

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ESPAÇOS EM TRÂNSITO:

Uma leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge

Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula

ESPAÇOS EM TRÂNSITO

Uma leitura de *O vento assobiando nas guias*, de Lídia Jorge

Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo.

Rio de Janeiro
Agosto / 2009

ESPAÇOS EM TRÂNSITO

Uma Leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge

Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos quesitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – UFRJ

Prof. Doutor Eduardo de Faria Coutinho – UFRJ

Profa. Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ (suplente)

Profa. Doutora Dalva Calvão – UFF (suplente)

Rio de Janeiro
Agosto / 2009

RESUMO

ESPAÇOS EM TRÂNSITO

Uma Leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge

Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula

Orientadora: Mônica do Nascimento Figueiredo

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos quesitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas):

Este trabalho pretende refletir sobre o romance contemporâneo *O vento assobiando nas gruas* (2002), da escritora portuguesa Lídia Jorge, analisando-o a partir do conceito de metaficção historiográfica, que, em sua textualidade auto-reflexiva e na releitura crítica que faz da História, questiona posições dicotômicas e problematiza os conceitos e as relações estabelecidas entre ficção, história e cultura. Para tal, nossa análise enfocará, na narrativa, a questão do espaço. Reais ou metafóricos, os espaços de *O vento assobiando nas gruas* problematizam realidades históricas, sociais e culturais e constituem metonímias significativas do movimento constante que caracteriza as personagens e do lugar anódino que ocupam numa narrativa bastante coerente com o cenário da pós-modernidade.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea / Lídia Jorge / espaço.

ABSTRACT

SPACES IN TRANSIT

A reading of *O vento assobiando nas gruas*, by Lídia Jorge

Talita da Rocha Pessôa Rezende Papoula

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos quesitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas):

This work aims to reflect on the contemporary novel *O vento assobiando nas gruas* (2002), by the Portuguese writer Lídia Jorge, analyzing it from the concept of historiographic metafiction that, in its self-reflexive textuality and critical reading which makes the History, questions dichotomous positions and problematizes the concepts and the relationship among fiction, history and culture. To this end, in the narrative, our analysis focus the question of space. Real or metaphorical, the spaces of *O vento assobiando nas gruas* problematize historical, social and cultural realities, and imply significant metonymies of the constant movement that distinguishes the characters, and also regard the ordinary place they occupy in a rather coherent narrative of the post-modern scene.

Key-words: Contemporary Portuguese Literature / Lídia Jorge / space.

Rio de Janeiro
Agosto / 2009

FICHA CATALOGRÁFICA

PAPOULA, Talita da R. P. R.

Espaços em Trânsito: uma leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge/ Talita da Rocha Pessoa Rezende Papoula. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, 2009. 92 fls.

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009.

Referências bibliográficas: f. 85 – 92.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura Contemporânea. I. Figueiredo, Monica. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Espaços em trânsito: uma leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge.

DEDICATÓRIA

À memória de minha amada avó materna, Maria
Pessoa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em nome de Jesus Cristo, meu Senhor e Salvador, provedor também desta vitória;

À minha avó, Maria Pessôa, meu exemplo de sabedoria.

À minha mãe, Luzia Célia, por seu amor incondicional, e ao meu pai, Jorge, pelos anos de trabalho investidos no meu conhecimento.

Às minhas irmãs, Thati e Nathália, pela amizade, pelo carinho, pela cumplicidade e pelo companheirismo de uma vida inteira.

Ao Wagner, por me permitir, com doçura, partilhar meus sentimentos mais profundos.

Ao priminho querido Vinny, presente desde sempre na minha vida;

Às amigas Aldira e Mariana, irmãs de coração.

Às companheiras que conquistei na reta final dessa jornada e que, de perto, acompanharam o momento da chegada: Célia, Renata, Michele, Claudinha, Jose e Glau.

Aos parentes e aos amigos que, mesmo de longe, torceram por essa conquista.

Aos professores Eduardo Coutinho e Teresa Cerdeira, por terem instigado em mim o gosto pelo saber.

À professora Monica Figueiredo, por me contagiar com paixão pela Literatura; por me orientar com seriedade e atenção; pela amizade que construímos na diferença.

SUMÁRIO

1. Dos espaços apresentados: uma introdução.....	p. 11
2. Dos espaços basilares: alguns fundamentos.....	p. 22
3. Dos espaços escritos: <i>O vento assobiando nas guas</i>	p. 34
3.1 A fábrica.....	p. 44
3.2 A casa de Villa Regina.....	p. 61
3.3 As guas.....	p. 69
3.4 Em movimento.....	p. 76
4. Dos espaços percorridos: observações finais.....	p. 80
5. Referências bibliográficas.....	p. 85

Há de comum nos meus livros uma certa ideia nómada das coisas. A Literatura é sempre uma pretensão para abarcar longos espaços e longos tempos. Interessa-me mais abarcar os longos espaços.

Lídia Jorge

1. DOS ESPAÇOS APRESENTADOS: UMA INTRODUÇÃO

Estranha situação: os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças. (Gaston Bachelard)

Sempre gostei de desenhar espaços. Minha casa, projetos de casa, pequenos quintais, jardins, praias, o mar. Cheguei a pensar em estudar arquitetura, queria fazer os espaços da minha imaginação ocuparem lugares concretos, tornarem-se reais. Até que descobri a Literatura e me dei conta de que meus espaços imaginários eram grandes demais para caberem em qualquer limite físico. Eles não só já estavam perfeitamente alocados na minha imaginação como, ainda melhor, ganhavam, pela arte da palavra, possibilidade de tornarem-se ainda maiores, espaços capazes de conquistar outros espaços mais.

