consciência da personagem e a experiência da realidade circundante (...) O leitor lê, nestes romances, as angústias, as incertezas, as hesitações, as tentativas infrutíferas de compreensão dos acontecimentos e, afinal, uma das constatações tipicamente existencialista, a da impossibilidade de constituir o mundo em unidade. (SEIXO, 2008, v. II, p. 228-29)

Na escrita de Lobo Antunes, identificamos uma linguagem labiríntica e temas obsessivos, há a presença da questão do enigma, tanto pessoal quanto social. Em sua escrita notamos características como as que Afonso Romano de Sant'Anna (2008, p. 181) aponta em outros autores de ficção como Kafka, Dostoievsky, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, ou seja, ele escreve "como quem busca o ar, a luz ou o entendimento de sua própria perplexidade". Na escrita labiríntica de Lobo Antunes, num aparente caos textual, "o centro não é abolido, mas rasurado/ocultado", seus textos "não são simples 'descentramentos': são 'novos centramentos'", dessa forma, o "insólito da narrativa repousa sobre estruturas muito bem delineadas" (SANT'ANNA, 2008, p. 291). Assim, sua arte "rearticula os vários centros num pacto que é 'artístico' e não 'autista'" (SANT'ANNA, 2008, p. 292). Dito de outra forma, a construção verbal de Lobo Antunes "proporciona um misto de objetividade e de subjetividade" (SEIXO, 2008, v. II, p. 242). Dessa maneira, não só comunica "um mundo que reconhecemos, com rigor e impressividade", mas também comunica

igualmente um mundo outro, o do sonho, o da hipótese, o do delírio, o da mentira, o da distorção das coisas, o da transfiguração projetiva que a sua frase produz, em delineamento de gestos e numa sugestão de ecos, que de certo modo arrasta a sua leitura numa atividade de sentido ilimitada. (SEIXO, 2008, v. II, p. 242)

Salientamos ainda que Maria Velho da Costa e António Lobo Antunes são autores cujos textos exigem uma participação ativa dos leitores²⁰⁵. Desacomodando-os²⁰⁶, procuram fazer do leitor “não mais um consumidor, mas o produtor do texto” e o romance torna-se, muitas vezes, uma batalha “contra as expectativas romanescas convencionais dos leitores e em sua ruptura com os processos habituais de produção de sentido” (CULLER, 1997, p. 47). Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o leitor sente-se interpelado já pelo próprio título e encontra uma “escrita de imprecisão (manifestação de rebeldia ou mesmo revolta do narrador) que provoca o leitor” (SEIXO, 2008, v. I, p. 146).

Casas Pardas e *Não entres tão depressa nessa noite escura* são exemplos de transformação do romance em correspondência com uma profunda crise de concepção da vida e do mundo, por meio do questionamento das próprias categorias narrativas. Embora reconheça, simultaneamente, no texto de Maria Velho da Costa um trabalho de desconstrução do tradicional e uma “construídíssima teia

²⁰⁵ Ana Paula Arnaut (2011, p. XXXI-XXXII) considera que, gradualmente, o que antes era visto por alguns como defeitos da escrita do autor passa a ser encarado como “uma das suas maiores seduções, tanto para os leitores quanto para a crítica. Pelo menos para alguns daqueles que, na leitura do livro, procuram mais do que encontrar uma linear história, seguir uma linha narrativa que conduz as personagens do princípio ao fim. Referimo-nos, por conseguinte, aos leitores que empreendem a leitura não apenas ‘na expectativa de que o autor lhe ‘conte’ algo de interessante da zona da sua experiência’, mas, acima de tudo, pretendem participar ativamente na construção dos sentidos da obra, não se limitando ao papel de meros e passivos receptores. (...) Decorrente da proliferação de vozes que engordam o tempo ao invés de o esticar, isto é, de o fazer avançar, a sensação de interligação imperfeita, de caos, de *nonsense*, que uma primeira leitura eventualmente provoca, exige (...) um maior empenho e uma maior paciência dos leitores. Por outras palavras, os desvios da história relativamente a um canônico (re)conto, pela imposição de múltiplas e variadas microlinhas narrativas no lugar da tradicional narratividade, exigem (...) um reajustamento, um redimensionamento das expectativas em relação ao gênero romance.” Ao abordar a questão da leitura dos romances de Lobo Antunes, Seixo (2008, v. II, p. 229-30) vai além e afirma que: “Por mais que um leitor re(leia) os romances de António Lobo Antunes, não conseguirá traçar um perfil humano único, geral, universal e neutro, mas poderá perceber as variações do que é um ser ‘dentro’ da sua própria existência, aquela personagem concreta e não outra que assume uma singularidade destituída de razões facilmente compreensíveis e é apresentada num registro de intensidade ‘vívida’. Então, o ‘estar no mundo’(...) é reconhecível neste discurso romanescos, assim como uma das suas consequências mais notórias, a parte de sombra, de não verdade, surgida de forma imprecisa mas persistente, como inevitavelmente paralela a toda a experiência de vida. Esta imediaticidade e esta concretude das intersubjetividades, por vezes caídas no desrazoável, no impensável, criam um laço afetivo muito forte com o leitor que, através dos romances do autor, acede a outras consciências, a outras vidas, sendo esta uma das (possíveis) razões do sucesso desta ficção junto de um público muito diversificado.”

²⁰⁶ Para Cristina Robalo Cordeiro (2004, p. 124-25), Lobo Antunes desenvolve com seus livros uma “estética do desprazer”: “A figura da antilogia decorre da definição de três etapas distintas: o acolhimento de uma obra literária, a sua leitura e o prazer que dela se retira, e que, em Lobo Antunes, parece apontar para a violação de um horizonte de expectativa e para a conseqüente instauração de uma **estética do desprazer**. (...) E assim é, de fato! Os leitores compram os livros, leem-nos e confirmam o que já sabem, ou seja, de novo reencontram um universo (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente ‘estruturado’ pelas mesmas forças: polifonia, fratura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida ao inferno de um quotidiano sempre transfigurado. (...) Como explicar então o sucesso de uma obra tão pouco convencional como a de Lobo Antunes? Há aqui de fato um paradoxo de enunciação relativamente simples: os romances de Lobo Antunes fascinam porque incomodam (e inversamente). Nesta poética da ambivalência, a regra do jogo é agora outra, a do prazer, não abolido, mas contrariado, ou, por outras palavras, a do **desprazer**.”

de sentidos” (SEIXO, 1979, p. 91), é em Lobo Antunes, a partir da publicação de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, que Seixo identifica o traço da pós-modernidade

pela criação de efeitos de indecibilidade no plano da intriga, da caracterização dúplice ou mesmo falsa de personagens, e de uma organização frásica que se desmembra, anexando a incidência lírica que liberta o texto da conformação ao gênero, cuja desconstrução o pós-moderno sistematicamente pratica. No fundamental, os romances de Lobo Antunes reencontram-se sempre com uma história contada, e até movimentada e cheia de peripécias (no que dialoga com o modelo novecentista do gênero, e essa é uma vertente, de neoclassicismo paródico, do pós-moderno), sendo a sua narração que de certo modo a apaga, submetendo-a à passividade da escrita subjetiva (da voz personalizada) que encobre o tumulto do mundo para o tornar texto. (SEIXO, 2008, v. II, p. 237)

A forma de construção do espaço ficcional é a marca de inovação que se inaugura na escrita de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, mantendo-se em romances posteriores:

Na prática da composição do texto, numa dinâmica quase caleidoscópica da montagem de lugares diversos, que por vezes se sucedem vertiginosamente (vários num mesmo capítulo, nos romances mais recentes, vários por vezes na mesma frase – e o romance que pratica esta forma esplendorosa de montagem espacial alucinante, ou alucinada, é *Não entres tão depressa nessa noite escura*. (SEIXO, 2008, v. II, p. 354)

Esse modo de construção do espaço consiste numa

espacialização sugerida (como extensão territorial e como lugar de significação interior), fortemente temporalizada (...) que, sobretudo a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (...) tornam a sua obra também numa espécie de ‘novo romance’. (SEIXO, 2008, v. II, p. 230)

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*²⁰⁷, portanto, constatamos a complexificação da construção do espaço ficcional em correspondência com a complexificação da construção da personagem feminina, tornada em subjetividade²⁰⁸ instauradora desse universo de escrita. Maria Clara é uma mulher

²⁰⁷ Reis (2004, p. 31) considera *Não entres tão depressa nessa noite escura* (ao lado do romance *Que farei quando tudo arde?*) um exemplo agudo da lógica e da dinâmica do fragmento desenvolvidas por Lobo Antunes, “de forma evidentemente mais radical e elevada a uma complexidade de superior extração”.

²⁰⁸ Seixo (2002, p. 387) reconhece a complexidade espacial como resultante da complexidade do sujeito (Maria Clara), percebendo-as como fenômenos de “duplicidade”: “É, pois, textualmente reconhecida a duplicidade do sujeito. Mas o seu lugar será também detectado como duplo: não só Maria Clara, a narradora, desenvolve a sua atuação como personagem no ‘mundo possível’ criado pela ficção, como a certa altura se percebe que esse mundo ficcional se desdobra em duas possibilidades, dado que Maria Clara, para além de ‘existir’ como personagem, está, no interior da ficção, a escrever o seu diário, cujos textos se intercalam, fundidos na ficção geral. O espaço torna-se, portanto, duplo (seja o lugar do texto, seja o lugar demarcado pelo texto), e a relação entre sujeito e espaço provoca uma multiplicidade de outros desdobramentos.” Spánková (2002, p. 250), ao analisar o estatuto da personagem feminina em Lobo Antunes, também relaciona a complexificação do espaço ficcional à complexificação da personagem feminina. Segundo a estudiosa, a cronologia dos romances antunianos revela “um traço inovador e evolutivo” que consiste “na intensificação gradual da importância da personagem feminina do ponto de vista da estrutura narrativa e da função da personagem”, em outras palavras:

sujeito, ou melhor, é um ser humano com toda a sua idiossincrasia. É espaço e “consciência monologante”, é a voz que transforma o mundo em texto e “o livro [que] fica sendo uma parte (insubmissa) desse mundo” (SEIXO, 2008, v. II, p. 236 e 238). Seu corpo é a escrita, pois a “instância física” ou

a expressão corpórea da personagem, quer feminina, quer masculina é, para além de sinônimo de insignificância recorrente, um mapa indicativo de traumas, desencontros, desamores, (...) conjugalidades distraídas. (SEIXO, 2008, v. II, p. 175).

Se em Guida, de *O Anjo Ancorado*, reconhecemos a mulher que experimenta a sua voz; se em Germa, de *A Sibila*, identificamos a mulher guardiã da memória e narradora de histórias; se em Elisa, de *Casas Pardas*, encontramos o nascimento da mulher escritora²⁰⁹, em direção a “um caminho ainda incerto, ainda desconhecido: o ensaio dos textos” (SEIXO, 2008, v. II, p. 91), em Maria Clara, verificamos a mulher escritora em pleno domínio da tecedura narrativa, consciente do jogo que joga, entre a vida e a ficção, naquilo que silencia, naquilo que revela, naquilo que inventa, ou como já dito, “com papel decisivo nas matérias que seleciona ou cala, e nas alterações – simulações, mentiras – que na sua narração inclui” (SEIXO, 2008, v. II, p. 149). Como sintetiza Seixo (2008, v. II, p. 149), Maria Clara realiza “o objetivo de *inventar a verdade*”. Essa personagem mostra-nos o romance não como “a escrita

“A representação da mulher recebe, na escrita de Lobo Antunes, um caráter variável em articulação com a técnica de escrita utilizada no romance. Considerando que existe uma evolução da estrutura do romance, atrevemo-nos a dividir a obra romanesca do autor em duas fases, e no âmbito das fases, observamos as várias modificações relacionadas com a função e o modo de representação da personagem feminina. Na primeira fase, a representação da mulher é submetida, em geral, ao personagem masculino, surgindo em forma de ‘ouvinte’, ou ‘objeto’, ou ‘personagem individualizada’, mas carente de profundidade psicológica. Na segunda fase, porém o tratamento da personagem feminina revela uma maior preocupação do autor para com o *universo das mulheres*, adquirindo a personagem um estatuto pleno de *personalidade individualizada*, dotada de voz e de perspectiva próprias.” Arnaut expressa opinião semelhante. Para ela, *Não entres tão depressa nessa noite escura* inaugura “um quinto e novo ciclo” (ARNAUT, 2009, p. 21), em que se confirma não só uma “progressiva complexificação das estratégias anunciadas desde o início”, mas também “o crescente, fundamental papel que a personagem feminina adquiriu na ficção do escritor” (ARNAUT, 2009, p. 51). A crítica ressalta que “tal ocorre não apenas no que respeita à importância que a sua voz adquire na estrutura narrativa – com tudo o que isso implica em termos de visões do mundo -, mas, essencialmente, porque é a partir da sua caracterização que os romances antunianos preenchem a totalidade dos seus sentidos englobantes, completando, e escurecendo, a já mencionada linha do malogro existencial e social; denunciando e evidenciando, também, a carga disfórica (quase) sempre patente nas relações homem-mulher” (ARNAUT, 2009, p. 51-52). Sobre a dedicação mais recente que tem prestado ao universo feminino, em seus romances, Lobo Antunes declarou em entrevista à Maria Luísa Blanco (2002, p. 130) que “utilizar mulheres como personagens me dava oportunidades que como homem não tinha.” Blanco (Ibid., p. 181-82) apreende de suas conversas com o escritor que as raparigas “estiveram sempre muito presentes na sua vida, mas, é agora que está mais perto dos seus anseios e das suas penas, dos seus problemas e das suas dificuldades quotidianas, que aprendeu a olhá-las. O escritor, para quem a linha que separa a vida real da dos seus livros é mínima, prestou aos seus personagens femininos esse capital humano da dor e da perda, conseguindo que o leitor, tal como acontece com ele, se os encontrasse, os reconhecesse.” Mas Lobo Antunes afirma que “as mulheres como personagens foram para mim um repto muito importante” e “continuam a ser um desafio” (Ibid., p. 182).

²⁰⁹ Ferreira (1999, p. 158) define Elisa como a “escritora-em-potência”.

de um acontecimento”, mas como o “acontecimento da escrita” (SEIXO, 2008, v. II, p. 232) no qual a mulher é finalmente autor e partícipe. A fim de elucidar um pouco mais esse percurso, propomos, nos próximos subcapítulos, uma análise sobre a casa e o casamento²¹⁰, relacionando-os ao processo de escrita e à transformação da figura feminina no romance da segunda metade do século XX.

3.3.1 Sexualidade e escrita: a mulher e o espaço do amor

Simone de Beauvoir (s/d, v. I, p. 23) argumenta que, ao longo dos séculos, a mulher tem sido entendida como alteridade: “O que define a mulher é que, sendo, como todo o ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro”. Mesmo no século XX, com o advento da psicanálise (Freud e Adler), a mulher não é vista como ser humano, mas como fêmea, ou seja, é vista ainda de uma maneira parcial.

Enquanto o homem exerce atividades que transcendem a sua condição animal, a mulher é definida pelas suas funções naturais, das quais se destacam a maternidade. Seu destino biológico concilia-se com o trabalho doméstico, fazendo com que acabe por ser encerrada em casa, pelo homem, que forjou esse espaço como o “domínio feminino” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 86). Nas sociedades primitivas, “o homem permanece como (...) o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 93). Nessa lógica, o homem é transcendência enquanto a mulher é imanência.

Quando o homem passa a acreditar que é ele quem engendra o filho, cabendo à mulher o papel de simples depositário (Aristóteles), sua feminilidade perde o prestígio anteriormente lhe concedido pelos homens: “Votada à procriação e às tarefas secundárias, despojada de sua importância prática e de seu prestígio

²¹⁰ Damatta (1987, p. 59), observou que da palavra casa derivam “*casamento*, *casadouro* e *casal*, expressões que denotam um ato relacional, plenamente coerente com o espaço da morada e da residência”. Jeroen Dewulf (2005, p. 57) realiza uma interessante aproximação entre as palavras *casa* e *casamento*: “Costuma dizer-se que construir uma casa é realizar um sonho. O que torna difícil a interpretação dessa ideia é que os sonhos por definição são irrealizáveis. Por outras palavras: enquanto o sonho é perfeito, a sua realização prática é necessariamente humana e, por isso, imperfeita. No nosso caso concreto, isto implica que a construção de uma casa será sempre um compromisso entre o ideal e o possível. Deste modo, quem constrói uma casa aceita inevitavelmente uma limitação. Existe, de fato, um claro paralelo entre as palavras ‘casa’ e ‘casa-mento’, ambos são a indicação de que se opta pela realidade limitada do possível e se abandona a irrealidade ilimitada do sonho. Quem põe fim à sua procura do homem/ da mulher ideal e aceita o compromisso do casamento, regra geral, também encerra a sua procura do lugar ‘ideal’ para se viver. Pois quem casa, quer casa. Não é por acaso que os povos nômades da Somália dizem: ‘Quem tem casa, perde a sua liberdade.’”

místico, a mulher não passa desde então de uma serva” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 100). O patriarcado consolida-se com a escrita: “Na época em que o gênero humano se eleva até a redação escrita de suas mitologias e de suas leis, o patriarcado se acha definitivamente estabelecido: são os homens que compõem os códigos” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 101). São esses códigos masculinos que Maria Velho da Costa questiona, por exemplo, com *Maina Mendes*: “O canto tem tradição oral matrilinear, a história não, que alimenta a justaposição dos fragmentos por classes etárias na sucedaneidade das gerações viris” (COSTA, 1977, p. 219).

Na sociedade privada, a mulher torna-se propriedade do homem: “Em regime patriarcal, ela é a propriedade do pai que a casa a seu talante; presa ao lar do esposo, a seguir, ela se torna apenas a coisa dele” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 104). Assim, desde o feudalismo, a mulher é “deliberadamente sacrificada à propriedade privada” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 125). Presa dentro de casa, “a mulher é socialmente uma menor” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 168).

Essas relações de poder marcam as formas de relacionamento amoroso entre os homens e as mulheres. Na família patriarcal, “a mulher rica paga a sua ociosidade com a submissão” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 125) ao marido. Entre os pobres, segundo Beauvoir (s/d, v. I, p. 125), há a evolução para a família conjugal, em que “os laços de trabalho e de interesses que os uniam elevavam a esposa ao nível de companheira.” Nas classes trabalhadoras, “a opressão econômica anula a desigualdade dos sexos, mas aniquila todas as possibilidades do indivíduo” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 129-30).

A mulher burguesa, muitas vezes, “faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe”, sente-se “muito mais próxima do marido do que das operárias” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 145). Mas é por meio do trabalho que a mulher “conquista sua dignidade de ser humano (...) uma conquista singularmente árdua e lenta” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 149). Depara-se, inicialmente, com a exploração, a baixa remuneração, as péssimas condições de trabalho, as longas jornadas e a sua inexperiência na organização de sindicatos.

A evolução do trabalho feminino continua no século XX com a crise da mão-de-obra de 1914-18 e com a II Guerra Mundial. A libertação da mulher é ampliada com a luta e a obtenção dos direitos políticos, como o voto²¹¹. Contudo, ainda hoje, o

²¹¹ Em Portugal, “apenas em 1931 as mulheres diplomadas obtêm o direito ao voto, sendo que aos homens bastava que soubessem ler e escrever” (FERNANDES; COUTINHO; PINTO, 2003, p. 55). Cristina Rocha e

zelo pelos filhos e pelo lar é quase que totalmente imputado à mulher, como resultado “a mulher pode mais dificilmente do que o homem conciliar a vida familiar com o papel da trabalhadora (...) sua existência faz-se muito mais penosa que a do marido” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 173).