E cá estou eu, alguns anos depois desta descoberta, a me aventurar por mais espaços. É verdade que alguns já foram conquistados desde minhas primeiras expedições. Mas é bem verdade também que todos os espaços que conquisto nunca estão satisfeitos com os limites que lhes dou. Querem sempre mais espaço. Por isso, cada novo espaço que se avista é sempre um espaço estranho a conhecer, um lugar oculto a descobrir, um grande mundo a desvendar. Expando-me então.

A aventura desta escrita pretende percorrer os espaços ficcionais construídos pela narrativa da escritora portuguesa Lídia Jorge. Mais especificamente, aqueles que constituem um dos mais recentes livros da autora: o livro *O vento assobiando nas gruas*, publicado em Portugal em 2002 e no Brasil em 2007¹.

Tenho consciência, ao lado do crítico de literatura Álvaro Manuel Machado, de que “falar de contemporâneos, apresentando-os e (inevitavelmente) julgando-os, é, como se sabe, um grande risco”², já que a proximidade temporal – que se estabelece aqui entre a data de publicação do romance e o momento de enunciação deste meu discurso – pode constituir, em certa medida, um obstáculo à tentativa de uma análise suficientemente produtiva da obra. No entanto, também consigo vislumbrar nessa mesma proximidade temporal a chance de fornecer uma perspectiva a partir de *dentro*, uma visão de quem está inserido na mesma situação cronológica – refiro-me à primeira década do século XXI – que contextualizou a produção do referido romance.

Entretanto, lembro que, embora não exista um distanciamento temporal que separe efetivamente o meu discurso do discurso ficcional de Lídia Jorge, há um outro distanciamento que se faz incontornável: o espacial. A esse respeito, aproprio-me das palavras de Roxana Eminescu em estudo sobre o romance português contemporâneo:

¹ A edição portuguesa saiu pela Publicações Dom Quixote e a brasileira pela Record. A edição utilizada neste trabalho é a brasileira (JORGE, Lídia. *O vento assobiando nas gruas*. Rio de Janeiro: Record, 2007). Para citações da obra, será utilizada a abreviação *Ovag*.

² MACHADO, Álvaro Manuel *apud* EMINESCU, Roxana. p.12.

Ora, se não beneficiamos do mínimo afastamento no tempo, beneficiamos, em contrapartida, dum afastamento no espaço, tendo assim a possibilidade de considerar os nossos contemporâneos portugueses sob a perspectiva duma outra cultura (EMINESCU; 1983; p. 12).

Seja por um olhar distanciado, seja por uma perspectiva próxima do objeto de análise, o fato é que qualquer análise crítica que tenha como objeto um texto literário não pode ignorar a idéia de que se trata de literatura e, portanto, de uma constante “trapaça salutar” dos sentidos fixos, trata-se de uma “esquiva”, um “logro magnífico”, “uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES; 1978; p. 16).

Assim sendo, e acreditando, como Teresa Cerdeira, que “o bordado é tanto mais belo quanto mais generosamente permite que se lhe observe o avesso” – metáfora competente para a escrita ensaística –, a este meu texto resta apenas tentar “reconhecer a beleza do bordado pelo rigor de seu avesso” (CERDEIRA; 2000; s/p). Assumo, desde já, que esta leitura não tem a ilusória pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de interpretação que *O vento assobiando nas gruas* pode suscitar. Quero, ao menos, desenvolver uma das possíveis interpretações que a escrita de Lídia Jorge permite – mesmo sabendo que esta análise é também discurso e, como tal, também está dotada de poder. Pretendo fazer uma leitura sobre o espaço como tema da escrita de Lídia Jorge; sobre os espaços ficcionais construídos por sua narrativa; sobre como estes espaços problematizam outros espaços: o espaço histórico, o espaço social, o espaço da escrita fundamentalmente.

Lídia Jorge nasceu no Algarve, em 1946, e é hoje autora de vários livros já consagrados pela crítica. Entre teatro, contos e romances (alguns deles

traduzidos para outras línguas, do francês ao esloveno), Lúdia Jorge já tem editados mais de quinze livros. O primeiro deles, *O Dia dos Prodígios*, foi publicado pela autora em 1980, em um momento significativo da produção literária portuguesa. O 25 de abril de 1974 “modific[ara] não só o panorama político de Portugal, como reestrutur[ara] a produção cultural portuguesa, fazendo com que a literatura tomasse, ela também, novos rumos” (FIGUEIREDO; 2002; p. 11). A literatura produzida depois do fim da ditadura salazarista – mais precisamente a partir da década de 80 – viu na escrita uma possibilidade de enfim libertar uma *voz enrouquecida* por décadas de repressão e silêncio ditatoriais. Foi nesse contexto que Lúdia Jorge, assim como outros escritores de seu tempo, fez da literatura um instrumento para reler criticamente a história portuguesa, um caminho para (re)conhecer *seu* espaço, uma morada para abrigar suas reflexões e – ainda mais – um espaço para pensar outros espaços. Em estudo sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo, Maria Alzira Seixo afirmou que:

a partir de 1974 (...) quase sempre [se verifica, na literatura] uma matriz comum que é a do espaço da terra como centro de radicação do universo romanesco: a terra como paisagem, a terra como sociedade, a terra como lugar do humano, a terra como espaço do drama político, a terra descentrada – as Áfricas -, a terra como exterior – os exílios, as viagens (SEIXO; 1986; p. 72).

O ano de 1974 “marca a passagem para um novo tempo da história portuguesa” (EMINESCU; 1983; p. 10) e dá à literatura a possibilidade de fazer do espaço português um tema central de suas inúmeras narrativas. Mas se, por um lado, o espaço ganha atenção especial a partir de 1974, é Seixo também quem lembra que “a vocação do romance foi desde sempre (pelo menos desde os tempos de sua consagração como gênero) a da remissão para um espaço

(individual, social, político-econômico, anímico, literário)” (SEIXO; 1986; p. 74). Gênero essencialmente ‘espacial’, portanto, o romance teria ganhado, no caso português, graças à Revolução dos Cravos, tons ainda mais ‘geográficos’.

Os romances escritos no período pós-revolução parecem ter privilegiado o espaço nacional como uma forma de questionar a realidade portuguesa e de entender os rumos tomados por uma História que em muito divergia daquela que havia sido contada no tempo de Salazar. Engajados numa busca por descobrirem a si mesmos e a pátria, esses escritores estabeleceram um processo através de suas escritas que Eduardo Lourenço já chamara de “autognose do eu e da pátria”³. Talvez por isso, como bem percebeu Monica Figueiredo, os livros produzidos neste momento apresentavam “uma visão mais ou menos desalentada do tempo referencialmente histórico”. Não é à toa que, em geral, são livros “tristes, repletos de espaços de difícil habitação” (FIGUEIREDO; 2002; p. 22).

Mas já se contam mais de trinta anos desde a Revolução dos Cravos, e tanto o espaço como a História continuam sendo temas freqüentes na literatura portuguesa. A justificativa para essa presença tão constante parece estar na hipótese de que fatos históricos demandam certo tempo para que sejam compreendidos, para que suas conseqüências sejam percebidas e, por conta disso, a escrita de hoje reflete, e muito, todas as transformações ocorridas ao

³ Em seu livro intitulado *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, Eduardo Lourenço define como ‘autognose do eu’ e ‘autognose da pátria’ os processos literários através dos quais, segundo o crítico, os artistas portugueses – a começar em Camões – empreendem uma busca pelo autoconhecimento de suas pátrias e de si mesmos, perguntando-se constantemente, por meio da literatura: “*Quem somos? O que somos? Como nos tornamos no que somos (...)?*” (LOURENÇO, 1978, p. 91).

longo do último século. No caso de Lúdia Jorge, suas narrativas são um exemplo claro de que os espaços da *pequena casa portuguesa* continuam a habitar o imaginário português.

Uma análise superficial do conjunto de obras publicadas por Lúdia Jorge já permite que se veja em suas linhas um interesse peculiar pela questão do espaço. De cenários a títulos, o espaço não apenas integra o desenrolar de suas narrativas, mas, em uma parte significativa da obra da autora, consiste ele mesmo no agente problematizador de suas histórias. *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *O Jardim sem Limites* (1994), *O Vale da Paixão* (1998) e, recentemente, *Praça de Londres* (2008), são algumas destas narrativas cujos títulos em si já sugerem, entre outras possibilidades, o espaço como tema recorrente em sua escrita.

Em uma rápida passagem pelas construções ficcionais erguidas pela autora, pode-se reparar que há sempre lugares bem especificados, espaços mais que referenciais. Não se pode esquecer a aldeia mítica Vilaminhos, de *O Dia dos Prodígios* (1980); o Hotel Alguergue, de *O Cais das Merendas* (1982); o Hotel Stella Maris, de *A Costa dos Murmúrios* (1988); a Casa de Leborão, de *A Última Dona* (1992); a Casa da Arara, de *O Jardim sem Limites* (1994); a casa de Valmares, de *O Vale da Paixão* (1998); e, ainda, há que se lembrar dos espaços reconhecíveis, como a zona da Baixa e alguns bairros centrais de Lisboa presentes n' *O Jardim Sem Limites* (1994); alguns locais de Lisboa retratados em *Notícia da Cidade Silvestre* (1984); os espaços urbanos inclusos em *Praça de Londres* (2008), livro de contos que, por privilegiar espaços claramente identificáveis, ganhou o subtítulo *Cinco contos situados*. Todos

esses lugares são exemplos que levam a pensar no espaço como um aspecto marcante da produção ficcional de Lídia Jorge.

E se o espaço é um marco, quase uma obsessão literária para Lídia Jorge, não poderia ser diferente com um dos seus mais recentes livros, o romance *O vento assobiando nas gruas*. O livro já acumula os títulos de Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003), Prêmio Correntes d'Escritas / Casino da Póvoa (2003) e Prêmio Albatros da Fundação Günter Grass (2006)⁴. Romance longo – distribuído em quatrocentas e noventa e três páginas na edição brasileira – *O vento assobiando nas gruas* conta a história do encontro (e do desencontro) de duas famílias que têm seus destinos cruzados a partir de um episódio de morte: Regina Leandro, avó de Milene (a protagonista do livro) morre diante da sintomática *Fábrica de Conservas Leandro*, uma fábrica antiga que, por já estar desativada, tornou-se a moradia da família Mata, grupo cabo-verdiano que migrou para Portugal e encontrou, no espaço desabitado da fábrica, a projeção utópica de sua casa natal.

Assim como o espaço da fábrica, vários são os espaços escritos por Lídia Jorge em *O vento assobiando nas gruas*. Além da antiga fábrica que abriga o lar dos Mata e que há de se tornar um hotel holandês, a casa de Regina Leandro, os carros de Milene e de Antonino, a Câmara do tio Ludovice, a clínica da tia Ângela Margarida, a casa da tia Gininha, o restaurante Pomodoro, a prainha, a cama de Janina King, e as gruas são também

⁴ O romance alcançou reconhecimento do público em pouco tempo, fato que possivelmente contribuiu para que, em 2007, fosse editado também no Brasil pela Editora Record.

significativos espaços percorridos por Lídia Jorge, todos espaços que problematizam de perto questões inerentes ao cenário da contemporaneidade. Esta leitura pretende focar, principalmente, três desses espaços, por ocuparem lugares de destaque na narrativa: a fábrica, a casa de Villa Regina e as gruas que dão nome ao livro.