Em Portugal, os avanços feministas foram freados pela ditadura militar que se arrastou até 1974. As herdeiras do “feminismo da Primeira Vaga”²¹² diluíram a questão feminina na luta contra o regime autoritário, de acordo com Lúcia Amâncio (2008, p. 12), sendo que “os anos 60 e 70 foram anos negros da Ditadura, com a guerra colonial e o aumento da repressão a marcar o quotidiano da população e o ambiente das famílias.”

O louvor ao patriarcalismo e à suposta inferioridade da mulher, já cantados por D. Francisco Manuel de Melo em sua “Carta de Guia de Casados”, perdura longamente em Portugal como denuncia José Cardoso Pires. Essa cartilha prega, sobretudo, a desigualdade entre os sexos na parceria amorosa. O homem português provinciano, ligado à tradição rural e resistente, de um modo geral, à intelectualidade e às novas ideias, procura manter um *status quo* em que a mulher é irresponsabilizada socialmente e deve obediência ao pai ou ao marido.

Como vimos, esse tipo masculino é designado por Cardoso Pires de “marialva”. Diferentemente do Don Juan, em cuja figura o autor identifica objetivos de progresso social nas aventuras amorosas e o reconhecimento de uma igualdade

Manuela Ferreira (2006, p. 115) explicam bem essa situação: “Em 1931, as portuguesas vão, pela primeira vez, na história política do país, ser consideradas como cidadãs eleitoras. Tal possibilidade reporta-se ao art. 1º do Decreto-Lei 19.694 de 5 de maio de 1931 que estipula serem consideradores eleitores para as Juntas de Freguesia, por sufrágio direto parcial ‘os cidadãos portugueses de um e de outro sexo’ chefes de família. No respeitante às mulheres, esta função consigna aquelas que são ‘viúvas, divorciadas ou judicialmente separadas de pessoas e bens com família própria e as casadas cujos maridos estejam ausentes nas colônias ou no estrangeiro’ (...) Em 1933, este direito alargou-se às ‘solteiras, maiores e emancipadas, com família própria e reconhecida idoneidade moral’ e passou a contemplar para as Câmaras Municipais as mulheres ‘emancipadas com curso secundário e superior’”.

²¹² Lúcia Amâncio (2008, p. 12) utiliza essa expressão para se referir a um feminismo que se manifestou no início do século XX em Portugal: “Portugal conheceu, com efeito, um feminismo da Primeira Vaga que influenciou algumas das decisões da I República [1910] – a lei do divórcio é aprovada no mês seguinte ao da implantação do novo regime – protagonizado, como aconteceu noutros países, por um conjunto de pensadoras e ativistas que pertenciam, sobretudo, às elites instruídas e cultas e que participaram nas organizações feministas europeias que existiam na altura.” Manuela Tavares (2000, p. 21) salienta que o golpe militar de 28 de maio de 1926 “reprimiu as organizações políticas, sindicais, de mulheres, como aconteceu com o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, nascido em 1914 e mandado encerrar por Salazar em 1947, precisamente quando Maria Lamas, ampliava a sua intervenção. (...) Para Salazar e o seu regime, o trabalho da mulher fora do lar desagregava a família: ‘Parir, poupar, zelar, representam tarefas sublimes – as tarefas da mulher’. À mulher competia cuidar da casa, dos filhos e do marido, que era o chefe da família: ‘defendemos que o trabalho da mulher casada, e de uma maneira geral, mesmo o da mulher solteira, não deve ser encorajado; nunca houve uma boa dona de casa, que não tivesse que fazer’.” Maria Helena Vilas-Boas e Alvim (2006, p. 119) assim sintetiza o atraso imposto

na soberania dos amantes, o marialva caracteriza-se pela busca de satisfações fáceis, pelo exagero de sua virilidade através de sadismo e exibição de violência animal e pela postura machista e paternalista perante a mulher, que considera inferior a si mesmo, por natureza. Em síntese, o regulamento do marialva prima pela “*desigualdade na parceria sentimental, desvario e facilidade*” (PIRES, 1973, p. 85).

O marialva faz sexo com muitas mulheres, mas não entende nada de mulher, pois se preocupa apenas com o seu próprio prazer. Além disso, prefere aquelas que lhe são inferiores, em termos de classe social, e que, assim, não lhe impõem muitas resistências ou não lhe exigem muitas manobras de sedução. A mulher “igual” é apenas aquela que apresenta igualdade de *classe social*, o que não significa *igualdade social*. Infiel, é perseguido pelo medo atroz de ser “cornô”.

Sente irritação diante da mulher que manifesta opiniões sobre assuntos como literatura ou política. Demonstra clara preferência pelos filhos homens. A mulher ideal para ser sua esposa é recatada e resignada. A casa é divinizada pelo matrimônio, tornando-se um templo de iniciação sexual, onde o homem é responsável por iniciar a mulher no rito do amor: “O machismo e a divinização do lar ajustam-se no mesmo traçado” (PIRES, 1967, p. 110).

Como já mencionamos, no início deste trabalho, Cardoso Pires identifica indícios de marialvismo em boa parte das heroínas da literatura portuguesa do século XX. O autor enumera algumas características recorrentes na produção do período:

- a) a heroína, na nossa ficção realista, não tem, por via de regra, passado sexual; b) dar-se em beleza significa dar-se desprevenidamente (ainda que com desejo); c) o adultério é, primeiro que tudo, loucura da carne; d) a heroína entra no romance pelos sentimentos femininos, nunca pela sua inteligência; e) o uso de certas imagens de erotismo primário, tais como: égua, flor sanguínea, ancas luarentas, etc. (PIRES, 1967, p. 166)

Além disso, “debruçam-se fileiras e fileiras de críticos e historiadores cujo puritanismo materialista ou cujo pudor cristão os leva, por razões diversas mas convergentes, a minimizar a substância erótica da vida” (PIRES, 1967, p. 147). Vejamos como os autores selecionados em nosso *corpus* de análise constroem as relações de amor, desconstruindo a prerrogativa marialvista entre o homem e a mulher, isto é, recusando a desigualdade na parceria, em que a mulher consistia em figura subalterna.

pelo Estado Novo: “Criar-se-ão obstáculos ao trabalho feminino fora da esfera do lar ou do múnus educativo (...) os direitos que as mulheres pensavam estar prestes a adquirir ser-lhe-ão protelados.”

Em *O Anjo Acorado*, vemos a amizade entre Guida, uma nova mulher em formação, e João, ainda um marialva. O erotismo faz-se presente na cena em que, na praia, Guida espalha óleo pelo corpo do companheiro, enquanto conversam trivialidades. Repentinamente, ela estanca e agarra-se ao corpo de João. A relação entre os dois não é suficientemente explicitada pelo narrador, mas, pela maneira como a cena é descrita, entende-se que não há uma intimidade corporal entre os dois. Talvez fossem apenas um casal de amigos ou um homem e uma mulher que começam a se conhecer um pouco melhor.

Guida arrepende-se do gesto e busca uma explicação: “Antigamente dizia-se (...) o homem é fogo, a mulher estopa, vem o diabo e assopra.’ ‘O diabo assoprou, foi isso?’ ‘Não sei. Só sei que podíamos ter estragado a tarde com esta idiotice” (p. 26). Para Marilene Felinto (1983, p. 98), as duas personagens, João e Guida, estão “de tal modo separadas que é como se tivéssemos uma história de João e uma história de Guida, além de que os vínculos que os unem são poucos e débeis”.

A personagem João é o gérmen do marialva a ser descrito por Cardoso Pires na “Cartilha do Marialva” (1960). Representa o homem burguês português, da geração de 45. Filho de poderoso capitalista, de origem rural, é um desesperançado. Guida, por sua vez, faz parte da segunda geração, tem vinte e três anos e é muito passiva. Constrói um universo feminino e particular, através de sua linguagem e de seus questionamentos, uma nova mulher ainda em gestação, como vimos.

Segundo Petar Petrov (2009), o marialva está conotado com valores “conservadores que se projetam em alguns domínios da realidade portuguesa, mais concretamente nas relações entre o homem e a mulher e entre o proprietário e o camponês”. Trata-se de uma postura machista que assenta a supremacia do homem no plano social. O exibicionismo marialva constrói uma mitologia própria baseada na desigualdade da parceria sentimental, em que a mulher é reduzida a dimensões biológicas de reprodução e maternidade, devendo submeter-se ao marido. A mulher, nessa lógica, é sempre vista como um ser subalterno.

Guida imagina como seria a vida afetiva de João em sua juventude. Acredita que ele não tivesse amores com raparigas que discutiam Alexandra Kolontai, Clara Zetkin ou *A Tragédia biológica da mulher*. Ela pensa que talvez ele saísse com prostitutas de salões de chá ou de bares de hotéis, que são mais requintadas. Em seguida, encontra-se uma nota de rodapé em que se sugere que, provavelmente, Guida estivesse errada. É transcrita uma carta de João a uma prima, em que ele

afirma que ela tem uma visão religiosa, moralista e estúpida sobre as prostitutas (com as quais o noivo dela estaria saindo). Ele vê as campanhas contra a prostituição como infrutíferas, uma vez que a abolição desse tipo de atividade obrigaria a sociedade portuguesa a rever a castidade das noivas, alterando a visão sobre a virgindade feminina. Não caberia mais ao homem introduzir a mulher inexperiente à vida sexual. Se o homem e a mulher estivessem em pé de igualdade, a instituição familiar e a acumulação de bens seriam revistos. A abolição das prostitutas profissionais traria à economia abalos que ainda não poderiam ser avaliados.

A heroína também sabia algumas coisas do passado de João, por meio de um amigo dele. Assim, temos a visão dessa personagem não nomeada sobre João. Segundo essa fonte, João teria tido problemas com o pai, por causa de seus estudos e discursos socialistas na faculdade. Trabalhava numa empresa de cuja administração o pai fazia parte. Acabou tendo que se afastar do trabalho e passou a viver de lições. Trouxe uma datilógrafa para viver com ele no apartamento. Depois, arrumou um emprego que o fez viajar pela Europa e se aventurar com uma portuguesa em férias, na cidade de Paris.

No retorno, decidiu por terminar o relacionamento com a datilógrafa que ficou desolada. O caso fora comentado e censurado na cidade, uma vez que naquela época “se namorava de mão dada, com gravidade” (p. 87), o que Guida considera terrível: “Que horror *namorar como você disse: com gravidade*” (p. 88). Um tempo depois, o pai de João falece e ele como filho único herda uma fábrica, prédios de rendimento e hectares de terra.

As abundantes palavras de Guida são para João uma forma de encobrir a sua timidez: “A mim, assusta-me a sua timidez” (p. 130). O jogo retórico de Guida enfada João:

Jogo que não tem regra não é jogo. Jogo sem parceiro também não. Era o que se dava aqui. A jovem Guida batalhava com palavras e o amigo não mexia uma palha para a ajudar (...) o viajante do areal, para se guardar alheio ao jogo, fazia o papel do mau companheiro que ouve, que torna a ouvir, e que reserva para si aquilo que bem entende. Mas também isso acaba por ser jogo e a enfastiar. Às tantas ele já não podia mais. ‘Se fôssemos indo, Guida?’ (PIRES, 1964, p. 137).

Guida fica perturbada e pede desculpas por ter estragado a tarde. Aperta a mão de João, mas isso ainda o irrita mais. A relação dos dois permanece indefinida. Ela ensaia uma declaração de amor: “*Amitié amourese*’. *Amitié Amourese?*’

perguntou o homem. ‘Talvez, não sei. Acredite ou não, gostava tanto de ser sua amiga (...) Chego a ter medo de me convencer que o amo, ou coisa semelhante’” (p. 140). Ele, entretanto, não leva o assunto a sério e faz pilhérias, “Falamos demasiado em amor. Seria um perigo tentá-lo, minha amiga” (p. 140). No campo afetivo, tanto Guida quanto João são “anjos ancorados”, como explica Nelly Novaes Coelho (2007, p. 247):

Seres contraditórios, descentrados e dispersivos, as personagens de Cardoso Pires são ‘anjos ancorados’, inertes. João e Guida vivem uma superficial *amitié amoureuse* (...) são consciências aguçadas pela análise e simultaneamente desarvoradas, marcadas pela descrença, pelo desencanto, pela impossibilidade interior de atuar: ‘anjos ancorados’ que se perdem em jogos de palavras, disfarces, encontros com amigos.

Guida e João compartilham a classe social, os interesses, o nível cultural, entretanto, pertencem a gerações diferentes e estão em choque, em desarmonia. Guida é bem mais jovem do que ele e sua necessidade de pensar e de falar irrita o companheiro. Guida descobre a sua voz, mas ainda necessita da interlocução masculina, contudo, João esquiva-se desse papel e deixa a amiga a falar sozinha. Heroína inteligente, questionadora e tagarela, Guida fala sozinha porque como diz Eduardo Lourenço, “poucas coisas foram oferecidas com mais condescendência ao sexo feminino do que a palavra como glosa infinitamente reversível e nula de uma situação que podia suportar ‘falando-a’, com a condição de a não ‘transformar’” (LOURENÇO, 1977, p. 9). Aos olhos de João, Guida passa de “anjo à espera da revelação” (p. 48) para a raça das “*independentes*” (p. 53). Na visão de João, as independentes²¹³ sofrem do preconceito “da mulher vítima do mundo” (p. 53).

Para Eunice Cabral (1999, p. 60), o elemento novo, em *O Anjo Ancorado*, “reside no ponto de vista inédito sobre as relações entre homem e mulher. O tipo de relação que as duas personagens estabelecem entre si não é configurado pelo amor nem pela amizade”, uma vez que

Guida serve de metáfora nuclear ao impasse da relação homem/mulher. Está em causa uma maneira nova de relacionamento homem/mulher em que esta se liberta do seu estatuto tradicional e passa a comportar-se com independência. A masculinidade e a feminilidade encontram-se em crise enquanto discurso e comportamento e, mais amplamente, como configuração social do indivíduo. Trata-se da erosão dos estatutos tradicionais feminino e masculino, fato sociocultural ocorrido nos finais dos anos 50, em Portugal, e que corresponde ao começo no espaço citadino português do que poderíamos chamar a revolução cultural dos anos 60 no

²¹³ A mulher “independente” é a nova mulher anunciada por Simone de Beauvoir (1980, v. II, p. 454) na conclusão de *O segundo sexo*. Esse novo tipo feminino “quer viver como um homem e como uma mulher ao mesmo tempo: com isso multiplica seus trabalhos e fadigas”. É uma mulher sujeito, livre e que busca uma relação de fraternidade com o homem.

mundo ocidental. *O Anjo Acorado* foi escrito no período em que as modificações são mais pressentidas do que efetivas. Como o discurso narrativo representa a emancipação feminina ainda em estado de latência, não existe ainda um discurso positivo da expressão individual da nova sensibilidade, fato que justificará parcialmente a diluição da individuação da personagem Guida. (CABRAL, 1999, p. 69)

Em *A Sibila*, Quina aconselha a sobrinha Germa a nunca se casar: “-Menina (...) não te cases nunca. É a maior desgraça que pode acontecer a uma mulher” (p. 120). O casamento é mostrado de forma negativa em todo o romance, principalmente, ao enfatizar o relacionamento conjugal de Maria e Francisco e de Estina e Inácio Lucas. Simone Pereira Schmidt (2000, p. 187) afirma que o romance não apresenta casais, mas anticasais, a fim de mostrar “a falência da experiência amorosa, particularmente através da desmistificação do casamento, da representação da sua face mais cruel”. Os casamentos infelizes de Maria e Estina são marcados pela infidelidade e pela violência masculinas. Quina e Germa, as protagonistas, constituem-se em “mulheres sem par” (cf. SHOWALTER, 1993). Celibatárias e economicamente independentes, por meio da administração bem-sucedida dos bens herdados e multiplicados, não precisam de maridos para nada. Assim, podemos entender a solteirice das heroínas como um traço de subversão ao patriarcalismo²¹⁴.

As irmãs Estina e Quina não conseguem casar por amor, pois seus pretendentes desistem do casamento, após constatarem que o pai delas, relapso com os negócios, não pode oferecer um bom dote. Adão, por exemplo, rapaz de quem Quina gosta, desiste do compromisso e tem sua decisão apoiada pela própria Quina, pois ela “nutria um respeito muito profundo pelos valores econômicos e os homens capazes de os desenvolver” (p. 40). Bessa-Luís fornece às personagens, Quina e Adão, extremamente materialistas, um ar espiritualizado que as torna complexas e contraditórias. Em Quina, a razão prepondera sobre o amor romântico, o que marca o seu caráter. Prefere ser admirada a ser amada, como explica Maria Antônia Câmara Manuel (1988, p. 30): “Quina defende, incondicionalmente, o seu

²¹⁴ A solteirice celibatária, aliada à independência econômica, aparece como uma opção vitoriosa da mulher frente ao jugo patriarcal, em outros momentos da obra de Bessa-Luís, como no romance, *O Mosteiro*, por exemplo: “Ainda que muito bela, Assunção nunca tivera namoros nem se interessara pelo casamento. E, quando começou a perder a brilhante e narcísica alegria e se viu assediada pela inferioridade dum solidão que parecia pecado ou injusta maneira de ser, o corpo abriu-se em torrentes de sangue que a imobilizaram e tornaram vitoriosa dos seus planos de ceder enfim à aliança com alguém, um homem, um patriarcal chefe de toda a sua vida” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 15). Há um elogio à virgindade como sinônimo de liberdade: “Amavam essa independência única do corpo sem sujeição e sem descoberta das suas próprias prisões. A virgindade era de fato o seu território de liberdade” (Ibid., p. 67).

próprio orgulho de mulher, preferindo ser admirada, a ser desejada (ou, até, amada), o que neste caso se concretiza, pois Adão viria, até à morte, fazer-lhe visitas e pedir-lhe conselhos.”

Mesmo casado com outra mulher, de mais posses, Adão continuará a visitar Quina e a consultá-la sobre finanças, mantendo uma amizade baseada na mútua admiração e compreensão, já que possuem características comuns: “Fraternidade de propósitos, imoralidade nas transações, ou antes, moralidade à base dos interesses” (p. 59). Ele mantém por ela um profundo respeito e não toma nenhuma decisão sem antes ouvir seus conselhos. Quina sente-se lisonjeada, exercendo o papel de sibila também nos negócios: “Durante toda a vida, aquela assiduidade de confidências, aquele lugar que merecera não talvez no coração, mas na razão dele - e era a distinção máxima que podia conferir a uma mulher” (p. 59). Ela valoriza mais o que se relaciona à razão, por isso respeita aqueles que, assim como ela, não se deixam levar pelas emoções.

Quina não se casará com ninguém. Leva uma vida de solidão sem a companhia masculina, sem descobrir “a euforia tirânica” (p. 59), o prazer de dominar um homem pelos sentidos. Seus objetivos são enriquecer e ser notável: “Engrandecer os seus bens e o seu prestígio” (p. 59). Deseja permanecer independente, para saldar dívidas e “corrigir as irresponsabilidades do pai erguendo a casa ao primitivo nível de crédito e de fartura” (p. 59). A propriedade da Vessada é o meio pelo qual ela ascende socialmente, acreditando poder trazer ao tempo presente a antiga prosperidade de outros tempos, guardados pela memória. Mas as ambições de Quina ampliam-se, ultrapassando o espaço da casa e alcançando “todo o espaço até aos limites dos seus conhecimentos, onde os amigos viviam e comunicavam com outros amigos” (p. 59).