Tendo como referencialidade histórica a contemporaneidade, o romance parece dialogar de perto com os aspectos presentes na produção ficcional do pós-modernismo. Tanto o local de enunciação do romance quanto os lugares do enunciado que a narrativa cria são espaços que estão atados à temporalidade pós-moderna. Não parece descabido, portanto, tentar analisar o espaço construído por Lídia Jorge buscando apoio nos vários estudos que têm sido feitos sobre o pós-modernismo ou, em outras palavras, sobre esse “estilo de época marcado por traços mais ou menos definíveis” (COUTINHO; 2005; p. 160) que reflete as transformações sociais, econômicas e culturais que vem ocorrendo nos espaços norte/sul-americano e europeu desde a década de 60 do último século. Esta leitura pretende analisar os espaços criados pela ficção de Lídia Jorge, observando-os a partir de uma perspectiva pós-modernista, mais especificamente privilegiando aquela que vários especialistas classificam como essencial ao movimento: o paradoxo.

Estou ciente das várias polêmicas que assolam a definição de pós-modernismo e, por isso, desde já deixo claro que minha análise não tem intenção de abarcar os diversos conflitos referentes à conceituação e aos limites do pós-moderno. Assim como não pretendo adentrar nas questões que se debruçam sobre as relações existentes entre modernismo e pós-

modernismo. Da mesma forma – e tal como Linda Hutcheon – meu texto não pretende defender o pós-modernismo, nem tampouco depreciá-lo. Minha intenção consiste tão-somente em estudar um movimento artístico-literário que é contemporâneo à publicação do romance e também constitui o tempo referencialmente histórico de *O vento assobiando nas gruas*. Assim, ratifico as palavras de Linda Hutcheon quando esta afirma que “aquilo que [se quer] chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON; 1991; p. 20). Por isso, parece ser válido ler *O vento assobiando nas gruas* como um romance que, de alguma forma, faz parte de um movimento que “constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual” (HUTCHEON; 1991; p. 14).

No romance em estudo, o caráter paradoxal do pós-modernismo evidencia-se na ironia amarga e desprovida de riso com que Lídia Jorge se permite refletir sobre a História portuguesa a partir de um certo conceito de metaficção historiográfica que, em sua textualidade auto-reflexiva e na releitura crítica da História e das condições sociais que contextualizam seu ato discursivo, questiona posições dicotômicas e problematiza os conceitos e as relações estabelecidas entre ficção, história e cultura. É bastante produtor, nesse sentido, o que afirmou Eduardo Prado Coelho sobre isso. Disse o crítico que, com este romance, “Lídia Jorge (...) evita todos os estereótipos que dividem o mundo entre o campo dos imaculados e a zona dos corrompidos”⁵. Também Carlos Reis corrobora com a idéia de que o romance de certa forma

⁵ A citação foi retirada da contra-capá da edição brasileira de *O vento assobiando nas gruas*.

inscreve criticamente um tempo histórico em desagregação. Escreveu ele, em resenha publicada no *JL*⁶, que:

O Vento Assobiando nas Gruas [é] espécie de longa fábula (...) em que se joga e se pondera a nossa [de Portugal] História recente, bem como as relações humanas e sociais (relações inusitadas e perturbadoras de uma certa ordem moral e social aparentemente em desagregação) que este tempo (...) suscitou (REIS, Carlos; 2003; p. 20).

Os espaços de *O vento assobiando nas gruas* são imagens que estão a serviço da metaficção historiográfica que problematiza a cultura, a história e a literatura. A imagem da grua “como instrumento que está a transfigurar a terra”⁷, o espaço, a história e a memória é uma metáfora cara a este mundo em constante mudança que é o da globalização. Com as gruas, Lídia Jorge cria uma imagem que põe em questão essa complexidade de forças de mudança que atuam numa escala global interconectando comunidades e atravessando fronteiras nacionais, comprimindo distâncias temporais e espaciais⁸. Com isso, também põe em questão os espaços, que, por serem palco dos fluxos culturais possibilitados por esta globalização avessa a qualquer sentido de permanência ou fixidez, estão em permanente trânsito.

Mas, antes de explorarmos esses espaços que até aqui foram apenas apresentados, um desvio de percurso faz-se necessário. É preciso conhecer os

⁶ REIS, Carlos. “Lídia Jorge: em busca do final feliz. Trabalho de casa.” In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXII / n. 858, de 20 de agosto a 2 de setembro de 2003.

⁷ Lídia Jorge em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXII / n. 836, de 16 de outubro a 29 de outubro de 2002.

⁸ Tais considerações são problematizadas por Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

fundamentos sobre os quais esta leitura foi erguida. Por isso, façamos um passeio pelos espaços basilares desta construção discursiva.

2. DOS ESPAÇOS BASILARES: ALGUNS FUNDAMENTOS

Tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (Antonio Candido)

Toda grande construção começa com alguns tijolos. Como construção, este trabalho também é formado por diversos tijolos-textos que, pelas valorosas contribuições, se fizeram imprescindíveis. Os textos são assim: misturam-se, confundem-se e formam um emaranhado de pensamentos cujos limites apagam-se, não sendo eu mais capaz de lhes reconhecer a autoria. Aos que já não posso fazer referências explícitas, remeto-me a eles implicitamente, diluídos que estão nesta construção discursiva. Mas aos que ainda consigo identificar e que, de algum modo, dão respaldo à minha leitura, reservo este capítulo. Não pretendo fazer mera exposição teórica que preceda a prática de leitura e interpretação da narrativa de Lídia Jorge; isso contrariaria idéias que são defendidas por este trabalho. A organização escolhida foi uma forma de trazer à memória os primeiros tijolos, para que se acompanhe o erguer das colunas, e se valide a problematização crítica que este trabalho almeja.

O primeiro deles diz respeito a uma concepção de literatura – e de romance – como arte que está diretamente ligada à esfera social. Lucien Goldmann, em estudo fundador intitulado *Sociologia do romance*, afirmou que “o romance é, necessariamente, biografia e crônica social” (GOLDMANN; 1976; p. 12). Do mesmo modo, Antonio Candido, ao estudar a literatura dos séculos XVIII e XIX – momentos decisivos para o desenvolvimento do gênero romanesco –, defendeu a idéia de que [foi] nestes séculos [que] “se esboçou

sistematicamente a verdade de que a literatura é também um produto social” (CANDIDO; 1967; p. 23). Candido ressalta, entretanto, que a tendência bastante comum “de analisar o conteúdo social das obras” (CANDIDO; 1967; p. 24) não pode ser dissociada da iniciativa individual de cada artista. Por isso, para o crítico, “discussões que procuram indagar, como alternativas mutuamente exclusivas, se a obra é fruto da iniciativa individual ou de condições sociais” não são muito relevantes, já que, para Candido, a obra “surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas.” (1967; p. 30) Por outro lado, entretanto, essas discussões levantaram questões importantes sobre o valor social da obra de arte. Apesar de criticá-las, o próprio Candido conseguiu ver nelas a “virtude de mostrar que a arte é social” das duas formas, já que ela tanto “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos”, como também “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (1967; p. 25).

Ainda a respeito da existência de uma íntima relação entre o gênero romanesco e o contexto social, o autor lança um olhar sobre a tradição crítica que se debruçou sobre esse tema e explica as controversas perspectivas da crítica sobre o assunto. Para Candido, se em um primeiro momento os críticos procuravam “mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade”, essa nem sempre foi a opinião dos estudiosos. Segundo Candido, também houve um tempo de posições opostas, em que o valor de uma obra literária não era medido pela sua capacidade de mimetizar a realidade, mas, ao contrário, procurava-se “mostrar que a matéria

de uma obra é secundária, e que sua importância deriva de operações formais postas em jogo” (1967; p.4). Diante destas posições divergentes, Candido posiciona-se como um crítico complexo e afirma que “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas”. Por isso, para o autor, só se pode compreender a obra literária “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente integral” (CANDIDO; 1967; p.4). Apesar de se contarem mais de quatro décadas desde essa afirmação, parece que, ainda hoje, as contribuições de Antonio Candido permanecem válidas. Além disso, elas somam-se às relevantes idéias de outros críticos que também realizaram estudos acerca do caráter social da obra literária, e entre eles estão Mikhail Bakhtin e Ian Watt.

Mikhail Bakhtin, no trabalho intitulado *Questões de literatura e de estética*, afirmou que “o discurso romanesco reage de maneira muito sensível ao menor deslocamento e flutuação da atmosfera social” (BAKHTIN; 1988; p. 106). Para Bakhtin, todo discurso literário tem que ser entendido como um fenômeno social: “social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos” (1988; p. 71), já que, por possuir natureza discursiva, ou seja, por ser um processo dialógico em que autor e leitor interagem a partir do objeto-texto, a literatura permite o interagir de diversas e variadas vozes sociais. Além disso, para o autor, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas” (1988; p. 106) e até “o sujeito que fala no romance é [também] um homem essencialmente social, historicamente concreto”, cujo “discurso é [igualmente] uma linguagem social” (1988; p. 135).

Indo um pouco mais longe, Bakhtin defendeu, ainda, que “o romance deve ser o reflexo completo e multilateral da época” (1988; p. 201) e, por isso, todos os elementos do discurso romanesco, tanto em relação à “forma” quanto no que se refere ao “conteúdo” da obra, são aspectos que acabam por ressoar o contexto social. E foi sobre essa mesma questão que também Ian Watt, em estudo a respeito dos principais aspectos do romance, definiu o gênero como “um relato completo e autêntico da experiência humana” que “tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT; 1990; p.31).

A definição de Watt fornece-nos, portanto, uma idéia de romance que em muito se assemelha às concepções até aqui referenciadas – de gênero romanesco como um discurso de caráter social –, uma vez que, para o autor, o romance é, entre outras coisas, um relato que exprime detalhes da história, das épocas e dos locais em que se desenrolam ações humanas.

Ora, se o romance é, de fato, o que estes teóricos defenderam ser, então parecem mais claras as razões pelas quais ainda hoje, em pleno século XXI, ele continue a ser um dos gêneros mais privilegiados por escritores das mais diversas nacionalidades. Talvez o palpite de Ian Watt esteja certo, e possamos afirmar que aquilo que “a maioria dos leitores nos dois últimos séculos tem encontrado no romance [seja] a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte” (WATT; 1990; p. 32).

E é a partir dessa noção de correspondência entre vida e arte, pautada no caráter social do romance, que chegamos a mais um dos fundamentos de nossa leitura. Lembremos que estamos no século XXI e que um conjunto de situações históricas, econômicas e sociais formam um contexto característico de nosso tempo, uma conjuntura que se reflete no modo como pensamos, agimos e fazemos arte. Por isso, parece relevante revisar nosso contexto político-econômico-social; para que se (re)conheça o discurso literário que esse contexto produziu.