A personagem configura-se em uma “mulher sem par”, por opção própria, não correspondendo ao estereótipo da solteirona. Quina envelhece “virgem” o que contribui para a construção de sua imagem de “sibila”, respeitada pelos homens: “As virgens que o homem não dominou, as mulheres velhas que escaparam ao seu poder são mais facilmente do que as outras encaradas como feiticeiras” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 197). A recusa ao matrimônio constitui-se em um de seus traços subversivos em relação ao sistema patriarcal vigente e torna-se uma característica distintiva entre Quina e Maria/Estina. Com o passar dos anos, Quina alcança o seu grande objetivo que é enriquecer, por meio do reerguimento da casa

da Vessada, que “prosperava sempre” (p. 88). Adão, o ex-noivo, arrepende-se de não ter se casado com Quina e, sim, com uma mulher “chocha de sentido, ainda que rica” (p. 88), que lhe deu filhos inúteis, em seu entendimento, porque se fizeram padres. Quando seus irmãos e sua irmã deixam a casa da Vessada, Quina torna-se “senhora de metade do patrimônio” (p. 88). Sua ascensão social ocorre através da propriedade e o próprio povo usa uma expressão interessante para designar seu progresso econômico: “Segundo o dizer respeitoso dos do lugar, ‘fazia casa’” (p. 88).

Já sua irmã Estina, que opta pelo casamento, viverá amargurada. O homem que ela ama, seu noivo, Luís Romão, desiste do casamento pela falta de dote. Tal medida é considerada normal e compreensível na época, entre o povo do campo, já que o casamento visa à união de patrimônios. De acordo com Câmara Manuel (1988, p. 90), “o casamento é encarado como um negócio para as famílias e não como a comunhão de um homem e de uma mulher”. Diferentemente de Quina, Estina resolve casar-se com outro homem, que ela não ama e que se revela violento, crendo que, dessa forma, está a salvar a casa da Vessada. Acredita que, assim, evitará a partilha das terras, ideia que não suporta: “A propriedade dividida, desmantelada, era como um corpo que se destroça” (p. 54). Nota-se, nesse trecho, a antropomorfização do espaço.

A casa da Vessada possui diversos ambientes, como o beiral, o pomar, as lavouras, o pombal, entre outros, mas o seu conjunto constitui-se em um espaço único que abriga a memória, a infância, a tradição e estabelece o vínculo das personagens com a terra e com a natureza. Para Estina, o desmantelamento da propriedade familiar significa o estilhaçamento de sua própria identidade como mulher e como ser humano:

Aquela terra negra, aqueles lugares onde viveram tantos amigos e onde soam ainda os seus passos, onde tantos jovens lançaram os seus primeiros risos, onde a mesma árvore foi fiel e deu durante tanto tempo o seu fruto, onde tantas mulheres gritaram a sua hora do parto – deixar que se despedace, que se reduza a informes restos, que fique sujeita apenas a um significado de imóvel que se negocia, que muda de mãos, que se avilta! Estina resolveu casar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 55)

O espaço da casa transcende seu significado material. É a essência da identidade da personagem e um reduto das memórias familiares, guardando a história dos sujeitos. Com a morte de Estina e de Quina, Germa, a sobrinha, torna-se a herdeira, que lidera uma família em extinção, tentando conservar seus valores. Ela não se casa, seguindo o exemplo de Quina. Justamente as duas personagens

solteiras “gozam de um estatuto mental e psicológico bem diverso das restantes; dotadas de interioridade psicológica e recorrendo à introspecção” (MANUEL, 1988, p. 69). Contudo, o narrador lança uma possibilidade de continuidade familiar, ao associar Bernardo à Germa, utilizando a voz dos camponeses: “O povo julgava-os noivos” (p. 247). Mas a ideia subsequente pode sugerir um relacionamento em que homem e mulher figuram em pé de igualdade, coisa impossível para aquela gente: “Porque a espécie de esotérico entendimento que havia entre ambos parecer-lhe-ia, de outro modo, uma pantomima” (p. 248).

O relacionamento entre eles fica em aberto. Seria uma amizade, uma relação de parentes e vizinhos ou algo mais? Considerando o que se observou sobre o caráter da personagem Germa, ao longo deste estudo, no caso de se tratar de um relacionamento com envolvimento sexual, certamente, consistirá em um novo modo de convivência, diferente do casamento tradicional, isto é, do “casamento monógamo em que a mulher encontra no marido a justificação da própria existência” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 263).

A personagem Elvira, de *Casas Pardas*, contradiz a tese recorrente na obra de Agustina Bessa-Luís de que o casamento é o infortúnio da mulher e que a mulher forte é a celibatária, como aparece em *A Sibila* e em outros romances da autora como *O Mosteiro*: “Assunção nunca tivera namoros nem se interessara pelo casamento (...) vitoriosa dos seus planos de ceder enfim à aliança com alguém, um homem, um patriarcal chefe de toda a sua vida” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 15). Elvira constitui-se em uma heroína realizada no casamento e no sexo. Por meio dessa personagem, Maria Velho da Costa contrapõe-se ao mundo estruturado por conceitos homocêntricos e “oferece como ponto de partida para uma autoconsciência feminina os fatos que constituem os corpos das mulheres e o seu prazer sexual, precisamente porque têm estado tão ausentes ou mal representados” (JONES, 2002, p. 79), especialmente, no discurso masculino.

Se, em *A Sibila*, vemos a recusa da vida sexual com o homem como uma opção de felicidade ou de liberdade para a mulher, em *Casas Pardas*, com a personagem Elvira, temos o casamento e a vida sexual ativa e plena como um caminho possível para a realização feminina. O corpo da mulher não precisa ser prisão, pode ser fonte de prazer e de sintonia com o masculino.

Por meio da figura de Elvira, Maria Velho da Costa presentifica o corpo da mulher como capaz de prazer sexual e, mais do que isso, desmistifica a visão da

mãe de família como um ser “assexuado”²¹⁵, envolto numa aura de santidade. Nesse sentido, Elvira é uma personagem subversiva, pois representa a rejeição do modelo mariano de mãe. Segundo Beauvoir (s/d, v. I, p. 214), com a criação da figura da Virgem Maria, na Idade Média, “ergue-se a imagem mais acabada da mulher própria aos homens”, uma vez que, até então, o casamento era mal visto pelos clérigos, que entendiam na união do homem com a mulher (ser impuro) um mal necessário, para a procriação. Alguns homens passam a defender o casamento, evocando a imagem de Maria, mãe de Jesus. Mas é a instituição do casamento, na verdade, o que eles procuram defender e, não, a mulher: “Trata-se antes de confrontar a vida do clérigo com a instituição do casamento, isto é, de um problema masculino suscitado pela atitude ambígua da Igreja em relação ao casamento” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 132). A imagem da mulher santificada pela maternidade chegará ao século XX:

Venerando a mulher em Deus, trata-a neste mundo como uma serva (...) Devotar-se aos filhos, ao marido, ao lar, à propriedade, à Pátria, à Igreja, é sua função, a função que a burguesia sempre lhe indicou; o homem dá a sua atividade, a mulher sua pessoa; santificar essa hierarquia em nome da vontade divina, não é modificá-la em nada; ao contrário, é pretender fixá-la no eterno. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 276)

Elvira é a mulher que alcança o orgasmo, como acontece na primeira noite que passa com o marido em sua nova casa:

É que quando me deram aqueles estremeções e o esgazear da vista e a boca se me ir como a trilhar de tão aberta sem atrever-me de respirar debaixo da mão dele a que eu grite peado, e do corpo, o sentido todo posto no membro catando-me a alma do corpo, dei conta que se me vertiam águas e não me ralei. Estive a pontos de chorar de vergonha, depois, mas ele disse, Carago mulher, que assim nunca tinha visto, deixa lá que é pouca coisa, é o baptizo da casa. E ajudou-me a limpar. Era pouca coisa, mas eu fiquei a mirar aquela mancha como cabeça de ova no lençol e que era minha com um grande pasmo, o corpo todo mole, incerta nas pernas. Ele então chegou-me por trás ao espelho, que acendemos a luz debaixo, e disse-me alteando-me a cara a puxar-me de brando pela trança, Pareces a cara da aurora lavada na nascente. (COSTA, 1986, p. 441)

A heroína atinge a plenitude sexual e adormece na felicidade que é a sua nova casa, seu novo espaço. É uma mulher feliz e realizada:

Após tão dadivoso derramar, leites, saliva, mijo quente? Quem me dá tempo de falar da abundância de paz que irradio de meu poder doar-me ao gozo, ao que espero, ao que peno? (...) Mas durmo já, a língua inerme, porém no merecimento da felicidade entendida que só da felicidade pode vir. (COSTA, 1986, p. 442)

²¹⁵ Bulger (1990, p. 31) argumenta que as personagens femininas tradicionalmente representadas como “anjos” ficavam desprovidas de um dos atributos vitais da mulher: “o erotismo”; relegadas a uma mera função de “servir e harmonizar” (Ibid., p. 31).

A casa nova²¹⁶ de Elvira simboliza não só a possibilidade de felicidade feminina, mas também um Portugal livre da opressão do regime político autoritário. Assim como ela livrou-se da ditadura de D. Marieta, mais tarde, a nação portuguesa estará livre do regime ditatorial. A libertação é representada por esse orgasmo que acontece após anos em que reprimiu o gozo, na casa governada por vontade alheia:

O rebole da anca recuperado, a mão que diz, pelo dentro da coxa, a outra aferrada a um dos teus peitos, chupado o outro do leite que sobra, diz, Ai filha, dá-me cá o teu passarinho, dá-me cá, tu calada a ver se não gemes o gozo de rijo, para ninguém saber. (COSTA, 1986, p. 173)

Nessa metáfora, vemos mais uma vez a mestria de Maria Velho da Costa em unir textualmente o público e o privado, o pessoal e o coletivo.

Casamentos desastrosos e infelizes, como os de Maria e de Estina, de *A Sibila*, entretanto, estão também presentes em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Em *Casas Pardas*, o casamento infeliz dos pais de Elisa e Mary serve de metáfora para a luta de classes, em que Antônio representa a Esquerda, o proletariado e Maria do Carmo, a Direita, a burguesia. Isso se comprova na passagem em que Frederico, o genro, procura inquirir o comportamento perdulário do sogro, que ele chama de pai:

O pai desculpe, só me interessa o que possa prejudicar a Mary,
Ora a Mary foi prejudicada à nascença, a mãe dela parece-se muito
consigo, é de uma self-made family,
Lá porque a mãe tem mais senso comum –
Tem principalmente o senso posto em que o que tem não seja comum aos
outros, não partilha nem esbanja, most commom, isto é, ordinária, meu
caro,
O pai é extremamente snob, casou-se com ela, não casou?
Nunca ouviu falar em luta de classes, meu amigo?, às vezes calha ser
corpo a corpo. (...)
Meu pai dilapidar uma fortuna e ler os clássicos não é servir ideários
marxistóides, creio. (...)
Não é servir mas também não desajuda e desmoraliza-vos muito, ó
burguesitos. (COSTA, 1986, p. 362)

As afinidades ideológicas de Frederico, o genro, e de Maria do Carmo, a sogra, culminarão num relacionamento amoroso adúltero e incestuoso. Mary, como uma cópia falhada de sua mãe, vive um casamento infeliz e um profundo vazio existencial. Tenta em vão provocar ciúme no marido com o amigo Zé Oom, mas nenhum dos dois consegue trair Frederico. Sai com ele, porque é carente de

²¹⁶ Segundo Eliade (1992, p. 71), “uma ‘nova era’ abre-se com a construção de cada casa. Cada uma das construções representa um começo absoluto (...) uma construção é uma nova organização do mundo e da vida. Tudo que se precisa é de um homem moderno dotado de sensibilidade menos fechada para o milagre da vida; e a experiência da renovação renasceria para ele quando construísse uma nova casa ou entrasse nela pela primeira vez.”

atenção, coloca-se como um objeto a ser contemplado: “José você gosta de mim? Claro que sim, adoro-a, mas sabe que eu seria incapaz de ter menos respeito por si, a menina é uma santa” (p. 219).

Ela mantém a estranha amizade, mas deixa claro: “Zé você sabe que gostar imenso de si não resolve as coisas, eu era incapaz de enganar o Frederico” (p. 220). O próprio marido está ciente da situação e declara à Mary que o Zé não a levaria para a cama nem que ela pedisse: “Se você um dia lhe dissesse de caras ou mesmo de cernelha que queria ir para a cama com ele, iria fazer chichi para debaixo dos jupons da mãe” (p. 220). Zé e Mary veem o casamento como algo sagrado: “Se a menina não tivesse casado pela Igreja, mas não, nem eu seria capaz de a tirar ao Frederico (...) acho que o casamento é uma coisa sagrada” (p. 228).

Ela não sabe agir, sabe apenas colocar-se como objeto passivo e acaba cansando da falta de atitude de Zé, que passa a chamar de “lula chocha” (p. 235), por esperar do homem a iniciativa sexual. Dessa forma, vivendo um casamento profundamente infeliz e um relacionamento extraconjugal não concretizado pelo sexo, Mary não consegue tornar-se um sujeito nem através do recurso do adultério, como fizeram as heroínas romanescas de outros tempos. O adultério, por muito tempo, foi vivido pelas mulheres como forma de afronta a uma vida relegada ao tédio doméstico e como uma possibilidade de individualismo²¹⁷, segundo Beauvoir (s/d). Por séculos, a mulher “não conhece outra forma de liberdade que não sejam a desobediência e o pecado” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 129).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, como de uma maneira geral na obra de Lobo Antunes, vemos “o malogro da conjugalidade”, “um sentido deceptivo neste domínio” (SEIXO, 2008, v. II, p. 356 e p. 29). No romance em estudo, essa visão negativa do casamento faz-se presente pela relação infeliz dos pais de Maria Clara. Luís Filipe representa a figura recorrente do homem que não se interessa mais pela esposa: “o marido pode ficar em casa mas a relação conjugal morreu - o que origina o adultério ou a prática da prostituição” (SEIXO, 2008, v. II, p. 356). Na obra de Lobo Antunes, “o adultério e a prostituição surgem como desfigurações da personagem que é mãe” (SEIXO, 2008, v. II, p. 356), como é o caso de Amélia que, segundo a filha, Maria Clara, teria um caso com o chofer.

²¹⁷ Além do adultério, Beauvoir (s/d, v. I, p. 129) mostra também a prostituição como uma alternativa de afirmação da subjetividade feminina: “A alta galanteria oferecia maiores possibilidades ao individualismo feminino do que a vida da ‘mulher honesta’”.

O casamento malogrado de Amélia e Luís Filipe, entretanto, representa ainda o desencontro de dois mundos sociais e econômicos. Ela é de família tradicional, “filha de um militar e neta de outro”, enquanto a ascendência dele é desconhecida e “parece ser tabu” (SEIXO, 2008, v. II, p. 353 e 480). À Amélia cabe passar as horas a rezar o terço ou a fazer tricô, sendo que “o seu papel restringe-se à vigilância doméstica” (SEIXO, 2008, v. II, p. 354), como uma mulher cuja imagem exemplar procura manter. O casamento, no romance antuniano, costuma aparecer como “uma ligação já esvaziada de conteúdo amoroso e afetivo, perdurando no tempo por inércia, não havendo mutualidade nem verdadeira ligação” (SEIXO, 2008, v. II, p. 110).

O próprio casamento da protagonista é no mínimo uma experiência aborrecida, para a qual o diário, que escreve desde a adolescência, funciona como uma forma de escapismo. Como explica Seixo (2008, v. II, p. 35), em Maria Clara, o “casamento rotineiro, suscita[ndo] nela essa ideia de abalada, e a volta que lhe dá é escrever um diário, que é o livro que lemos”. O romance termina com a necessidade de evasão da heroína: “Hoje estava capaz de me ir embora. Metia todo o dinheiro da gaveta no bolso, deixava aqui a mala, os documentos, os sinais de quem sou” (p. 550). Mas não é só o casamento que enfada Maria Clara. A rotina da vida cotidiana de mulher adulta a desanima, ou seja, as tarefas domésticas, a maternidade e a atividade profissional:

Se me perguntarem o que faço responder que não tenho profissão. Sou apenas uma mulher num restaurante das bombas de gasolina à beira de uma portagem, a mastigar calada. Pode ser que volte um dia, pode ser que não volte. O que dirão os meus sogros, os vizinhos, o meu filho? Comentários indignados que nunca escutarei, segredinhos, profecias de escada, o diretor do meu emprego a exigir o relatório que deixei incompleto (...) Ir-me embora é como tapar os espelhos todos sobre mim. Hoje estava capaz de me ir embora. Sem espalhafato, sem conversas, sem explicações, sem essa espiadela de passagem para ver se o cabelo está certo. (ANTUNES, 2000, p. 550-51)

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, há a negação, na escrita, do casamento, da maternidade e das responsabilidades sociais como sintoma de depressão da narradora, Maria Clara, “uma adolescente que parece não crescer” (SEIXO, 2008, v. I, p. 497). Mesmo com vinte e oito anos, seu refúgio permanece sendo o mundo da infância e da adolescência que é reconstruído na escrita memorialística do diário. A casa do Estoril, como a maior parte das casas na obra antuniana, consiste numa

casa do passado- uma casa perdida ou abandonada- a que se imiscui na existência presente como vida verdadeira, reduzindo a atualidade a descolorido pano de fundo desse fluxo de memória. (SEIXO, 2008, v. II, p. 107)

No diário, o marido é um intruso: “tudo como sempre foi, não saí do Estoril, não encontrei o meu marido e por consequência não tinha de pôr a mesa nem me esqueci do jantar” (p. 535). Mesmo no final do século XX, ainda cabe à mulher, na maioria das vezes, as tarefas domésticas. A nova mulher “quer viver como um homem e como uma mulher ao mesmo tempo: com isso multiplica seus trabalhos e fadigas” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 454).²¹⁸

É em José Saramago que vamos encontrar, enfim, a rejeição e a desconstrução do viés patriarcal do amor que vigorava na ficção portuguesa. A relação de Raimundo e Maria Sara, de *História do Cerco de Lisboa*, é, em nossa opinião, um dos mais bem realizados exemplos de representação do homem e da mulher como figuras em pé de igualdade, na parceria amorosa. Percebemos Raimundo e Maria Sara como forças diversas, mas em harmonia na relação a dois.

Esse romance compreende a trajetória de um revisor que se tenta escritor, a partir de um ato de rebeldia: ao revisar um livro de História sobre o cerco de Lisboa, ele insere um “não” no lugar de um “sim”, o que faz com que o texto afirme que os cruzados não ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa, na luta contra os mouros, no século XII. Tal atitude leva o diretor literário da editora, para a qual Raimundo trabalha, a contratar uma supervisora, para acompanhar os trabalhos dos revisores. Maria Sara, principal figura feminina da obra, transforma o protagonista, Raimundo, incentivando-o a escrever uma nova história²¹⁹ do cerco de Lisboa,

²¹⁸ Rocha e Ferreira (2006, p. 110-11) abordam assim a “dupla tarefa”: “a questão paradoxal colocada às mulheres que simultaneamente exercem trabalho tanto na esfera pública como na doméstica é que as atividades realizadas nesta última não são reconhecidas enquanto trabalho ativo. Logo, o problema reside no fato de, para a mesma trabalhadora, só uma das atividades ser reconhecida formal e financeiramente como trabalho. Ora, a probabilidade de a sobrecarga desta dupla tarefa recair sobre as mulheres— as tarefas domésticas estão tradicionalmente afetas às mulheres, dado que foram desde sempre consideradas um exclusivo seu — é sociologicamente relevante. Com efeito, desde o processo de industrialização que para as mulheres se acentuou o exercício de atividades profissionais remuneradas, não só pela necessidade de aumentar o rendimento familiar, mas em resposta às suas aspirações de independência econômica e de autonomia. Contudo, este processo social e histórico nem sempre foi acompanhado por uma divisão das tarefas domésticas entre cônjuges, o que para a mulher implicou um acréscimo e sobrecarga de atividades.”