Stuart Hall, em estudo sobre as identidades culturais de nosso tempo, afirmou:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL; 1997; p. 9).

Esse conjunto de transformações e mudanças estruturais de que trata Hall é nada menos que o famoso fenômeno da globalização. De acordo com o autor, a globalização permite diversos fluxos culturais, já que, através dela, pessoas que se encontram distantes temporal e espacialmente experimentam o partilhar de suas identidades, fato que, conseqüentemente, dificulta que as identidades culturais de cada uma permaneçam intactas. Com a infiltração cultural, a noção de sujeito como identidade unificada e estável fragmenta-se, cedendo lugar à concepção de um sujeito composto não de uma única, mas de várias identidades, por mais contraditórias e não-resolvidas que sejam. Essa última é, para Hall, a concepção de sujeito pós-moderno, ou seja, a do sujeito

que vivencia as transformações sociais, econômicas e culturais que vem ocorrendo nos espaços norte/sul-americano e europeu desde a década de 60 do último século. Marcado pela descontinuidade, pela fragmentação e pelo deslocamento, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. Optando pela pluralidade, assume identidades diferentes para cada momento que vivencia. Por isso, Hall declara que “naquilo que é descrito (...) como nosso mundo pós-moderno, nós somos também “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 1997, p. 10).

Dos vários estudos que se tem feito sobre o pós-modernismo, ou seja, sobre a expressão artística da pós-modernidade, os mais significativos enfatizam o caráter contraditório de um estilo de época que, ao optar pelo heterogêneo e plural, congrega valores que muitas vezes se opõem. As contribuições dos estudiosos Jean-François Lyotard e de Linda Hutcheon são referências que não se podem deixar de mencionar. Considerado por alguns como “o mais representativo porta-voz do pós-moderno” (COUTINHO, 2005, p. 162), Lyotard reagiu a toda forma de pensamento hegemônico ou uniforme ao privilegiar a noção de “dissenso”, como forma de autonomia, em lugar da idéia de “consenso”, considerada por ele como conservadora. Lyotard estava convicto de que acordos não problemáticos não tinham base de sustentação e, por isso, propunha uma lógica de dispersão. Semelhantemente, Linda Hutcheon defendeu o pós-moderno como um fenômeno fundamentalmente e deliberadamente contraditório, “que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19); ou, ainda, como uma arte

cuja “estrutura intrinsecamente paradoxal permite interpretações contraditórias” (1991, p. 279). Por isso, segundo Hutcheon, quaisquer oposições binárias devem ser questionadas, já que negam a natureza híbrida, plural e contraditória do pós-moderno. Em suas palavras:

Deliberadamente contraditória, a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro (1991, p. 15).

Somam-se às contribuições de Lyotard e Hutcheon as de outros estudiosos que também defenderam o caráter paradoxal da arte pós-moderna e fizeram afirmações que corroboram com as dos autores acima referidos. Entre alguns deles está Andreas Huyssen, que, em mapeamento do movimento pós-modernista desde as suas origens até as tendências atuais, declara em certo momento que “o que ach[a] mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão” (HUYSSSEN, p. 74, 1992). No Brasil, a contribuição do professor e pesquisador Eduardo Coutinho para os estudos sobre o pós-modernismo também confirmam o caráter dialético do movimento. Segundo Coutinho, o pós-modernismo é um “fenômeno fundamentalmente contraditório, marcado por traços tais como o paradoxo, a ambigüidade, a ironia, a indeterminação e a contingência” (COUTINHO, p. 163, 2002).

Sendo o pós-modernismo, portanto, avesso a qualquer tipo de binarismo ou dicotomia, só poderia fazer uso de uma linguagem que privilegia, entre ambigüidades e paradoxos, a ironia. Justamente porque é uma figura de linguagem que permite o coexistir de idéias que se opõem, porque é um modo

de, simultaneamente, dizer e desdizer algo. O crítico Jean-Yves Tadié, em estudo sobre o romance no século XX, afirmou a respeito da ironia:

(...) já não há grande romance sem uma enunciação irônica que o transporte: no nosso tempo tudo é ironia (...). A voz irônica do autor assenta na distância, na denegação, por vezes na destruição do texto: todas as audácias formais, indo até à ausência de pontuação, têm a sua marca (TADIÉ; 1992; p. 27).

De fato, se tudo é ironia em nosso tempo, como bem sinalizou Tadié, é importante não esquecer que a ironia é também, como analisou Beth Brait em estudo intitulado *Ironia em perspectiva polifônica*, uma estratégia de linguagem que participa da constituição do discurso como fato histórico e social, uma ferramenta que “possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos” (2008; p. 17), um recurso que permite o cruzamento de várias vozes e a conjunção de vários discursos. Em palavras de Brait, “o procedimento irônico multiplica (...) faces e (...) funções, configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo” (2008; p. 13)

Talvez por isso Linda Hutcheon tenha elegido a metaficção historiográfica como o gênero literário mais adequado para analisar o fenômeno pós-moderno. Por ser uma narrativa que relê criticamente o passado, a história e até a própria literatura, a metaficção faz quase sempre uma opção pelo tom irônico. Além disso, ao dar espaço a personagens que Linda Hutcheon considera “ex-cêntricos”, essa narrativa também recorre a mais um paradoxo, já que o ex-cêntrico é aquele que está *off*-centro, ou seja, aquele que “inevitavelmente [está] identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado”. Para Hutcheon, “esse [também] é o paradoxo do pós-moderno”

(1991; p. 88). Sobre isso a autora afirmou ainda que “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (1991; p. 151). Numa arte em que só há espaços para os “tipos” quando estes são atacados com ironia, Linda Hutcheon percebe que “transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política” é uma atitude engajada da arte pós-moderna que constitui um “passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical” (1991; p. 103).

Nossa leitura considera que *O vento assobiando nas guias* é exemplo de metaficção historiográfica que recupera vários aspectos da realidade portuguesa contemporânea: o desengano pós-revolucionário, os movimentos de migração, a marginalização, a herança colonialista, o confronto de culturas, a hierarquia sócio-cultural, os conflitos entre “centro” e “periferia”. A personagem Milene – que é considerada uma pessoa diferente, ou, conforme diagnóstico clínico, oligofrênica – é a personagem “ex-cêntrica”, na definição de Hutcheon, ou “estranha”, como se verá na concepção de Bauman⁹, que permite pôr em questão, entre outras coisas: passado, presente e futuro; identidades culturais diversas e muitas vezes chocantes entre si; e o espaço como um cenário transitório, em permanente movimento, que reflete a paradoxal e hostil convivência das diversas heranças culturais que rondam

⁹ No livro *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman afirma que, em um mundo de interesse pela pureza, a chegada de um estranho tem o impacto de um terremoto. Por ser aquele que “despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária”, o estranho também é aquele que possibilita o pôr em questão das coisas que parecem inquestionáveis para o grupo (BAUMAN; 1998; p.15-19).

Valmares (espaço ficcional que, não despropositadamente, retoma a região do Algarve português¹⁰), e que estão em constante mudança.

Quando se lê a narrativa, percebe-se que o espaço ficcional de *O vento assobiando nas gruas* também carrega esses sinais da transitoriedade, da incerteza e do paradoxo que tanto caracterizam a pós-modernidade. Stuart Hall afirmou certa vez que o espaço, assim como o tempo, constitui uma das coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. E, por isso, o impacto da globalização sobre a identidade, assim como seus efeitos de transitoriedade, incerteza e paradoxo são em geral evidenciados no tempo e no espaço, ou, como já disse Bakhtin, no *cronotopos* de qualquer sistema de representação, tal como o literário. Nesse sentido, se, como defendeu Homi K. Bhabha em *O local da cultura*, o espaço e o tempo em que nos encontramos são momentos de trânsito em que “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (2007; p. 19), então parece justificável que o romance de Lídia Jorge, sendo um sistema de representação e, portanto, de coordenadas *cronotópicas*, retome literariamente e referencialmente os espaços pós-modernos que estão em trânsito.

¹⁰ Em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* em outubro de 2002, Lídia Jorge declarou que “a terra onde se nasce e se passa a infância tem sempre importância na escrita” (JORGE, 2002, p. 8). Nascida no Algarve, a autora nunca escondeu que seus espaços ficcionais consistiam, por vezes, em projeções de sua terra natal. Por ser uma região de herança multicultural, um ambiente em constante transformação e mudança, um cenário natural que favorece o turismo, Valmares – o espaço ficcional de *O vento assobiando nas gruas* (que recupera o espaço ficcional de outro romance da autora, *O vale da paixão*) – parece ser um espaço de (re)conhecimento do Algarve Português.

Em *O vento assobiando nas gruas*, os espaços que estão em trânsito são geralmente habitados por personagens que se sentem nômades e que se vêem diante de um cenário em movimento. São estes espaços que constituem o tema deste trabalho, e tema no sentido em que é abordado por Leyla Perrone-Moisés em *Falência da crítica*. Diz a estudiosa que, “em literatura, a noção de tema se liga ao significado da obra (...), a seu conteúdo. Concebido de modo largo, o tema é o assunto (aquilo de que se fala)” (1973; p. 104). Este trabalho acredita que o espaço é um dos assuntos principais da narrativa de Lídia Jorge, a qual reconhece a posição de relevância que ele ocupa tanto no universo ficcional, como elemento estrutural da narrativa, como no mundo referencialmente (re)criado por ele. Como bem salientou o geógrafo Milton Santos, em seu livro *Por uma outra globalização*, “é o espaço, isto é, os lugares, que realizam e revelam o mundo, tornando-o historicizado e geografizado” e, por isso, “os lugares são (...) o mundo que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos” (2005; p. 112). Além disso, de acordo com o filósofo Gaston Bachelard, “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”, porque, segundo o teórico, “o inconsciente permanece nos locais” (1988; p. 29).

Sobre esse espaço – que “não é apenas um quadro da vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada” e que permite “a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro” (SANTOS; 2005; p. 114) – é que esta leitura se debruçará, na tentativa de questionar e refletir sobre o romance de Lídia Jorge que em muito aproveita as

contribuições da teoria e da prática pós-modernas. E ainda que de tudo o que foi exposto sobre o pós-modernismo nada se validasse em relação a *O vento assobiando nas gruas*, mesmo assim uma única afirmação de Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo já nos seria sobremodo útil, exatamente aquela que se refere à condição pós-moderna: diz a autora que “a condição pós-moderna tem se caracterizado, antes de mais nada, pela autoconsciência e pela reflexão metadiscursiva sobre a catástrofe e a mudança” (1991; p. 105).

Exploremos, pois, esses espaços de reflexão sobre a catástrofe e a mudança. Saibamos, entretanto, que “talvez o que tenhamos aqui seja uma “problemática”, ou melhor, “um conjunto de problemas” (HUTCHEON, 1991, p. 282) para pensar. Para isso, faz-se imprescindível ir ao encontro dos *espaços escritos*.