²¹⁹ Esclarece Seixo (1999, p. 75) que “a História é, portanto, o Livro; e daí que todo o livro tenha de se remeter à História. É certo que este é, nos romances de Saramago, aquele onde o discurso da História mais lugar ocupa, tendo, no entanto, uma ocupação diegética reduzidíssima, quase inexistente, tornada símbolo ou pretexto indicial de formulação da intriga. Isto é: o que *efetivamente acontece*, no universo ficcional, é o namoro de Raimundo e Maria Sara, os dois funcionários da editora que publica o livro *História do Cerco de Lisboa*; se isso acontece, porém, é porque Raimundo praticou um erro na revisão das provas e, desse erro, vai surgir a presença da doutora Maria Sara na editora e a sua (dele) outra escrita do mesmo sucesso”. A crítica portuguesa prossegue, ressaltando

contribuindo para o autoconhecimento do herói, que se torna também um homem mais seguro e menos tímido para o amor, arrancando-o de sua solidão.

Podemos afirmar que, concomitantemente, à história do cerco de Lisboa a história de outro cerco também está a ser contada: a aproximação do homem e da mulher, finalmente, prontos para depor as armas, cessar a guerra dos sexos e, assim, viver um relacionamento amoroso pleno e verdadeiro. Transcrevemos, abaixo, um longo, mas emblemático trecho em que podemos identificar uma mulher madura, segura, realizada que, junto com o homem, estabelece a paz e a entrega verdadeira:

Maria Sara chegou à hora que tinha prometido. Trazia alguma comida, munições de boca lhe chamaríamos com maior propriedade vocabular, pois veio para uma guerra, e muito consciente das suas responsabilidades, Sim, um beijo, dois, três, mas não te distraias, a trabalhar estavas, a trabalhar continuas, o tempo chega para tudo, mesmo quando é pouco, e nós vamos ter duas noites inteiras e um dia completo, a eternidade, dá-me mais só um beijo, e agora senta-te, diz-me apenas como vai a história, Mogueime e Ouroana já se encontraram, Menos eufemisticamente, queres dizer que já foram para a cama, De certo modo, sim, Como de certo modo, É que não tinham cama, deitaram-se à luz das estrelas, Que sorte, Noite quente, eles estavam juntos e a maré subia, Espero que tenhas escrito essas palavras, Não, não escrevi, mas ainda estou a tempo. Maria Sara levou os embrulhos para dentro, enquanto Raimundo Silva, de pé, olhava as suas folhas com a expressão de quem segue outro pensamento, Não podes escrever mais, perguntou ela ao regressar, a minha chegada distraiu-te, Não é o mesmo estares ou não estares, não somos o velho casal que já perdeu as emoções e até a memória de as ter tido, pelo contrário, somos Ouroana e Mogueime começando, Então distraio-te, A Deus graças, mas o que eu estava a pensar é que não continuo a escrever aqui, Porquê, Não sei muito bem, deixar o escritório foi fugir à rotina, uma infração ao costume que talvez me ajudasse a entrar noutra época, mas agora, que estou quase a regressar, apetece-me voltar à cadeira e à secretária do revisor, que é o que eu sou, no fim das contas, Porquê essa insistência no revisor, Para que tudo fique claro entre Mogueime e Ouroana, Explica-te, Tal como ele nunca virá a ser capitão, eu nunca serei um escritor, E tens medo de que Ouroana vire as costas a Mogueime quando descobrir que nunca será mulher de um capitão, Tem-se visto, Contudo, essa Ouroana viveu vida melhor quando estava com o cavaleiro, e agora quis Mogueime, suponho que ele a não forçou, Não estou a falar de Ouroana, Estás a falar de mim, bem o sei, mas o que dizes não me agrada, Calculo, Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que és, presumo que o que sou não te impede de gostares de mim, e basta, Desculpa-me, Não adianta pedires desculpa, o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida, Nenhum ser humano é natural, Não é preciso ser-se revisor para saber isso, uma simples licenciada não o ignora, Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do

que “a história a partir desse ‘não’ é já uma ficção, uma história de amor, porque se faz por amor e de amor – personagens vão emergir desse cerco, Mogueime e Ouroana, que representarão, nesse tempo da fundação da história nacional, e noutra plano da narrativa, a própria história de amor entre Raimundo e Maria Sara.” (SEIXO, 1999, p. 76).

outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (SARAMAGO, 1989, p. 329-30)

Maria Sara representa a consolidação da nova mulher anunciada por Beauvoir (s/d, v. I, p. 157), isto é, aquela que liberta do discurso da natureza “torna-se senhora de seu corpo (...) [e] pode desempenhar o papel econômico que se lhe propõe e lhe assegurará a conquista total de sua pessoa”. É sexual e economicamente livre. É uma mulher sujeito, realizada como ser humano, na esfera do trabalho e na vida pessoal. Raimundo e Maria Sara simbolizam o amor entre o homem e a mulher como uma verdadeira parceria, em que prevalecem o companheirismo, o respeito e a admiração mútua, contradizendo uma tradição de amor como uma relação capenga. Reconhecemos na relação do casal perpetrado por Saramago o amor imaginado por Beauvoir, ou seja:

Dois parceiros [que] se reconhecem mutuamente como semelhantes; em havendo no homem e na mulher um pouco de modéstia e alguma generosidade, as ideias de vitória e de derrota ficam abolidas: o ato de amor torna-se uma livre troca. (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 461)

Na relação de amor dos dois, Maria Sara tem parte ativa e importante, ao denunciar a teatralidade machista com que os homens encaram a vida em geral e a sentimental: “o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida”. Na obra de Saramago, há uma galeria²²⁰ de personagens femininas que têm como característica serem muito fortes²²¹. Nas heroínas saramaguianas, podemos verificar uma força que interfere decisivamente no desenrolar da narrativa e no evoluir da personagem masculina, da mesma forma como Beauvoir notara nos romances de

²²⁰ “Generosas e autênticas, nelas [nas personagens femininas] se depositam os méritos que Saramago mais valorizava, representando, no seu conjunto, a humanidade desejada, ao mesmo tempo que são implicitamente confrontadas com o modelo de homem face ao qual se mostram mais robustas tanto na sua alma como nas suas ações. Trata-se de grandes personagens credíveis, carnis, que não reúnem virtudes idealmente, mas que se perfilam através de comportamentos humanos (...) E para confirmar isso aí estão, brilhando nas suas páginas, Blimunda, Lídia, Maria Sara, Maria Guavaira, Joana Carda, Maria Madalena, a mulher do médico, Marta, Isaura...” (AGUILERA, 2010, p. 177).

²²¹ Como explica Maria Helena Sansão Fontes (2005, p. 3-5): “Em Saramago, a ‘força’ atribuída à mulher provém também de uma estatura mítica, ainda que os propósitos a atingir, a partir da cumplicidade que existe entre mulher e homem nos romances não se revistam dessa certeza de um Conhecimento que extrapole os limites imanentes. (...) Dotadas de uma magia especial, essas mulheres não se confundem com as heroínas das narrativas tradicionais e tampouco com os seres comuns, terrenos, das narrativas contemporâneas, entretanto, representam a mulher humana, aquela que atua ao lado do homem como igual e ao mesmo tempo diferente, que não é reverenciada como ser divino, mas é mitificada como ser superior”. Vera Bastazin (2006, p. 145), a respeito das heroínas de Saramago, afirma que: “a personagem feminina parece ter destaque especial no romance saramaguiano; a ela não só se confere um perfil heroico, mas ainda se lhe atribui uma função densamente significativa enquanto produtora de novos significados textuais.”

Stendhal:

É através das mulheres, sob sua influência, reagindo às condutas delas que Julien, Fabrice, Lucien fazem o aprendizado do mundo e de si mesmos. Provação, recompensa, juiz, amiga, a mulher é realmente em Stendhal o que Hegel em dado momento se viu tentado a considerá-la: essa consciência outra que, no reconhecimento recíproco, dá ao sujeito outro a mesma verdade que recebe dela. O casal feliz que se reconhece no amor desafia o universo e o tempo; basta-se, realiza o absoluto. Mas isso pressupõe que a mulher não é simples alteridade; é ela própria, sujeito. Nunca Stendhal se restringe a descrever suas heroínas em função de seus heróis: dá-lhes um destino próprio. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 293)

As palavras de Beauvoir encaixam-se perfeitamente às heroínas de Saramago, em especial, à Maria Sara. Apesar do foco do romance ser a trajetória de aprendizagem da personagem Raimundo, é por meio de Maria Sara, por meio da reação à sua conduta, que o revisor aprende sobre o mundo e sobre si mesmo. Maria Sara não é “o outro”, o simples reverso de Raimundo, é antes um ser humano completo, um sujeito. Mesmo não sendo a protagonista do romance, tem uma história de vida anterior e um destino próprio que independem de Raimundo. Ela mesma expressa isso, demonstrando experienciar o amor de uma maneira consciente e lúcida: “Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que és, presumo que o que sou não te impede de gostares de mim, e basta” (p. 330).

Prosseguimos a citar Beauvoir, pois vemos no romance saramaguiano a construção do amor como ela preconiza, ou seja, um amor em que homem e mulher são soberanos e em que ambos são favorecidos:

O amor não terá nada a perder com isso (...) ao contrário, será tanto mais verdadeiro quanto, sendo a mulher uma igual para o homem, poderá entendê-lo mais completamente (...) Dois seres separados, colocados em situações diferentes, defrontando-se em sua liberdade e procurando a justificação da existência, um através do outro, viverão sempre uma aventura cheia de riscos e de promessas. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 293-94)

A essa aventura amorosa e existencial, arrisca-se Raimundo, deixando de lado uma postura marialva, de dominação afetiva e sexual sobre a mulher e, porque não dizer, de medo perante os próprios sentimentos. Maria Sara, por sua vez, assim como Raimundo, é “simplesmente um ser humano” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 294), mas isso implica vê-la não mais como as heroínas apontadas por Cardoso Pires (sem passado sexual, sem inteligência, sem vontade), isto é, reconhecê-la como uma mulher que não renuncia a si mesma para viver o amor. Dessa forma, pensamos que Saramago supera Stendhal, já que, como explica Beauvoir (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 297), suas heroínas comovem mais do que os heróis devido

a uma entrega ao amor com “desenfreada violência” (ainda uma expectativa machista em relação à mulher). Em Saramago, vemos uma entrega recíproca e equilibrada.

Com a conquista da independência econômica, a mulher pode manifestar e viver o seu amor pelo homem de uma maneira mais sincera. Se antes o casamento era uma carreira, uma forma de obter um *status* social, se a relação com o homem era uma relação de dependência, como demonstrar um verdadeiro amor? “Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo” e se “não *fazem* nada, não se podem *fazer ser*” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 304), ou seja, não podem ser sujeitos nem mesmo no amor. Tendo acesso à vida pública, o homem “pode manifestar ativamente o seu amor” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 304) do qual a mulher é apenas objeto. Maria Sara representa a nova mulher do século XX, que estudou na universidade, que trabalha, que é livre em todos os sentidos e que opta pela união com o homem. A relação dos dois é a de um convívio entre dois seres humanos.

Mostrar literariamente a mulher simplesmente como um ser humano não é necessariamente simples. Ainda hoje fazemos a pergunta: o que é a mulher? Evocada tantas vezes como um “enigma”, “uma esfinge”, é indefinível:

A pergunta não comporta resposta (...) nesse terreno não há verdade. Um existente não é senão o que faz; o possível não supera o real, a essência não procede a existência: em sua pura subjetividade o ser humano *não é nada*. Medem-no pelos seus atos. De uma camponesa pode-se dizer que se trata de uma boa ou má trabalhadora, de uma atriz que tem ou não talento; mas se se considera uma mulher em sua presença imanente, *nada absolutamente se pode dizer*, ela está aquém de qualquer qualificação. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 303-04)

Maria Sara é um ser humano pleno porque vive “por ela e para ela” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 309) e isso não empobrece a relação a dois:

Reconhecer um ser humano na mulher não é empobrecer a experiência do homem; esta nada perderia de sua diversidade, de sua riqueza, de sua intensidade, se se assumisse em sua intersubjetividade; recusar os mitos não é destruir toda a relação dramática entre os sexos, não é negar as significações que se revelam autenticamente ao homem através da realidade feminina, não é suprimir a poesia, o amor, a aventura, a felicidade, o sonho: é somente pedir que as condutas, os sentimentos, as paixões assentem na verdade. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 307)

É no encontro sexual de Raimundo e Maria Sara que encontramos a representação desse momento de união feliz entre o homem e a mulher. Essa cena de amor e sexo é descrita com muito erotismo e beleza. Há troca de sorrisos e olhares, um beijo apaixonado e muitas carícias, aos poucos, a colcha da cama é

amarrotada. O corpo de Maria Sara é configurado pelas mãos de Raimundo:

Tocou a cintura de Maria Sara, desceu até a anca e foi pousar, quase sem pressão, no arredondado da coxa, para subir depois, devagar, pelo corpo acima, até ao peito, agora a memória dos dedos pôde reconhecer a macieza do tecido da blusa em que tocava pela primeira vez. (SARAMAGO, 1989, p. 293)

Ana Maria Macedo Valença (1993, p. 57) afirma que Saramago anula a ideia de diferença entre erotismo masculino e feminino, em que o primeiro seria mais visual e genital, enquanto o segundo mais tátil, muscular, auditivo e ligado às emoções: “O texto de Saramago reverte essa diferença. Anulando o falocentrismo cultural, Raimundo Silva é mostrado como um homem que tem pudores e anseios como as mulheres”.

O corpo feminino é exaltado: “Sob a mão banal do homem estava o prodígio de um seio” (p. 293). As barreiras entre os dois caem ao conhecerem o espaço corporal: “O muro invisível desmoronava-se, para além dele ficava a cidade do corpo, ruas e praças, sombras, claridades, um cantar que vem não se sabe donde, as infinitas janelas, a peregrinação interminável” (p. 294). Estando completamente nu, Raimundo aprecia a visão da figura de Maria Sara igualmente nua: “Ali estava Maria Sara, os seios, o ventre, o púbis alto, as coxas longas” (p. 295). Não há a descrição física de Raimundo. O leitor acompanha o que as mãos dele tocam e o que os seus olhos veem. A fusão de seus corpos acontece em sintonia, “geminam juntos” (p. 295), é um momento de integração com o mundo, metaforizado pelo narrador: “Quando surdamente gritaram, quando as comportas do dilúvio se abriram sobre a terra e as águas da terra, e depois a calma, o largo estuário do Tejo” (p. 295).

Após o ato sexual, Maria Sara decide passar a noite na casa de Raimundo. Ela parece não acreditar no que aconteceu, precisa confiar em suas impressões sensoriais:

Certificar-se, com todos os sentidos, da verdade de ali estar, nua e com este homem nu ao seu lado, olhando-o e tocando-o, sem resguardo oferecendo-se aos seus olhos e às mãos dele. (SARAMAGO, 1989, p. 297)

Telefona à cunhada para avisar que passará a noite fora de casa. É divorciada, mas vive na casa do irmão, a quem, por isso, deve alguma consideração: “Diz ao meu irmão que não vale a pena pôr-se aí a representar o papel de protetor de viúvas e donzelas, que o meu caso não é desses” (p. 297). Ao desligar o telefone, é como se o ambiente se transfigurasse para a personagem: “Subitamente

tudo ganhara um ar de irrealidade, estes móveis, estes livros” (p. 298).

Ivi Barile (2008, p. 8) considera que, em Saramago, encontramos uma nova “heroína contemporânea” em equilíbrio com a figura masculina:

A escrita saramaguiana não trata apenas de inibir a matriz patriarcal, ignorando com isso o papel do homem. O que há é o resgate das culturas primitivas matriarcais, com a mulher e o homem governando em igualdade e harmonia. Por este motivo, o homem também é muito importante em seus romances já que, em união com a mulher, incentivado e guiado por ela, partem juntos, através do amor, para uma travessia (humana) existencial, na busca do conhecimento.²²²

A partir do *corpus* analisado, podemos constatar que a sexualidade e a experiência amorosa aparecem retratadas de diferentes formas pelos romancistas. Se, em *A Sibila*, *O Anjo Ancorado* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o amor é visto, predominantemente, de uma maneira negativa, como uma disputa conflituosa de poder entre o homem e a mulher; se, em *Casas Pardas*, vislumbramos, na relação sentimental e sexual, uma possibilidade de prazer e de realização também para o sujeito feminino (quando toma parte ativa), em *História do Cerco de Lisboa*, encontramos a rejeição total do viés patriarcal do amor, isto é, o amor é representado como elemento relevante para a subjetivação tanto da personagem masculina, quanto da feminina, e como um momento de consagração desse equilíbrio. No subcapítulo seguinte, daremos ênfase à análise do espaço da casa, em relação ao processo de escrita e à transformação da figura feminina, no romance da segunda metade do século XX, procurando unir, de maneira sintética, as ideias apresentadas ao longo do trabalho.

3.3.2 A escrita da casa e a casa da escrita: “A casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro” (ANDRESEN, 2010, p. 81)

Em *História do Cerco de Lisboa*, como vimos, encontramos uma heroína que representa a nova mulher, um ser integral em nova relação com o homem. O amor entre Maria Sara e Raimundo consiste num relacionamento intersubjetivo assentado

no reconhecimento recíproco de duas liberdades; cada um dos amantes se sentiria então como si mesmo e como outro: nenhum abdicaria sua

²²² Seixo (2010, p. 8) expressa opinião semelhante ao declarar que as personagens femininas de Saramago são marcantes e compõem uma galeria das mais notáveis no romance português, destacando Blimunda de *Memorial do Convento* como, possivelmente, “a personagem emblemática da ficção do século XX”, contudo, enfatiza, que não se pode perder de vista o fato de que “também as personagens masculinas se recortam em regular impressividade”. O mesmo afirma Aguilera (2010, p. 278), ao abordar o amor na obra de Saramago como “uma força austera e comovedora que resgata e sublinha os traços humanos mais positivos, associada a caracteres encarnados em grandes mulheres redentoras, mas também em homens tão singulares.”

transcendência, nenhum se mutilaria; ambos desvendariam juntos, no mundo, valores e fins. Para um e para outro, o amor seria uma revelação de si mesmo pelo dom de si e o enriquecimento do universo. (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 436)

Entre as personagens femininas por nós analisadas neste estudo, ou seja, Guida (*O Anjo Acorado*), Quina e Germa (*A Sibila*), Elisa, Mary e Elvira (*Casas Pardas*), Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) e Maria Sara (*História do Cerco de Lisboa*), é a heroína saramaguiana aquela que mais se afasta da ideia de casa como universo feminino. Nesse aspecto, assemelha-se a Guida de *O Anjo Acorado*, personagem que relacionamos à “rua” e ao movimento, como já demonstrado. Mas Guida é ainda uma mulher em processo revolucionário, dependente da interlocução masculina e em desarmonia, um anjo a quem “cortam-lhe as asas e lamentam que não saiba voar” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 371).

A casa que encontramos em *História do Cerco de Lisboa* é a de Raimundo Silva, um senhor de cinquenta anos. Antes de conhecer Maria Sara, vive sozinho em um apartamento próximo ao Castelo de São Jorge, em Lisboa. Solteiro, ao sentir necessidade de contato feminino, sai de casa, “desce à cidade” (p. 34) e paga uma prostituta. A única mulher que frequenta a moradia é a mulher a dias (ou diarista): “Nesta casa não vive mulher. Duas vezes por semana vem uma de fora (...) trata-lhe da roupa, arruma e limpa o mais substancial (...) Não há pois mulher nesta casa, nem nunca a houve” (p. 34). Apesar disso, mantém uma cama de casal no quarto.

A casa de Raimundo é um mundo masculino²²³, em que se destaca o seu escritório, local em que a ação da mulher a dias fica interdita. Ela insiste em tirar o pó dos livros, “depósito aluvial duma acumulação de séculos, um pó negro” (p. 35), mas Raimundo sempre lhe adia a tarefa. O escritório é o seu local de trabalho, onde passa horas a fio, realizando as revisões: “Os papéis do escritório de Raimundo Silva estão sempre como ele os deixou, pela simples razão de que a senhora Maria não pode tocar-lhes” (p. 91). O escritório de Raimundo consiste num espaço em que a senhora Maria não tem liberdade para mexer em contraste com os demais locais da casa em que transita livremente.

²²³ Segundo Bañón (2006, p. 214-15), nos romances saramaguianos, podemos identificar dois tipos de casa: “la que es padecida por el hombre en soledad y la que es habitada en comunión por la familia”. A casa de Raimundo Silva enquadra-se no primeiro tipo e é também “el recinto bélico en el que por primera vez descubre la casa carnal y compasiva de María Sara” (BAÑÓN, 2006, p. 215). Para Bañón (2006, p. 215), os homens solitários de Saramago parecem “huéspedes de su casa, casi asilados que a duras penas se soportan a si mismos y a sus cosas. En sus conflictos y en su austeridad, en la enajenación del habitante respecto a ella y sus contenidos, tienen algo que ver con las celdas conventuales.”

Após a reunião na editora, quando é inquerido pela adulteração no texto sobre o cerco de Lisboa e tem seu primeiro contato com Maria Sara, Raimundo retorna ao seu apartamento que está limpo e encontra um bilhete da mulher-a-dias: “Fui-me embora, ficou tudo arrumado, levei a roupa para acabar de passar a ferro” (p. 90). A relação de Raimundo com a diarista é marcada pelos silêncios, a comunicação é feita, muitas vezes, por meio de bilhetes. É, sem dúvida, a mulher mais próxima a ele, homem solitário e sem família. Mas ele nunca se interessara em saber o nome completo dela ou algum detalhe de sua vida. Há entre eles apenas uma relação de patrão e empregada, uma relação de poder e hierarquia bem delimitada. Sabe apenas que ela se chama Maria e lhe é inferior na escala social, ao contrário da outra Maria, Maria Sara, que lhe será superior no âmbito do trabalho.

Ambas chamam-se Maria, coincidência que o próprio narrador aponta, quando Raimundo é invadido pelo sono, ao tentar adivinhar o nome de sua nova supervisora, informação que não obteve na editora, já que não houve propriamente uma apresentação. Folheando o “Vocabulário de José Pedro Machado”,

adormeceu na letra M, com o dedo sobre o nome de Maria, sem dúvida de mulher, mas a-dias, como sabemos, o que não exclui a hipótese de uma coincidência, num mundo onde elas são tão fáceis. (SARAMAGO, 1989, p. 97).

As duas Marias representam duas situações femininas diferentes, simbolizando de um lado a mulher pouco instruída, que continua a viver das tarefas domésticas, na casa de outra pessoa, e a mulher que estudou e conquistou uma posição superior no meio literário, anteriormente, dominado pelos homens. Para que algumas mulheres possam lançar-se ao mercado de trabalho, realizando diversas atividades, outras precisam transformar o trabalho doméstico em atividade remunerada, organizando as casas daqueles que vivem para a “rua”.

A partir do primeiro encontro com Maria Sara, Raimundo não consegue parar de pensar nela. Essa inquietação é expressa pelo narrador por meio de uma metáfora espacial, em que se nota a relação entre personagem e ambiente:

De repente sentiu calor apesar de não ter o aquecimento eléctrico ligado, desatou o cinto do roupão, levantou-se da cadeira, estes movimentos (...) eram apenas a expressão de um inesperado bem-estar, um vigor quase cósmico, uma tranquilidade de deus sem remorsos. A casa tornou-se subitamente pequena, até a própria janela aberta para as três vastidões, a da cidade, a do rio, a do céu. (SARAMAGO, 1989, p. 96)

O espaço²²⁴ da personagem expande-se, ultrapassando os limites de sua casa. Seu mundo amplia-se e tal aspecto liga-se diretamente à personagem Maria Sara. Raimundo é tomado por um sentimento de estranheza:

Enquanto comia, dera, no seu espírito, por uma curiosa impressão de estranheza, como se, experiência só imaginária, tivesse acabado de chegar (...) em existência tão pouco dada a aventuras qualquer novidade, insignificante para outros, pode fazer figura de revolução, ainda que, para propor só esse recente exemplo, o seu memorável atrevimento contra o texto quase sagrado da História do Cerco de Lisboa não lhe causara efeito que de longe se parecesse, agora a casa está como se fosse pertença doutra pessoa, e ele um estranho, até o cheiro é outro, e os móveis estão como deslocados ou deformados por uma perspectiva regida por leis diferentes. (SARAMAGO, 1989, p. 113)

Maria Sara traz mudanças ao herói, que fazem com que Raimundo distinguisse-se do ambiente doméstico, reflexo de seu antigo modo de ser, “agora a casa está como se fosse pertença doutra pessoa, e ele um estranho” (p. 113). O ambiente representa o seu perfil.²²⁵ É a casa de um homem de meia idade, solteiro e conservador:

Visitou a casa para poder senti-la outra vez sua (...) a saleta de estar onde quase nunca se demorava, com a televisão, uma mesa baixa, um divã, um pequeno sofá e uma estante de portas envidraçadas, e logo o escritório, que lhe restituiu a familiaridade do que foi mil vezes visto e tocado, e finalmente o quarto de dormir, a cama de mogno antigo, o guarda-fato da mesma madeira, e a mesa-de-cabeceira, móveis nascidos para maiores paredes e aqui contrafeitos, acanhando o espaço.²²⁶ (SARAMAGO, 1989, p. 113-14)

Há um choque entre personagem e espaço, mas não é o espaço que mudou, e sim o herói: “Raimundo Silva pousou o pires e a chávena na mesa-de-cabeceira, Quem sabe se não é um sintoma esta impressão de estranheza, como se não fosse a minha casa ou não pertencesse eu a este lugar e a estas coisas” (p. 114). Raimundo sente-se interiormente modificado graças ao seu livro, ao texto à que

²²⁴ “José Saramago pratica em relação ao tratamento do mundo, que já não é aqui abordado enquanto circunstância efetiva mas como formulação poética literal que, justamente por essa sua natureza poética, adquire uma significação humana, não só pela mensagem de conhecimento que se procura transmitir, mas também pela irradiação semântica multivalente que a criatividade verbal produz nos efeitos criados pela sua leitura.” (SEIXO, 1999, p. 24)

²²⁵ De acordo com Bañón (2006, p. 216), Saramago como escritor é “consciente de que la casa vivida no es inerte, de que el espacio geométrico puede y debe contaminarse del espacio vital, sugerirá sus casas a imagen y semejanza de los hombres y mujeres que las habitan, o quizá al revés. Propondrá que la casa, todo lo que la define, es la materialización de un determinado entendimiento del mundo, un esquema individual del universo, y que ella será un factor primordial que condicionará la comprensión de este; que la casa es la organización del espacio, del tangible y del imaginario”.

²²⁶ “Saramago se ocupará de los muebles y los enseres, de todo el equipamiento doméstico; con ellos levantará arquitecturas, definirá y alterará espacios, propondrá maneras de habitar. Una piedra o una silla, un armario o una cama, un ataúd, un espejo, un vestido, serán materiales de su escritura y su arquitectura. Sus casas nunca serán ni la casa del artista ni la del coleccionista: serán la casa de las cosas, la del hombre enemistado o afectivo con aquellos objetos que lo cercan” (BAÑÓN, 2006, p. 219).

acrescentou a palavra “não”, cujo único exemplar sem ementa está em suas mãos, devido ao gesto de Maria Sara:

Penetrou-o uma sensação de plenitude, de força, tinha nas mãos algo que era exclusivamente seu, é certo que desdenhado pelos outros, mas por essa razão mesma, Quem sabe, ainda mais estimado, afinal este livro não tem mais quem o queira e este homem não tem, para querer, mais que este livro. (SARAMAGO, 1989, p. 114)

O espaço relacionado à Maria Sara, por sua vez, é um espaço público, a sua sala na editora, ou seja, o local de trabalho da mulher (fora de casa) é destacado. A descrição desse espaço surge com o estado de extrema atenção do homem que adentra num novo universo feminino. O espaço é percebido de maneira aguda:

Nunca como hoje teve uma consciência tão aguda, assustadora quase, da materialidade das coisas, um puxador que não é a sua simples superfície luzidia, polida, mas um corpo de cuja densidade pode aperceber-se até ao encontro com essa outra densidade, a da madeira, e é como se tudo isto fosse sentido, experimentado, palpado dentro do cérebro, como se os seus sentidos, agora todos eles, e não só a visão, reparassem no mundo por terem finalmente reparado num puxador e numa porta. (SARAMAGO, 1989, p. 166-67)

A corporeidade da personagem Maria Sara é configurada para o leitor, também a partir do olhar de Raimundo Silva:

A este rosto é como se o visse pela primeira vez, tantas vezes, nestes dias, tem pensado na doutora Maria Sara, e afinal não era numa imagem dela que pensava, o simples nome ocupara todo o espaço disponível da lembrança, progressivamente fora invadindo o lugar dos cabelos, dos olhos, das feições, do gesto das mãos, somente podia reconhecer de longe a macieza da seda, não porque a tivesse tocado alguma vez, já o sabemos, e também há que esclarecer que não estava recorrendo a sensações antigas para morbidamente imaginar o que esta poderia ser, por impossível que pareça Raimundo Silva conhece tudo desta seda, o brilho, o mover brando do tecido, as flutuantes pregas, como areia dançando. (SARAMAGO, 1989, p. 169)

No gabinete de Maria Sara, há o móvel de trabalho, uma secretária, sobre a qual se encontra um solitário com uma rosa branca e, na parede, um quadro com os nomes dos revisores e seus trabalhos em andamento. Após entregar as provas do livro cuja revisão terminara e não tendo mais o que fazer na sala de Maria Sara, Raimundo levanta-se e toca levemente com dois dedos a rosa branca. Esse ato faz com que ambos fiquem ruborizados:

Mulher tão segura de si de repente se perturbasse a ponto de cobrir-se-lhe de rubor o rosto (...) que teria ela pensado, se algo pensou, foi como se o homem, ao tocar a rosa, tivesse aflorado na mulher uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo. Mas o mais extraordinário de tudo foi que Raimundo Silva corou também. (SARAMAGO, 1989, p. 170-71)

Sensibilizada, ela oferece a ele uma carona (ou boleia). Ao se aproximarem

da casa de Raimundo, ao pé do castelo, Maria Sara lembra que eles estão onde fora a cidade moura. Ele tenta desconversar. Ela insiste, “às vezes, ponho-me a imaginar como terá sido aquilo, as pessoas, as casas, a vida” (p. 173). Raimundo não fala nada, muito menos que está a escrever uma nova história do cerco, como ela sugerira. Ele a convida para subir, mas a supervisora recusa o convite, deixando para uma próxima vez. Mas, aos poucos, é ela quem vai adentrar no espaço dele, o espaço da casa (Saramago subverte o espaço doméstico, tornando-o espaço do homem).

Surge mais uma oportunidade de Raimundo encontrar-se com Maria Sara. Ele vai até a editora entregar a revisão de um romance. Para sua decepção, a supervisora não está, segundo a recepcionista, ela não viera trabalhar já há dois dias, por problemas de saúde. Deixa o livro com o Costa, mas antes não resiste a espiar a sala de Maria Sara: “A porta²²⁷ do gabinete da doutora Maria Sara está fechada. Raimundo Silva abre-a, olha para dentro e sente um aperto no diafragma (...) uma impressão desoladora de vazio” (p. 212). A única presença viva é a da rosa branca: “Sobre a secretária inclinava-se, desmaiada, uma rosa branca, duas pétalas já se tinham desprendido” (p. 212-13).

A mulher a dias começa a perceber que o patrão está diferente, principalmente, após o incidente com a rosa branca que Raimundo havia comprado há alguns dias e colocara no quarto, depois do último encontro com Maria Sara: “Posso atirar fora esta rosa que está murcha, e é com tom de quase pânico que ele responde, Não, não, deixe-a estar, eu trato disso” (p. 217). A resposta de Raimundo deixa a diarista intrigada:

É impossível enganar de facto uma mulher, ainda que a-dias, se em casa de homem onde nunca antes se vira flor em jarra aparece uma rosa, ainda por cima branca, é possível que a senhora Maria tenha dito, Há mouro na costa. (SARAMAGO, 1989, p. 217)

Os sentimentos de Raimundo e Maria Sara desvelam-se em uma conversa telefônica. Ele acha que não deveria ter se declarado a ela, porque são pessoas diferentes, “de mundos diferentes” (p. 238) e porque não sabe nada sobre a sua vida particular. Nesse momento, a personagem Maria Sara se apresenta para Raimundo e para o leitor:

Fique a saber que sou divorciada há três anos, que acabei há três meses com uma ligação, que não comecei outra, que não tenho filhos, que quero

²²⁷ Conforme Bañón (2006, p. 217), possivelmente, Saramago seja o escritor que com mais profundidade tenha dado atenção às portas: “ningún outro se ha detenido más tiempo es el espacio inestable de las puertas”.

tê-los, que vivo em casa de um irmão, que a pessoa que o atendeu é a minha cunhada. (SARAMAGO, 1989, p. 238)

Antes de desligarem o telefone, ela lhe faz uma última pergunta e um último comentário: “Já começou a escrever a História do Cerco de Lisboa, Já, Não sei se continuaria a gostar de si se me respondesse que não” (p. 239). Ela sempre acreditara que ele seria capaz de escrever essa história e isso a fascina.

Raimundo sai para comprar quatro rosas brancas. Duas ficam em sua casa e as outras duas são enviadas à Maria Sara. O par de rosas representa o casal Raimundo e Maria Sara. À noite, ela telefona para agradecer e teme ficar mal acostumada: “A partir de hoje não poderei não receber rosas todos os dias” (p. 245). Para Raimundo a realidade conhecida se distorce:

E você, Maria Sara, por seu lado, não sabe que duas rosas iguais a essas estão aqui, num solitário, sobre uma mesa onde há umas folhas escritas com a história de um cerco que nunca aconteceu, ao lado duma janela que dá para uma cidade que não existe tal qual a vejo. (SARAMAGO, 1989, p. 245)

Maria Sara promete visitá-lo e pergunta o que fará quando desligarem o telefone. Ele diz que irá rezar para que os mouros não ataquem na calada da noite: “Tremo de pavor, Tanto, Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor (...) não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa” (p. 246). Ao dar continuidade à sua versão sobre a história do cerco a Lisboa, Raimundo percebe que apesar de ter alterado o começo da narrativa, retirando a ajuda dos cruzados, o enredo se encaminha a repetir os fatos já conhecidos sobre o episódio histórico: “A sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não” (p. 253). Tomado pelo desânimo, Raimundo pensa em “pôr um ponto final no seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo” (p. 254) e conclui que o fruto esperado de sua atitude de alterar a revisão já surgira: “Ter colocado este homem diante daquela mulher” (p. 254), ou seja, ter aproximado os destinos dele e de Maria Sara. Entretanto, dá-se conta de que não pode abandonar o seu texto, “não iria agradar a Maria Sara, [que] ela o olharia indignada, se não mesmo com uma insuportável expressão de decepção” (p. 254).

Raimundo divaga sobre as semelhanças que podem existir entre a sua relação com Maria Sara e a de Mogueime com Ouroana. Acredita que “de comum haja apenas o desejo” (p. 255), uma vez que Maria Sara é uma mulher livre, descomprometida, enquanto Ouroana é barregã do cavaleiro Henrique. O revisor recorda que Maria Sara em nenhum momento perguntou-lhe a respeito de sua vida

pessoal e se enche de despeito infantil, reação comum aos homens, segundo o narrador: “uma espécie de amuo infantil, ainda assim desculpável visto o conhecido facto de serem os homens, todos eles umas perfeitas crianças, agravado esse amuo, pelo mau humor duma virilidade ofendida” (p. 255).

A mesma infantilidade é apresentada por Raimundo quando Maria Sara informa, por telefone, que o irá visitar no dia seguinte: “A partir deste momento, Raimundo Silva começou a confirmar tudo quanto se afirma sobre o carácter infantil dos homens” (p. 256). A mudança anímica do revisor é observada pela mulher-a-dias, que o achou “caprichoso também, ou embirrento (...) ao ver confundida a rotina dos seus serviços de limpeza e arrumação pelas exigências absolutamente despropositadas de um homem em seu normal acomodaticio” (p. 257).

A diarista já ficara intrigada com aquela rosa no vaso, mais desconfiada ficou ao ver, agora, um par de rosas brancas. Além disso, Raimundo que jamais prestara atenção às lidas domésticas efetuadas pela senhora Maria, chegou “ao ponto de exhibir um dedo indicador sujo de poeira recolhida num friso de porta, repetindo assim a desagradável tradição das donas de casa maníacas de higiene” (p. 257). Era visível o seu alvoroçamento. A mulher a dias chegou a perguntar-lhe, de maneira provocativa: “Quer que mude hoje os lençóis da cama, ou espero até sexta-feira, como é costume” (p. 257). Maria entendera que o nervosismo do patrão só poderia advir da espera de uma visita feminina, para as mulheres, além de “infantis, os homens são também transparentes” (p. 257). Raimundo ainda tenta disfarçar: “Não vejo motivo para alterar os hábitos da casa” (p. 257), mas a sensibilidade feminina da senhora Maria identifica uma “afligida tremura de voz” (p. 257) e, apesar da resposta do patrão, troca as roupas de cama. Isso não passa despercebido por Raimundo, que fica, ao mesmo tempo, contrariado e aliviado para o caso de ir para cama com Maria Sara: “Vê que os lençóis são lavados, a senhora Maria é (...) uma pessoa misericordiosa, mas ele não vai conseguir decidir-se entre ficar satisfeito ou contrariado” (p. 257).

Maria Sara visita Raimundo, mas os dois permanecem muito contidos, encabulados. Raimundo não sabe como agir, ela não está muito receptiva para carinhos. Raimundo mostra a casa, escritório, banheiro, cozinha, sala de estar e quarto. Neste último recinto, Maria Sara encontra o manuscrito do livro de Raimundo e o espaço se transfigura: “A luz cobre a mesa e espalha ao redor do quarto um halo como de tenuíssimo e impalpável nevoeiro” (p. 263). Ela não resiste à curiosidade

da leitura e pergunta quem são Mogueime e Ouroana: “Ainda não sei bem” (p. 263).

Este momento é muito especial para Raimundo:

Maria Sara acabou de tomar posse material de alguma coisa já antes possuída pela consciência, e logo pensa que por muitos anos que viva não haverá nunca outro momento como este, ainda que ela volte a esta casa e a este quarto muitas vezes. (SARAMAGO, 1989, p. 263)

A pedido de Maria Sara, ele abre a janela²²⁸. Lado a lado, apreciam a paisagem. Ele conta que eles estão precisamente onde antes ficava uma das torres de observação da cidade sitiada, do lado de dentro: “Aqui, na torre, que somos nós, mouros ou cristãos, Por enquanto, mouros, estamos cá justamente para impedir que os cristãos entrem, Não o conseguiremos” (p. 267). Ela pede-lhe um beijo: “As bocas abriram-se ligeiramente, de súbito o beijo total, intenso, ansioso” (p. 274). Maria Sara decide ir embora. É ela que continua dominando a relação e determinando os próximos passos: “Ele acompanhou-a, fez ainda um gesto para retê-la, Não, num momento ela tinha aberto a porta da escada, e foi dali que anunciou, Volto amanhã, não precisas de ir à editora levar-me as fotocópias, e não me telefones, por favor” (p. 275). Raimundo não quer macular os lençóis lavados. Dorme, na sala, para não desfazer a cama.

A escrita de Raimundo passa a avançar lentamente, tão ansioso está ele pela visita de Maria Sara. Escreve e olha pela janela, esperando vê-la chegar. Até que abandona o livro e fica a espreitar a rua: “A última meia hora passou-a quase toda na varanda, uma ou outra vez mostrando-se sem disfarce (...) mas quase sempre encostado à moldura interior da janela, com meio corpo escondido” (p. 291). Ao avistar a sua figura segura e serena é tomado pela emoção:

Viu-a aparecer na esquina do prédio dos painéis de Santo António, num passo tranquilo, nem depressa, nem devagar, vestia o casaco e a saia que já lhe conhecia, ao ombro o saco, os cabelos soltos dançando, e o desejo deu-lhe um súbito nó na boca do estômago. (SARAMAGO, 1989, p. 291)

²²⁸ Seixo (1999, p. 79) entende a janela, no romance, como “símbolo de uma desobstrução (social, psicológica), vai ser dedicada à ‘visão’ de um cerco (trata-se não só de cercar Lisboa mas de cercar o livro, e de cercar o corpo de Maria Sara, de cercar enfim as suas hipóteses de ser humano). Ao contrário da janela, o cerco é justamente um ameaça de oclusão e entretete relações dúbias com o paradigma esconder/mostrar. É claro que a janela também ‘cerca’, mas cerca para melhor fazer ver e não para destruir, cerca para isolar, e como que para engrandecer, como numa lente, e talvez por isso algumas das simpatias do narrador e da sua amada vão mais para os mouros sitiados do que para os cristãos sitiados, eles próprios se sentindo cercados, e em duplo sentido, ou pela própria força amorosa que os concentra em si mesmos, e os leva para junto da janela (fase do primeiro encontro amoroso), ou pela circunstância social que sempre cria problemas e que só o amor resgata.” Bañón (2006, p. 218) destaca a janela como um dos elementos fundamentais da arquitetura saramaguiana: “se asomará el escritor por las ventanas privilegiadas de sus personajes, por esos filtros transgredibles en ambas direcciones. En ellas se representa el espectáculo del mundo y se verifica la permanencia mutante del paisaje. Sus ventanas nunca son neutras: son estados de ánimo (...) La ventana significa el contacto con el médio, la posibilidad de compartilo, el lugar de confluência de la ciudad y la intimidad. Es el lugar de la interrogación.”

No segundo encontro, na casa de Raimundo, ambos estão mais descontraídos. Vão direto para o quarto²²⁹, espaço agora mais frequentado pelo dono da casa do que o escritório. Ela se põe a ler a última página do manuscrito da história do cerco de Lisboa: “Adiantaste pouco” (p. 292). Ele pede a ela que olhe para a cama e diga se vê alguma diferença em relação ao dia anterior: “O que eu quero que me digas é se achas que ela foi aberta e utilizada, sendo mulher observarás facilmente que as dobras e os vincos do lençol estão intactos” (p. 292). Ela logo entende que ele não dormiu ali, o que ele confirma: “Dormi lá dentro, num divã (...) porque sou um garoto, um adolescente a quem os cabelos brancos vieram cedo demais, porque não fui capaz de me deitar aqui sozinho” (p. 292). Maria Sara, comovida, abraça-o, “não poderei esquecer isto, e quando tocaste na rosa” (p. 293). Amam-se pela primeira vez.

Quando saem para jantar, é ela quem paga a conta, como mulher moderna e economicamente independente: “Num gesto rápido, tirou da carteira e colocou no pires o cartão de crédito” (p. 300). Ela justifica-se, apelando para a sua superioridade hierárquica, no trabalho:

Sou a tua diretora, não posso permitir que pagues o jantar, acabava-se o respeito das hierarquias se os subordinados comessem por aí a querer botar figura contra os seus superiores (SARAMAGO, 1989, p. 300).

Raimundo aceita o gracejo e a liderança de Maria Sara:

As minhas razões para admitir que pagues são outras, Quais são, É que com toda esta arrastada história de cerco quase não tenho trabalhado na revisão (...) sendo tu responsável pelo estado periclitante da minha economia. (SARAMAGO, 1989, p. 300)

Saem do restaurante e caminham pelo bairro histórico, Raimundo beija Maria Sara, vencendo a timidez: “Não há nada de mais comum nos dias de hoje, o beijo na via pública, mas (...) Raimundo Silva ainda vem de uma geração discreta que não fazia demonstrações de sentimentos, muito menos de desejos” (p. 302).

A mulher a dias vem limpar o apartamento, à tarde, e fica incomodada com o que percebe:

²²⁹ Para Bañón (2006, p. 216), o quarto é lugar muito presente na obra de Saramago: “La casa en la obra de Saramago siempre es un interior, un lugar desde el que defenderse y una piel con la que protegerse; sus dependencias son una diversificación del armamento. Si la habitación es el lugar de la costumbre, el escenario de los hábitos, hay una de ellas, que en la casa, por mínima que sea, nunca puede faltar; antes se llamó alcoba, alhania, cámara, cubículo y de otras maneras más o menos figuradas: todas palabras que tienen algo que ver con las cavidades y el reposo. La casa fundacional en las novelas de Saramago será el dormitorio, el recinto que el hombre invento como cobijo para los momentos en los que se sentía más desvalido. Él es el origen y el fundamento de la casa, pues no en vano es aquí donde a ella también le gusta ser soñada. El dormitorio es la casa más íntima y oculta, la dependencia plural más usada en la vigilia por sus personajes.”

A senhora Maria é sádica e não o sabe. Deu as boas-tardes da porta do quarto, fungou duas vezes para que Raimundo Silva percebesse que lá por ser ela uma pobre mulher-a-dias, ainda era dotada de olfato de bastante qualidade para captar o que no ar tenha ficado de um perfume. (SARAMAGO, 1989, p. 309)

Mais perturbada fica a mulher ao constatar que a cama estava “irrepreensível, como só mãos femininas são capazes” (p. 310). Raimundo, até então, paciente com as implicâncias da empregada, resolve enfrentá-la: “Quer alguma coisa (...) estava só a olhar (...) A olhar o quê, Nada, a cama, Que tem a cama, Nada, está feita, Pois está, e daí” (p. 310). A diarista não teve coragem de perguntar quem a fez e Raimundo nada lhe disse. Diante disso, ela decide não mais limpar o quarto, sente “seu” espaço invadido: “Durante todo o tempo a senhora Maria não voltou ao quarto, como se estivesse significando a Raimundo que considerava aquela parte da casa fora de sua jurisdição” (p. 310).

A senhora Maria não consegue conter a sua insatisfação com a nova situação e começa a exagerar nos ruídos de seu trabalho doméstico, obrigando Raimundo a pedir-lhe que fizesse menos barulho: “O que sobretudo irrita a senhora Maria é que tão grandes mudanças estejam a passar-se à sua revelia” (p. 310). Raimundo não lhe confia nada: “Os homens são uns insensíveis e uns incompetentes, que é que custava a Raimundo Silva uma meia palavra de risonha confiança, por muito que doesse seria um lenitivo para tão amargo ciúme” (p. 311). A diarista sente ciúmes do patrão e teme pelo seu emprego: “Supondo que não se trate de um arranjinho de ocasião, lhe der para implicar com o seu trabalho, Limpe isto outra vez” (p. 311). Ela chora e lamenta a sua condição subalterna:

Pobre de quem veio ao mundo para obedecer, pensa a senhora Maria, e volta a limpar o que estava limpo, enquanto, sem ver porquê, lhe sobem as lágrimas do coração aos olhos. (SARAMAGO, 1989, p. 311)

O romance encaminha-se para o final e a história paralela, a que Raimundo escreve, também. Os mouros são afligidos pela fome e o casal Mogueime e Ouroana se forma. A aproximação dos dois é muito direta: “O soldado Mogueime não pensa nada disto, o soldado Mogueime quer aquela mulher, a poesia portuguesa não nasceu ainda” (p. 325). Após a morte do Cavaleiro Henrique e de várias trocas de olhares, Mogueime pergunta a Ouroana: “Queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero” (p. 328).

A relação de Raimundo e Maria Sara também avança. Ela vem passar o final de semana na casa dele, imiscuindo-se cada vez mais nesse espaço em

metamorfose. Raimundo que estava escrevendo no quarto, decide voltar para o escritório: “Deixar o escritório foi fugir à rotina, uma infração ao costume que talvez me ajudasse a entrar noutra época, mas agora, que estou quase a regressar, apetece-me voltar à cadeira e à secretária do revisor, que é o que eu sou” (p. 329). Para Raimundo, assim como o soldado Mogueime nunca chegará a ser capitão, também ele nunca será um verdadeiro escritor. Ele teme a reação de Maria Sara e procura descobrir o que ela pensa sobre isso, utilizando a figura de Ouroana. Maria Sara compreende o jogo: “Estás a falar de mim, bem o sei, mas o que dizes não me agrada, Calculo, Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo o que és” (p. 330).

Para Maria Sara, o amor e a guerra guardam semelhanças: “Estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos” (p. 330), mas o amor surge mesmo quando as barreiras de ambos os lados caem e assim “o amor é o fim do cerco” (p. 330). Raimundo acredita que Maria Sara é quem deveria ter escrito a história do cerco, mas ela confessa: “Nunca teria me passado pela cabeça a ideia que a ti te ocorreu, negar um fato histórico absolutamente incontroverso” (p. 330). Por fim, declaram-se “uma simples mulher, ainda que licenciada” e “um simples homem, apesar de revisor” (p. 330). Ambos riem e juntos levam o material de volta para o escritório. O cerco entre eles chega ao fim, assim como o cerco a Lisboa. De acordo com Harold Bloom (2010), em entrevista, *História do Cerco de Lisboa* é uma exaltação do amor entre o homem e a mulher: “Lembro-me de poucos livros do século XX e mesmo do início do século XXI que trataram da paixão de forma tão charmosa”.

Vemos, em Maria Sara, a sabedoria que marca as figuras femininas de Saramago. É da mulher que partem os conselhos e as ponderações acerca da vida. Maria Sara é inteligente, independente, ocupa uma posição de destaque no trabalho, é sexualmente livre, enfim, uma mulher forte, que não desempenha uma função subalterna em relação à figura masculina. Influencia Raimundo de maneira decisiva e lhe é superior na esfera profissional. Entretanto, no campo afetivo, ela se torna sua companheira, seu objetivo não é sobrepujá-lo, mas torná-lo mais corajoso e confiante, despertando e fortalecendo o que há nele de ousadia e de questionamento. Juntos, homem e mulher atingem a harmonia. Saramago rejeita definitivamente o viés patriarcal. Em seu texto, homem e mulher figuram, finalmente,

em pé de igualdade e nem a “casa” é mais o reduto exclusivo da mulher e nem a “rua” é mais o universo masculino por excelência. O homem não é mais o “intermediário entre a individualidade da mulher e o universo” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 195), é apenas seu companheiro e a casa não é mais uma prisão, mas um local de encontro.

Maria Sara é o ápice da mudança que detectamos em processo na personagem Guida, de *O Anjo Acorado*. Personagem desvinculada da casa, a heroína cardoseana é colocada, constantemente, em movimento, seja a rodar de carro com João, em Lisboa ou na aldeia de São Romão. Questionadora, configura-se fora dos limites da casa, que poderiam estreitar a sua visão de mundo e impedir o ampliar de seus horizontes. Personagem limítrofe entre a antiga e a nova mulher, nega a casa porque já sabe que há um universo lá fora a desvendar.

Enquanto Guida (*O Anjo Acorado*) e Maria Sara (*História do Cerco de Lisboa*) mostram-se como mulheres da “rua” e bem resolvidas, Maria Clara de *Não entres tão depressa nessa noite escura* está ainda presa ao casamento (entendido como instituição burguesa) e a um emprego que não estimula suas potencialidades, evidenciando as angústias que marcam a vida de muitas mulheres no final do século XX. Tem dificuldades em conciliar a vida profissional com a pessoal, angustiando-se com as tarefas domésticas e com o cuidado do filho pequeno. Diz Beauvoir (1980, v. II, p. 195) que “o ideal de felicidade sempre se materilizou na casa”. Apesar de hoje a casa não mais manter o “esplendor patriarcal” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 195) de outrora, a mulher ainda procura dar-lhe uma ordem, transformá-la em lugar de bem-estar. Por muitos séculos, a mulher esforça-se para fazer da sua “prisão” o seu “reino”, por meio da administração, da decoração e da limpeza do ambiente doméstico, já que o lar era o seu quinhão na terra, “a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 197).

Esse sentimento, de certa forma, ainda se perpetua. Mesmo na atualidade, muitas vezes, esforça-se para dar ao seu “interior” o sentido e o valor que possuía a verdadeira casa²³⁰ (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 195), isto é, aquela entendida como lugar de permanência e de conservação. Nesse sentido, a verdadeira casa para

²³⁰ A verdadeira casa seria, segundo Beauvoir (1980, v. II, p. 195), aquela que protege a família, como “célula isolada e afirma a sua identidade para além da passagem das gerações; o passado conservado sob forma de móveis e retratos de antepassados prefigura um futuro sem riscos; no jardim, as estações inscrevem em legumes comestíveis seu ciclo tranquilizador; cada ano a mesma primavera ornada das mesmas flores promete o retorno

Maria Clara é a casa da infância, a casa de Estoril, uma casa corroída pela decadência familiar e recuperável apenas pelo exercício da escrita. Assim, como já vimos, Maria Clara vê-se às voltas com a escrita da casa, vivendo na casa da escrita, opção também feita por Elisa de *Casas Pardas*:

Como se, por meio do jogo lúdico-dramático da repetição em que Elisa se objetifica – desde a agressão narcisista do registro do olhar à comunhão encantatória com os gestos corporais do trabalho doméstico ('feminino') -, a 'escritora' pautasse a construção de um novo estatuto de sujeito-em-processo-de-comunidade, bem como de uma nova 'Casa', em que o corpo social assume voz à margem de tetos (hierarquias) e paredes (divisões dicotômicas/barreiras) patriarcais. (FERREIRA, 1999, p. 160-61)

Em *Casas Pardas*, a importância da “casa” é sugerida já no título e se confirma na própria estrutura do romance, como recurso de construção do seu caráter polifônico pela variação do ponto de vista: “Alguns dos gestos mais evidentes da polifonia que caracteriza *Casas Pardas* são (...) a articulação alternada dos pontos de vista das três protagonistas que conduzem a óptica de cada ‘casa’” (COUTINHO, 2005, p. 19). Para Seixo (1979, p. 90), a variedade de pontos de vista construída por meio da ótica de cada casa não chega a se configurar em novidade romanesca, mas “adquire, pela multiplicidade de processos retóricos utilizados, uma força espetacular e dramática”. O significado do romance pode ser construído pela “simbólica da casa como contentor de desejos de vária ordem, (o desejo do derrame do fluxo verbal, os diversos desejos que ideologicamente marcam as personagens)” (SEIXO, 1979, p. 90). Além disso, “a construção por casas é um dos gestos da construção antropológica em *Casas Pardas*” (GUSMÃO, 1986, p. 21). As casas no romance constituem-se ainda em “lugares de um espaço individual e familiar, social, histórico e nacional” (GUSMÃO, 1986, p. 20), como vimos, no capítulo em que abordamos a questão da memória. Mas, como bem recorda Coutinho (2005, p. 35), chamar “‘casas’ aos capítulos pode ser, ainda, uma forma de enfatizar a ideia de que este é o espaço onde as mulheres, em pleno século XX, continuam a passar a maior parte do seu tempo”.²³¹

Nesse sentido, a escrita para a personagem Elisa (*Casas Pardas*), assim como para Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*), significará

do imutável verão, do outono com seus frutos (...) nem o tempo nem o espaço escapam para o infinito, ambos executam comportadamente o mesmo giro.”

²³¹ Para essa argumentação, Coutinho (2005, p. 35) apoia-se na recensão crítica de Maria Margarida Barahona (“O peso da escrita” – Abril-Revista de reflexão socialista, nº 2, Março 1978) em que entende a *casa* no romance como a “‘marca do lugar de inserção das personagens na História: [ela] é simultaneamente índice do coletivo (feminino, familiar, nacional) e do isolamento (do corpo, do mundo) socialmente imposto às mulheres’”.

uma “janela aberta para o mundo” (SEIXO, 1979, p. 91). Buescu (1999, p. 28) assinala que o que faz uma casa ser uma “casa” e não uma “prisão” são os canais de passagem para o exterior “pelo qual o espaço interno se delimita: janelas, frestas, mesmo brechas”, isto é, “só há interior porque entre ele e o exterior se constroem lugares de transição, efetiva ou potencial”. A escrita, tanto para Elisa quanto para Maria Clara, tornar-se-á esse espaço de transição entre a casa e a rua, entre o interior e o exterior, entre o privado e o público.

Seixo (1999, p. 110) considera que a ficção contemporânea, “nas suas várias tendências e sensibilidades, vai ocupar-se igualmente da figuração, desfiguração e refiguração do doméstico”, citando como exemplo²³² as obras de Maria Velho da Costa e António Lobo Antunes. Nisso, concordamos com a estudiosa e procuramos demonstrar, ao longo do trabalho, que tanto Maria Velho da Costa quanto Lobo Antunes desconstróem, em seus romances, a casa patriarcal (uma construção discursiva) por meio de uma nova²³³ escrita romanesca. Segundo Ferreira (1999, p. 158), em *Casas Pardas*, por exemplo, a escrita funciona como metáfora para a rejeição de “toda a forma de organização social apoiada na razão linguística falologocêntrica”.

Em Lobo Antunes e Maria Velho da Costa, agudiza-se a desconstrução da casa patriarcal que começa a ruir com Agustina Bessa-Luís. Como já demonstrado, na personagem Quina, de *A Sibila*, identificamos um feminino contraditório, dividido entre a admiração pelo poder patriarcal e a necessidade de suplantá-lo, por meio de recursos masculinizantes. Já em Germa, representante da nova geração, verificamos a busca por uma identidade feminina construída por meio de valores femininos. Como já dito, Quina e Germa, cada uma à sua maneira, encontram-se às voltas com uma casa que procede do pai. Bessa-Luís não chega a criar uma linguagem radicalmente nova, mas se apropria da tradição da contação de histórias para plantar, dentro da casa portuguesa, a subversão, abalando as velhas estruturas patriarcais.

De Quina a Germa, a identidade feminina definida pela ideologia da domesticidade é subvertida. A casa continuará a ser importante para ambas, não como espaço de isolamento, mas em ligação com o espaço exterior. Não como

²³² Seixo (1999) cita ainda como exemplo a obra de Teolinda Gersão que, com pesar, optamos por deixar de fora do *corpus* de nosso presente estudo.

reduto de uma falsa harmonia doméstica entre o homem e a mulher, mas como espaço de luta, como espaço em que a visão patriarcal de mundo está sendo colocada em discussão. Se em *A Sibila*, a casa chega de alguma maneira “intacta” para Germa (mas com uma ordem feminina implantada por Quina), a casa de Elisa (*Casas Pardas*) é abalada por terremotos e a de Maria Clara (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) está arruinada (recuperável apenas pela imaginação e pela escrita). A casa romanesca é, portanto, transformada.

Em Cardoso Pires e em Saramago, por fim, o viés patriarcal é também rejeitado. Homem e mulher figuram em pé de igualdade (Guida de *O Anjo Ancorado* anuncia a mudança que se concretiza em *Alexandra Alpha*²³⁴ e em Maria Sara²³⁵ de *História do Cerco de Lisboa*) e nem a “casa” é mais o reduto exclusivo da mulher e nem a “rua” é mais o universivo masculino por excelência. A casa e a rua passam, assim, a serem locais de encontro.

²³³ Arnaut (2011, p. XXVIII), a partir da recolha de textos críticos sobre a obra do autor, publicados na imprensa, afirma poder identificar um crescente consenso sobre “a indubitável qualidade (e novidade) da ficção antuniana.”

²³⁴ As heroínas desse livro são liberais nas práticas sexuais, trabalham, opinam, bebem, amam, pensam e agem. A protagonista, Alexandra, é secretária executiva da Alpha Linn, uma grande empresa americana de publicidade e, depois da revolução de 74, é contratada para cuidar das relações da Farmo Indústrias. É uma mulher muito bem sucedida profissionalmente. Sem discurso feminista, sem panfleto, José Cardoso Pires mostra uma personagem feminina que trabalha e ascende como um “homem”, não há conflito com o sexo oposto. Na vida sentimental, Alexandra vive muitas experiências sexuais, vai para cama com quem lhe aprovar. Essas relações dão-se com naturalidade, sem vulgaridade e sem conflitos de consciência. Alexandra faz o que tem vontade. Adota uma criança no Brasil, mas o relacionamento que mantém com o menino é pouco convencional, não exatamente de mãe para filho. Para protegê-lo do serviço militar, anos mais tarde, manda-o estudar na Escócia. Antes de partir, ele engravida uma adolescente, Raquel. Quando ele já viajara, a moça procura Alexandra. Ela leva a garota para fazer um aborto. Há uma silenciosa cumplicidade feminina nesse episódio. Assim como há muita cumplicidade entre Alexandra e Maria, sua melhor amiga, professora secundária, mulher inteligente e politicamente atuante. Também é solteira e bem resolvida, contudo, menos atraente do que Alexandra, tendo tido uma experiência lésbica. Alexandra é contra o casamento. Dormia regularmente com um homem casado, mas quando ele propõe separar-se da esposa para ficar com ela “oficializada”, Alexandra termina o relacionamento. Ela quer sexo, “pecado”, “aventura”. Sua outra amiga, Sophia Bonifrates, intelectual e artista plástica, define-a como uma pessoa três em um: “Alexandra estava sempre certa com o momento. Integradíssima, Sophia não conhecia melhor palavra. Integradíssima como Alexandra Alpha no seu gabinete de vidro da empresa, integradíssima como Alexandra Mana no mini Austin de ir às noites, integradíssima como Maninha mais que privada na sua vida com o Beto. Assim mesmo, Três Alexandras iguais e distintas, qual delas a mais eficaz.” (PIRES, 1999, p. 128-29) Para Coelho (2007, p. 267), o romance *Alexandra Alpha* contempla “a problemática nuclear da obra cardosiana: a dupla crise em processo: a da Mulher (vista como agente gerador/transformador do mundo em mutação) e a do Portugal pós-1974 (nação despojada de sua antiga identidade – a da grande lusíada – e em busca de uma nova, como participante do vertiginoso mundo global).” Alexandra Alpha não é um anjo ancorado, mas um “anjo liberto” (COELHO, 2007, p. 269). Petar Petrov (2000, p. 83) compartilha da mesma opinião, afirmando que a protagonista é caracterizada como “uma mulher de forte personalidade que leva uma vida por cima e à margem dos preconceitos morais e sociais burgueses.”

²³⁵ “Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos, que defende a sua exclusiva razão de ser. E convidava-a para gerir a sua própria condição (...) Ativo defensor das causas da igualdade feminina e das reivindicações de gênero, em particular das que são contra a violência e a opressão que as mulheres sofrem (...) mostrava-se convencido de que as atitudes e atributos femininos representavam uma fundada esperança para a humanidade.” (AGUILERA, 2010, p. 278)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este estudo, gostaríamos de recuperar, de maneira muito sintética, as reflexões que efetuamos, ao longo do trabalho, sobre a, ao nosso ver, indissociável relação entre a personagem feminina e o espaço ficcional. Em *O Anjo Acorado*, identificamos a oposição funcional de lugares (BUESCU, 1990), ou seja, a constante e mútua relação entre pares antitéticos (cidade/aldeia, por exemplo) simbolizando os choques culturais e sociais que configuram as personagens e contrapondo diferentes concepções de mundo. José Cardoso Pires, desde a década de 50, ilumina elementos antes apagados na escrita romanesca, ao priorizar a personagem (TORRES, 1964) e ao utilizar a técnica cinematográfica do olhar/câmera para configurar os espaços (CARDOSO, 2009 e PETROV, 2009). Pelo movimento da dupla eu-mundo, Cardoso Pires constrói os espaços externo e interno de suas personagens. Valendo-se do “princípio contrastivo” (TORRES, 1964) que caracteriza a sua escrita, o autor construirá, concomitantemente, os seus protagonistas, Guida e João, contrapondo-os entre si e entre os habitantes de São Romão, como vimos.

Guida, apesar de ser sobretudo uma heroína identificada com “a rua” (apresenta-se desvinculada do espaço doméstico, trabalha fora e transita nos mesmos espaços que João), “pensante”, questionadora e falante, é ainda uma mulher que necessita da interlocução masculina, temática e estruturalmente. Guida traz o intelecto como atributo feminino conquistado pelo acesso à educação (assim como Germa de *A Sibila*, Elisa de *Casas Pardas* e Maria Sara de *História do Cerco de Lisboa*). Deixa de ser um “anjo à espera da revelação” para compor o grupo das “independentes”, ou melhor, daquelas que há pouco descobriram a liberdade de pensar, de discutir e ver o mundo sob uma nova perspectiva, numa sociedade ainda dominada pelos homens, pelo regime militar (o que limita a sua ação que se restringe ao pensamento) e pelas desigualdades entre o campo e a cidade. Como burguesa e letrada, carrega o gérmen da mudança, em contraste à mulher trabalhadora, pobre e sem instrução (representada pela rendeira Ernestina), para quem não há expectativas de progresso, presa à imobilidade e à estagnação do espaço da aldeia.

Em *A Sibila*, à semelhança de *O Anjo Acorado*, observamos também a oposição entre as personagens (especialmente entre as masculinas e as femininas) como forma de configuração de seu caráter. As mulheres encontram-se inicialmente

identificadas com o espaço da “casa”, enquanto os homens relacionam-se ao espaço da “rua”. A heroína Quina, como a própria alcunha indica, aparece como figura de transição e de subversão dessa dicotomia espacial e social. Aceitando e desenvolvendo a imagem de “sibila” como uma estratégia de afronta à insignificância que a sua condição feminina poderia representar perante a comunidade, ela reage e toma as rédeas de seu próprio destino.

A sobrinha Germa amplia as suas conquistas de individuação. Desempenhando a função de sujeito perceptivo, responsável pela apreensão e organização simbólica do espaço, pelo ato rememorativo, vem coroar essa transformação, configurando-se em guardiã da memória e dos valores femininos. Seu elemento de interlocução já não são os homens (como para Guida de *O Anjo Ancorado* ou mesmo para Quina), mas, essencial e predominantemente, as mulheres. Seu universo já não é só o do campo, mas também o da cidade, unindo diferentes saberes, os conhecimentos ancestrais e os da escola, os da “casa” e os da “rua”. Quina e Germa não aceitam o matrimônio nem a supremacia dos homens e se tornam subversivas ao modelo patriarcal que começa a esmorecer.

O espaço da casa, antes recorrentemente representado como espaço feminino e materno, de repouso e paz para o herói masculino, reduto de uma falsa harmonia entre o homem e a mulher (submissa à autoridade do pai ou do marido), é subvertido. A “casa”, em *A Sibila*, torna-se espaço de permanente tensão entre o masculino e o feminino. Essa diferença na concepção do espaço da casa reside no caráter de contestação da ordem patriarcal que permeia todo o romance.

Se Cardoso Pires em *O Anjo Ancorado* e José Saramago em *História do Cerco de Lisboa* recusam a visão patriarcal de mundo, desvinculando as suas heroínas do espaço doméstico, Bessa-Luís mexe na própria casa, para reconstruí-la sob uma ótica feminina e para abrir as suas portas para o mundo. Essa desconstrução/reconstrução da casa será aprofundada por Maria Velho da Costa em *Casas Pardas*, abalando os alicerces do próprio romance, pela instauração de uma linguagem radicalmente nova e afastada do falocentrismo e pelo desenvolvimento de uma “polifonia espacial” (LOTMAN, 1978) que vem simbolizar a recusa da univocidade do termo “mulher”. Ainda mais profunda será a desconstrução da casa por António Lobo Antunes, em *Não entres tão depressa nessa noite* escura, por meio da quase (con) fusão entre personagem (uma subjetividade feminina) e espaço, cabendo ao leitor unir e ressignificar os escombros da “casa”.

Vemos em todos os romances a prevalência da personagem em relação ao enredo, sendo *Casas Pardas* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, entre os textos do *corpus* selecionado, os exemplos mais extremos dessa tendência que irá se estender ao início do século XXI. Acrescentaríamos que à importância da personagem na narrativa soma-se a importância, simultânea, do espaço ficcional (mundo do texto) em que ambas as instâncias não são mais de todo “separáveis” (“distinguir entre sujeito e paisagem/objeto não é, nem claro, nem sequer por vezes mesmo possível”, cf. BUESCU, 1990), numa relação cada vez mais dinâmica, desde o Romantismo, entre sujeito e objeto, entre personagem e espaço (categoria cada vez mais distante da ideia de mero cenário).

É também em *Casas Pardas* e em *Não entres tão depressa nessa noite escura* que vemos a personagem feminina surgir como a grande (des)configuradora do espaço, como a narradora-escritora do próprio livro que se lê, como a subjetividade problematizadora da complexidade do mundo. Esse percurso fôra iniciado por Bessa-Luís com a imagem das mulheres contadoras de histórias (como Quina, Germa e suas antepassadas) e agora as vemos às voltas com a pena (por tanto tempo exclusiva dos homens), em pleno domínio das letras. Adentrando no universo literário, antes espaço dos homens, situam-se, literalmente, dentro da representação textual do mundo (o mundo do texto) para pensar-se dentro dele e em relação a ele. Dessa forma, alteram para sempre a escrita do mundo e o mundo da escrita.

Por fim, procuramos aqui sintetizar os aspectos analisados ao longo deste estudo, de forma a evidenciar a indissociabilidade das duas questões centrais nele abordadas: a personagem feminina e o espaço ficcional. O objetivo principal deste trabalho foi verificar quando e de que forma a representação da mulher e da sociedade patriarcal portuguesas sofre uma mudança significativa de tratamento temático e estético no romance português, a partir da articulação entre espaço ficcional e personagem. Procuramos entender essa articulação entre “espaço” e “feminino” como um processo de postular interrogações sobre a representação da mulher e de um tipo de sociedade, a patriarcal portuguesa.

O que foi demonstrado, ao longo do trabalho, confirma a nossa hipótese de que os romances produzidos na segunda metade do século XX, em Portugal, promovem uma quebra de paradigma em relação à configuração da personagem feminina, como “anjo” ou “demônio”, imagens idealizadas, estereotipadas e

consagradas por autores de épocas anteriores. Pudemos comprovar que, especialmente, nesse período, a mulher passa a ser efetiva e recorrentemente constituída no romance como um “sujeito”. Isso significa que a mulher não é mais representada apenas como o objeto de um sujeito perceptivo masculino, mas como um ser também capaz de percepção, de localizar-se temporal e espacialmente no mundo, pensar-se dentro dele e em relação a ele (BUESCU, 1990). Dessa forma, percebemos que o espaço (o mundo) é parte integrante da própria noção de sujeito. Portanto, podemos afirmar que a complexificação da construção da personagem feminina, no romance português, relaciona-se direta e necessariamente à construção do espaço ficcional.

O *corpus* escolhido, pela sua diversidade estilística, reflete a concomitância e o imbricamento de vários movimentos estéticos, na segunda metade do século passado, o que, por sua vez, simboliza as diferentes concepções de mundo e de representação, encarnadas espacialmente no romance. Os textos literários escolhidos, como vimos, constroem diferentes representações do feminino resultantes de diferentes tratamentos do espaço e da personagem, mas todos contribuem para suplantar o feminino passivo e de caráter acabado que prevaleceu na ficção de épocas anteriores.

Por meio da análise dos romances selecionados, procuramos demonstrar o percurso de um novo feminino que, ao questionar, questiona-se, passando de mero objeto à condição de ser humano. Assim, destacamos a importância de Agustina Bessa-Luís, como a grande voz introdutória da subversão dos espaços, ao mostrar a casa como espaço de luta e de disputa de poder, e não mais como local idílico de uma falsa harmonia entre o homem e a mulher; o estopim revolucionário de José Cardoso Pires, ao recusar o modelo “angélico” de feminino, apresentando uma heroína “pensante” que se desprende pouco a pouco da ideologia doméstica (cujo ápice encontraríamos mais tarde em Alexandra Alpha); a consolidação da heteroglossia feminina, com a personagem-escritora da inovadora Maria Velho da Costa; a força da mulher, finalmente senhora de si mesma, em José Saramago e a mulher (des)construtora do espaço em António Lobo Antunes.

Para o estabelecimento de aproximações e contrastes entre os romances e para a apresentação das reflexões daí advindas, tomamos como ponto de partida a consideração de duas categorias sociológicas (DAMATTA, 1987), a casa e a rua, compreendidas como espaço privado e espaço público, duas esferas de ação social

e de entendimento do mundo. Demonstramos que a dicotomia público/privado ligada à ideologia da domesticidade, ao restringir o público ao masculino e o privado ao feminino, é representada e, ao mesmo tempo, subvertida nas obras. O espaço romanesco, nos textos selecionados, corrobora de forma fundamental para a discussão e a revisão da representação ficcional da mulher e de seu papel na sociedade portuguesa. A partir da análise do *corpus* selecionado, podemos confirmar a segunda metade do século XX como período de inusitado e substancial avanço na representação do feminino, bem como de inovação na construção do espaço ficcional, trazendo mudanças que se estendem à produção literária do século XXI e que merecerão análise em futuros trabalhos.

Como já assinalara Buescu (1990), o espaço literário ou a forma de concebê-lo não é imutável, mas passível de mutações, de acordo com as alterações na maneira do ser humano pensar a si próprio, sendo, ao mesmo tempo, o elemento organizador do espaço e parte integrante dele. O romance, desde o século XIX, pode ser considerado como lugar privilegiado para se pensar sobre o espaço como passível de mutações estéticas decorrentes das transformações na forma do ser humano refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Nesse sentido, vimos como se torna fundamental a ideia de “ponto de vista”, pois a ela ligam-se necessariamente as diferentes apreensões do espaço. A possibilidade de se adotar pontos de vista variáveis diz respeito à configuração da narrativa, especialmente, no que tange ao plano espacial. Os conflitos entre as personagens (e o conseqüente desencadeamento do tema), segundo Lotman (1978), consistem em um simultâneo choque entre as suas ideias acerca do mundo. Como bem explicitam Ricoeur (1995) e Buescu (1990), o ponto de vista pode coincidir com o narrador ou com outras personagens, definindo o texto em sua globalidade, em suas várias instâncias.

A noção de ponto de vista liga-se ao conceito de percepção, que é a atividade de um corpo situado. A visão e o entendimento do mundo dão-se a partir de um ponto de vista, de um corpo e de uma situação sobre o mundo. A subjetividade, assim, aparece relacionada à experiência humana, como assinala Merleau-Ponty (1990) e, mais tarde, Simone de Beauvoir (1980). O sujeito é coextensivo ao mundo, sendo a percepção a relação do corpo com o mundo. O espaço romanesco passa a ser entendido, a partir da estética romântica, como lugar de coexistência entre o sujeito que sente e o sensível, o que resulta em certa diluição do sujeito e explica a

importância súbita que a paisagem assume no romance, como esclarece Buescu (1990), deixando de consistir em mero pano de fundo da intriga.

Mundo e sujeito coexistem sem exclusão possível. Uma visão mais próxima do mundo torna-se possível com um sujeito que se posiciona dentro do espaço que concebe. A sua percepção é um modo de refletir sobre a constituição do mundo percebido, nesse sentido, o ato perceptivo é também um ato hermenêutico, ou seja, de compreensão do mundo e de seu sentido. Para verificar a construção e a consolidação da personagem feminina como sujeito, no romance português, foi preciso analisar, portanto, a configuração do espaço ficcional, como parte integrante dessa transformação.

A mulher-demônio, a mulher-anjo ou a mulher adúltera apareciam normalmente como personagens-objeto configuradas por um sujeito masculino perceptivo e descritor/narrador/construtor do mundo. A voz e o olhar que estruturavam a narrativa, construindo o espaço ficcional, eram predominantemente masculinos. Mesmo quando individualizada, a personagem feminina não escapava a uma perspectiva patriarcal de mundo a que se encontrava submetida. Nos romances da segunda metade do século, como vimos, começa a surgir um novo tipo de representação do feminino, pois a personagem feminina passa a figurar de maneira mais independente em relação à personagem masculina. Sua construção complexifica-se (com aprofundamento psicológico e ganho de poder discursivo), angariando uma importância funcional maior no espaço romanesco. A personagem feminina começa a se tornar sujeito, capaz de problematizar o mundo, a memória, as relações pessoais, a sexualidade, o casamento, o sistema político, o trabalho e a sociedade, a escrita e a literatura, a morte e a vida.

Percebemos que há, concomitantemente, um avanço inovador entre a reestruturação do espaço ficcional do romance e a construção da personagem feminina que adquire um estatuto pleno, dotada de voz e de visão própria do mundo. Entre os romances analisados, destacamos *Casas Pardas* e *Não entres tão depressa nessa noite escura* como os mais agudos exemplos dos resultados estéticos dessa transformação, uma vez que, nesses romances, as heroínas protagonizam uma mudança no tratamento da linguagem e na narração/configuração do espaço ficcional romanesco, livres de uma ótica/lógica falocêntrica, restrita e condicional. Se, em 1970, Alexandre Pinheiro Torres (1976) lamentava não poder ainda se referir a um livro em que a mulher surgisse política,

econômica e espiritualmente como um fator de importância, hoje, em Portugal, já podemos encontrar essa nova mulher engendrada social e literariamente.

REFERÊNCIAS

- ADÃO, Deolinda M. Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do apocalipse* de Paulina Chiziane. In: **A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Africanos- FLUL, 2006.
- AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago nas suas palavras**. Edição e selecção de Fernando Gómez Aguilera. Alfragide: Caminho, 2010.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – apresentando Spivak. In: **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. De casas falemos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 479.
- ALVIM, Maria Helena Vilas-Boas e. **Em busca da história das mulheres**. Lisboa: Horizonte, 2006.
- AMÂNCIO, Lúcia. Feminismo em Portugal e os efeitos da ausência da história. In: CASTRO, Zília Osório de (Org.). **Falar de mulheres, história e historiografia**. Lisboa: Horizonte, 2008.
- AMARAL, Ana Luísa. Breve Introdução. In: BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Alfragide: Dom Quixote, 2010, p. XV.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A casa do mar. **Histórias da Terra e do Mar**. Porto: Figueirinhas, 2010, p.81.
- _____. O Silêncio. **Histórias da Terra e do Mar**. Lisboa: Salamandra, 1984.
- ANTUNES, António Lobo. **Memória de Elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. **Sôbolos rios que vão**. Alfragide: Dom Quixote, 2010, p. 11.
- ARAÚJO, Helena Costa. Pesquisar a subjetividade com professoras primárias nas primeiras décadas do século XX. In: CASTRO, Zília Osório de. (Org.) **Falar de mulheres, história e historiografia**. Lisboa: Horizonte, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010**. Cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1965.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAÑÓN, José Joaquín Parra. Arquitectura de palabras/palabras de arquitectura. Sobre José Saramago, la casa e el laberinto. In: MARTINS, Adriana Alves de Paula; SABINE, Mark. **In dialogue with Saramago**: essays in comparative literature. Lisboa: Fundação Luso Americana e Calouste Gulbekian. Manchester Spanish e Portuguese Studies, 2006.

BARILE, Ivi. **A voz e a vez de Eva**: a nova heroína contemporânea presente em obras de José Saramago. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê, 2006, p. 145.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. I. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

_____. **O segundo sexo**. v. II. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rovannet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Estela Couto. **A audácia da diferença**: percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa. 1998. 146f. Dissertação (Mestrado em Literatura)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade do Algarve, Faro, 1998.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A ronda da noite**. Lisboa: Guimarães, 2006, p. 263.

_____. **A Sibila**. 25.ed. Lisboa: Guimarães, 2003.

_____. **Dicionário Imperfeito**. Lisboa: Guimarães, 2008, p. 20.

_____. **O Mosteiro**. 6.ed. Lisboa: Guimarães, 2009.

_____. **Vale Abraão**. 5.ed. Lisboa: Guimarães, 2005, p. 202.

BESSE, Maria Graciete. As novas cartas portuguesas e a contestação patriarcal. **Latitudes**. Paris, n. 26, abr. 2006. p. 1-5.

BLANCO, Maria Luísa. **Conversas com António Lobo Antunes**. 2.ed. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BLOOM, Harold. **Um talento que lembrava Shakespeare** (entrevista). Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 24 de julho de 2010.

BOCK, Gisela. Questionando Dicotomias: perspectivas sobre a história das mulheres. In: CRESPO, Ana Isabel. MONTEIRO-FERREIRA, Ana. COUTO, Anabela Galhardo. CRUZ, Isabel. JOAQUIM, Teresa. (Orgs.). **Variações sobre sexo e gênero**. Lisboa: Horizonte, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

BRAIDOTTI, Rosi. A diferença sexual como um projecto político nómada. Trad. Joana Passos. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. **Sujetos nómades**. Corporización y diferencia sexual em la teoría feminista contemporánea. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. Teorias dos estudos feministas: algumas experiências contemporâneas na Europa. In: CRESPO, Ana Isabel. MONTEIRO-FERREIRA, Ana. COUTO, Anabela Galhardo. CRUZ, Isabel. JOAQUIM, Teresa. (Orgs.). **Variações sobre sexo e gênero**. Lisboa: Horizonte, 2008.

BRONFEN, Elisabeth. The female subject – strategies of survival in the symbolic. In: MACEDO, Ana Gabriela. GROSSEGESSE, Orlando. (Orgs.). **Re-presentações do corpo. Re-presenting the body**. Braga: Universidade do Minho, 2003.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo: *Os fidalgos da casa mourisca*, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. Georg Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português. In: **A lua, a literatura e o mundo**. Lisboa: Cosmos, 1995.

_____. **Grande Angular**. Comparatismo e práticas de comparação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Incidências do olhar**: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho, 1990.

BULGER, Laura Fernanda. **A Sibila – uma superação inconclusa**. Lisboa: Guimarães, 1990.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero. Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla. CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 142.

CABRAL, Eunice. **José Cardoso Pires**: representações do mundo social na ficção (1958-82). Lisboa: Cosmos, 1999.

CAMILO, João. Uma leitura de *A Sibila*, romance de Agustina Bessa-Luís. **Cadernos de Literatura**, Coimbra, n. 9.1981.

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. **José Cardoso Pires**: um delfim da escrita dialéctica e transparente. Disponível em:
http://www.ipv.pt/millenum/15_pers5.html. Acesso em 18 de setembro de 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. História, memória e ficção na obra de Agustina Bessa-Luís. In: LEÃO, Isabel Ponce (Org.). **Estudos Agustinianos**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

CARVALHO, Manuela Ferreira. Casas assombradas: o espaço teatral em Ibsen, Tchekov e Beckett. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, As Casas, n. 6, 2005.

CASTRO, Zília Osório de. Quotidianos femininos. In: CASTRO, Zília Osório de. (Org.) **Falar de mulheres, história e historiografia**. Lisboa: Horizonte, 2008.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CEIA, Carlos et al. E-dicionário de termos literários. Disponível em:
http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm. Acesso em 17 de outubro de 2011.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2.ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. A operação historiográfica. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. **História: novos problemas**. 3.ed. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **La escritura de la historia**. 3.ed. Trad. Jorge López Moctezuma. Álvaro Obregón: Universidad Iberoamericana, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores portugueses do século XX**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

CORDEIRO, Cristina Robalo. "Procura-se leitor!". In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2004, p. 124-25.

COSTA, Maria Velho da. **Casas Pardas**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. **Cravo**. Lisboa: Moraes, 1976, p. 84.

_____. **Maina Mendes**. 2.ed. Lisboa: Moraes, 1977.

COUTINHO, Ana Cláudia Marques Maurício. **Arquétipos revisitados em Casas Pardas de Maria Velho da Costa**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

COUTINHO, Cláudia. Casas Pardas de Maria Velho da Costa: um romance de crise. In: **Textos e pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, CEC- Faculdade Letras, Universidade de Lisboa, n. 3, Inverno 2003- Maria Velho da Costa, p. 15.

COUTINHO, Cláudia. RIBEIRETE, João. A leitura na escrita - Entrevista a Maria Velho da Costa. In: **Textos e pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, CEC- Faculdade Letras, Universidade de Lisboa, n. 3, Inverno 2003- Maria Velho da Costa, p. 51.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBECKER-BARDIN, Françoise. Homenagem a Agustina Bessa-Luís. Trad. A. de Almeida Mattos. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988.

DÉCIO, João . **Problemas de literatura portuguesa**. Crato: Cariri, s/d.

DEWULF, Jeroen. O regresso do nómada e o fim da casa neolítica: Nomadismo versus sedentarismo. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, As Casas, n. 6, 2005, p. 57.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 131, jan. 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989, p. 168.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Trad. de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Mito do eterno retorno**. Trad. de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

- FARIA, Carlos Vieira de. A casa e suas configurações. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, As Casas, n. 6, 2005, p. 96.
- FELINTO, Marilene. *O Anjo Acorado* – um romance de cara e coroa. In: **Estudos portugueses e africanos**, São Paulo, UNICAMP, n. 2, 1983.
- FERNANDES, Ana Raquel. COUTINHO, Cláudia. PINTO, Sara Ramos. Conversa com Maria Isabel Barreno. In: **Textos e pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, CEC- Faculdade Letras, Universidade de Lisboa, n. 3, Inverno 2003- Maria Velho da Costa, p. 66.
- FERNANDES, Ana Raquel. COUTINHO, Cláudia. PINTO, Sara Ramos. Preâmbulo às *Novas Cartas Portuguesas*. In: **Textos e pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, CEC- Faculdade Letras, Universidade de Lisboa, n. 3, Inverno 2003- Maria Velho da Costa, p. 55.
- FERREIRA, Ana Paula. *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa. Uma vinda à escrita” na casa-do-pai. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERRO, Carmem Valéria da Silva. Algumas reflexões sobre *A casa do pó*, de Fernando Campos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 202.
- FIGUEIREDO, Mônica. **A latência verbal em O Anjo Acorado de José Cardoso Pires**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- FONSECA, Ana Margarida. Escrevinhador de passados: a memória nas narrativas de José Eduardo Agualusa. In: ALVES, Fernanda Mota. TAVARES, Sofia. SOEIRO, Ricardo Gil. PASQUALE, Daniela Di. (Orgs.) **Filologia, memória e esquecimento**. ACT 20. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. Ribeirão: Húmus, 2010.
- FONTES, Maria Helena Sansão. A personagem mítica em Saramago e Guimarães Rosa. In: **No Limite dos Sentidos**, 2005, Niterói. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2005. v. 1 CD.
- GARCIA, Maria Jesús Fernández. Memória literária dos ditadores em Espanha e Portugal. In: ALVES, Fernanda Mota. TAVARES, Sofia. SOEIRO, Ricardo Gil. PASQUALE, Daniela Di. (Orgs.) **Filologia, memória e esquecimento**. ACT 20. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. Ribeirão: Húmus, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GRAÇA ALMEIDA RODRIGUES. **Breve história da censura literária em Portugal**. Instituto de cultura e língua portuguesa, Ministério da Educação e Ciência. Lisboa, Bertrand, 1980.

GOMES, Pedro M. D. Valinho. Dever de lembrar, direito de esquecer: elementos para uma ética da memória. In: ALVES, Fernanda Mota. TAVARES, Sofia. SOEIRO, Ricardo Gil. PASQUALE, Daniela Di. (Orgs.) **Filologia, memória e esquecimento**. ACT 20. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. Ribeirão: Húmus, 2010.

GUBAR, Susan. A “página em branco” e questões acerca da criatividade feminina. Tradução de Francesca Rayner. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

GUSMÃO, Manuel. Casas Pardas – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica. In: COSTA, Maria Velho da. **Casas Pardas**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

HARAWAY, Donna. O manifesto ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX. Tradução de Ana Maria Chaves. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

HURTADO, Felipe Cammaert. O leitor da memória: o papel do leitor em *O manual dos inquisidores*. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ISER, Wolfgang. **The act of reading**: a theory of aesthetic response. Baltimore. 1976.

JONES, Ann Rosalind. Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*. Tradução de Maria Filomena Louro. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

JUBILADO, Maria Odete Santos. **Saramago e Sollers**. Uma (re)escrita irônica? Lisboa: Veja, 2000.

KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 70, nov. 1982.

LEAL, Ivone. Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX. In: **A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas atuais**. Actas do Colóquio. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de História econômica e social, Faculdade de Letras, v. II, 1986.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário** – ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes, 1977.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. **O Anjo Acorado, de José Cardoso Pires: ideologia e subversão em tempos de ditadura**. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa10/francescojordani.html>. Acesso em 18 de setembro de 2009.

LISTOPAD, Jorge. Agustina Bessa-Luís: Os livros para mim não correspondem a uma crise. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, n.313, 1988. p.15.

LOPES, Óscar. **A infância e a adolescência na ficção portuguesa**. Modo de ler. Crítica e interpretação literária 2. Porto: Inova, 1969.

LOPES, Silvina Rodrigues. Bruscamente histórias e derivas. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. 2.ed. Lisboa: Moraes, 1977, p. 9.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.

MACEDO, Ana Gabriela. Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis? In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. (Orgs.) **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. Re-presentações do corpo, questões de identidade e a “política da localização”. In: MACEDO, Ana Gabriela. GROSSEGESSE, Orlando. (Orgs.). **Re-presentações do corpo. Re-presenting the body**. Braga: Universidade do Minho, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: a vida e a obra**. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. Agustina Bessa-Luís, da herança romântica a Marguerite Yourcenar. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. p. 12.

_____. **Agustina Bessa-Luís: o imaginário total**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

MANUEL, Maria Antónia Câmara. **Análise de A Sibila de Agustina Bessa-Luís**. 2.ed. Lisboa: Didática, 1988.

MARTINHO, Fernando J. B. Um anjo sobre a falésia. In: LEPECKI, Maria Lúcia (Org.). **José Cardoso Pires: uma vírgula na paisagem**. Roma: Bulzoni, 2003, p. 55.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. Notas sobre a configuração do “outro” em *As Naus* de António Lobo Antunes. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.)**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

MARTINS, Lourdes Câncio. CARVALHO, Célia. SANTOS, Paula Pires. SILVA, Helena. **Reler José Saramago**. Paradigmas ficcionais. Chamusca: Cosmos, 2005.

MATTOS, António de Almeida. Agustina: entre o fascínio e a recusa. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2.ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O olho e o espírito**. 7.ed. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Veja, 2009.

_____. **O visível e o invisível**. 2.ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MONIZ, Ana Isabel. Percursos de memória em Helena Marques. In: ALVES, Fernanda Mota. TAVARES, Sofia. SOEIRO, Ricardo Gil. PASQUALE, Daniela Di. (Orgs.) **Filologia, memória e esquecimento**. ACT 20. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. Ribeirão: Húmus, 2010.

MONTEIL, Claudine. **Os amantes da liberdade: a aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir no século**. Trad. Mário Matos e Lemos. Mem Martins: Inquérito, 1999.

MORAIS, Ana Bela. Memória e esquecimento. Uma leitura dos filmes *Cenas da vida conjugal* e *Saraband* de Ingmar Bergman. In: ALVES, Fernanda Mota. TAVARES, Sofia. SOEIRO, Ricardo Gil. PASQUALE, Daniela Di. (Orgs.) **Filologia, memória e esquecimento**. ACT 20. Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. Ribeirão: Húmus, 2010, p. 211.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1995.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Revista Projeto História**. São Paulo: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 10, 1993, p. 7. Tradução autorizada pelo editor, realizada a partir do texto original, in: NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. I La République, Paris, Gallimard, 1984, p. XVIII-XLII.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves. **Modernismo tardio**: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira. 2008. 120 f. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008, p. 94.

PADRÃO, Maria da Glória. Esta longa embaixada a Calígula. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária, p. 11.

PEDRO, Joana Maria. Um diálogo sobre mulheres e história. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.11, n. 2, July/Dec. 2003.

PEDROSA, Inês. José Cardoso Pires, agente duplo do talento. In: LEPECKI, Maria Lúcia (Org.). **José Cardoso Pires**: uma vírgula na paisagem. Roma: Bulzoni, 2003.

PEREIRA, Maria Luíza Scher. **Espaço em questão**: Portugal no romance de Cardoso Pires. Revista Semear. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_17.html. Acesso em 18 de setembro de 2009.

PEREIRA, Sara Marques. A educação feminina nos congressos pedagógicos da Liga Nacional de Instrução (1908-1914). In: CASTRO, Zília Osório de. (Org.) **Falar de mulheres, história e historiografia**. Lisboa: Horizonte, 2008.

PERKINS, David. História da Literatura e Narração. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer. Imaginários de sentido que falam do passado. **Nuevo mundo Mundos nuevos**, Debates, 2006, puesto en línea el 28 enero de 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1499>. Acesso em 25 de fevereiro de 2011.

PETROV, Petar. **O ensaio na obra de José Cardoso Pires**. Disponível em: <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Oensaionaobrajosecardoso.html>. Acesso em 18 de setembro de 2009.

_____. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca**. Algés: Difel, 2000.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. Pré-Prefácio (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

PIRES, José Cardoso. **Alexandra Alpha**. 6.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. **Balada da Praia dos cães**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p. 312.

_____. **Cartilha do marialva ou das negações libertinas**. 3.ed. Lisboa: Ulisseia, 1967, p. 110.

_____. **Cartilha do Marialva**. 5.ed. Lisboa: Moraes, 1973.

_____. **O Anjo Acorado**. 3.ed. Lisboa: Arcádia, 1964.

_____. **O Anjo Acorado**. Alfragide: Leya/Bis, 2009, p. 109-10.

POLLOCK, Griselda. A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. Trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 200.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PORTELA, Artur. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Entrevista de Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

PRADO COELHO, Jacinto do. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. v.1. 2.ed. Lisboa: IN-CM, 1982.

PRATA, Ana Filipa. A crise da habitação em *A Caverna*, de José Saramago. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, As Casas, n. 6, 2005.

RAMOS, Rui. Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à história da alfabetização no Portugal contemporâneo. **Análise Social**. v. XXIV (103-104), 1988 (4º, 5º) 1067-1145. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/122303257QOnUj7ty8SgO3.pdf>. Acesso em 17 de outubro de 2011.

RECTOR, Mónica. A voz da Sibila. In: LEÃO, Isabel Ponce (Org.). **Estudos Agustinianos**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes de Évora/Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O despertar da Eva: a mulher na ficção de José Cardoso Pires. **O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

RIBEIRO, Marina de Almeida. **O simbolismo da casa em Júlio Dinis**. Lisboa: Difel, 1990.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização (1984). Trad. Maria José da Silva Gomes. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Cotovia, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François [ET AL.] Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Porto: Rés, s/d.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo II. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA, Cristina. FERREIRA, Manuela. **As mulheres e a cidadania: as mulheres e o trabalho na esfera pública e na esfera doméstica**. Lisboa: Horizonte, 2006.

ROCHA-COUTINHO. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RUAS, Luci. Na casa, entre montanhas, a voz genesíaca de *Para sempre*. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 329.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O enigma vazio: impasses da arte e da crítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTOS, Inês Fonseca. Pelas veredas da infância: o regresso a casa num poema de Manuel António Pina. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, As Casas, n. 6, 2005.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 4.ed. Porto: Porto, s/d.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Horizonte, 1986.

_____. (Org.) **Categorias da narrativa**. Coleção Práticas de Leitura. Lisboa: Arcádia, 1977.

_____. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. In: **Colóquio/Letras**. Balanço, nº 78, Mar. 1984, p. 30-42.

_____. (Org.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. (Org.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

_____. Inventar o real. In: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, n. 1037, jun-jul. 2010. p. 8.

_____. **Lugares da ficção em José Saramago**. O essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

_____. Maria Velho da Costa- *Casas Pardas*. In: **Colóquio/Letras**. Balanço, n. 47, Jan. 1979. p. 90-91.

_____. O livro da criação. In: ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 2011, p. 243.

_____. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. Uma especiosa réstia de alhos: casa, tempo e espaço em *A casa Grande* de Romarigães. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 110.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. Trad. de Margarida Esteves Pereira. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org.). **Gênero, identidade e desejo**: Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

_____. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no *fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **The new feminist criticism**. Essays on women, literature and theory. Londres: Virago, 1986.

SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com António Lobo Antunes**. Porto: Porto, 2009.

_____. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto, 2009.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea**: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: UNESP, 2006.

SPÁNKOVÁ, Silvie. Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Manuela. **Aborto e contracepção em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 2003.

_____. **Movimentos de mulheres em Portugal**. Décadas de 70 e 80. Lisboa: Horizonte, 2000.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O Neo-Realismo literário português**. Lisboa: Moraes, 1976.

_____. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires: um ensaio de interpretação expressamente dedicado ao Leitor Distráido. In: **O Anjo Ancorado**. 3.ed. Lisboa: Arcádia, 1964.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. **O amor é o fim do cerco**: o erotismo em *História do Cerco de Lisboa*. 1993. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993, p. 57.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Categorias da narrativa**. Coleção Práticas de Leitura. Lisboa: Arcádia, 1977.

WEIGERT, Beatriz. Maria Velho da Costa e os mitos em *Casas Pardas*. In: **Navegações**. Lisboa: Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias, Universidade de Lisboa, v. 2, n.1, Jan./Jun. 2009. p. 12-16.

WHITEHEAD, Anne. **Memory**. London and New York: Routledge, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.