3. DOS ESPAÇOS ESCRITOS: O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS

Porque eu sou apenas movimento
Sou do mundo, sou do vento
Nômade.
(Samuel Rosa – Chico Amaral)

Nesse mundo, todos os habitantes são
nômades, mas nômades que
perambulam a fim de se fixar.
(Zygmunt Bauman)

Há textos que parecem encomendados, feitos sob medida, de tão adequados. Cabem direitinho no espaço daquilo que se deseja dizer. Foi assim com uma afirmação feita por Zigmunt Bauman em seu estudo intitulado *O mal-estar da pós-modernidade*. Ao mergulhar em seu universo teórico, fui presenteada pelo autor com uma afirmação que, de tão familiar, pareceu ter sido escrita para mim, ou antes, para este texto, para as personagens e os espaços de *O vento assobiando nas gruas*: “em nossa sociedade pós-moderna, estamos todos em movimento” (1998; p. 118).

De fato, estamos todos inseridos em um espaço que está em permanente movimento. Segundo Bauman, vivemos num tempo em que ninguém “pode estar certo de que adquiriu o direito a algum lugar uma vez por todas”, ou iludido com a idéia “de que a permanência num lugar, para sempre, é uma perspectiva provável”. O movimento é constante e ininterrupto e “onde quer que nos aconteça parar, estamos, pelo menos, parcialmente deslocados ou fora do lugar” (1998; p. 118). Como nômades – e nômades que perambulam almejando se fixar –, desejamos alcançar um algures hospitaleiro, mas a “cada curva surgem novas curvas, com novas frustrações e novas esperanças ainda

não destroçadas” (1998; p. 92). Cada lugar a que se chega e onde se deseja permanecer é sempre um espaço em que o nômade se descobre um arrivista, “alguém já *no* lugar, mas não inteiramente *do* lugar, um aspirante a residente sem permissão de residência”, e é por isso que cada ponto de chegada logo se torna uma “chegada [já] prenhe de uma nova partida” (1998; p. 92-93).

Nesse processo de movimento constante que caracteriza a contemporaneidade, destacam-se figuras que, para Bauman, constituem verdadeiros epítomes da pós-modernidade. O andarilho, o peregrino, o turista, são todas figuras que, por estarem em constante trânsito, evidenciam o caráter nômade da contemporaneidade. Elas estão fora e dentro ao mesmo tempo e, por isso, não se fixam em lugar algum. Nessa não-fixação caracteristicamente pós-moderna não há vínculos profundos e permanentes, apenas ligações superficiais.

Sobre a superficialidade transitória da pós-modernidade, Linda Hutcheon exemplificou-a bem quando elegeu a imagem do “rizoma aberto” como uma das metáforas mais representativas da literatura pós-moderna. Conceito oriundo da filosofia, o “rizoma” foi definido originariamente por Gilles Deleuze e Felix Guattari e significava um caso de sistema aberto, porque um rizoma não começa nem conclui, mas se encontra sempre no meio, entre as coisas (DELEUZE & GUATTARI, 1995). O turista, o andarilho e o peregrino são seres desenraizados, a meio do caminho, que tramitam na superfície dos espaços que cruzam, sem se fixarem nos novos lugares que conhecem, mas também sem pertencerem mais aos locais de onde são oriundos.

Andarilhos, peregrinos, turistas e, até mesmo, vagabundos são metáforas de um nomadismo característico da vida contemporânea que não se limita a essas figuras, mas se estende à maioria das pessoas que vivenciam as transformações econômicas, sociais e culturais sofridas pelas metrópoles urbanas desde o final do século XIX. Assim como os turistas, que “se movem porque acham o mundo irresistivelmente atrativo”, e tal como os vagabundos, que “se movem (...) [num] mundo insuportavelmente inóspito” (BAUMAN; 1998; p. 118), as personagens de *O vento assobiando nas gruas* – inseridas no tempo e no espaço da segunda metade do século XX e concebidas por uma escritora no início do XXI – são também exemplos de nômades que estão em constante movimento na busca por um lugar fixo de todo impossível.

Não são bem turistas, pois nem sempre se deslocam fisicamente de um lugar a outro e, quando viajam, geralmente não o fazem por prazer ou gosto. Na verdade, por terem sido impelidas a um movimento doloroso de que não puderam fugir, as personagens deste romance de Lídia Jorge assemelham-se mais a andarilhos involuntários que se movem por necessidade. Por motivos distintos e de formas diferentes, são personagens que estão em movimento contínuo e obrigatório. Seja por terem sido impulsionadas por uma profunda miserabilidade – como acontece com a família Mata –, ou por se encontrarem em anacronia com um tempo histórico em que já não se encaixam – como é o caso da família Leandro –, as personagens de *O vento assobiando nas gruas* foram “desenraizad[a]s por uma força demasiadamente poderosa; e muitas vezes demasiadamente misteriosa para que se lhe resista” (BAUMAN; 1998; p. 117). Por isso, foram transformando-se, aos poucos, em “mutantes da evolução

pós-moderna” (BAUMAN; 1998; p. 118), ou seja, naqueles seres que, para Bauman, são o *alter ego* dos turistas: os vagabundos. Sobre isso, afirmou o estudioso:

O vagabundo é o *alter ego* do turista (...). Ser um *alter ego* significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições infáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente temíveis para serem lembrados se despejam (BAUMAN; 1998; p. 119).

O vagabundo é, portanto, também uma figura em movimento – já que consiste, de acordo com a visão de Bauman, num outro eu de um mesmo indivíduo que é caracteristicamente móvel –, mas que se distingue dele por carregar os sentimentos e sensações conflituosos que o turista não conseguiu ou não quis assumir. Além disso, como acrescenta Bauman, a relação que o vagabundo estabelece com o turista é de uma ligação servil: o vagabundo é aquele que se dedica a realizar serviços que a condição de lazer experimentada pelo turista o impede de fazer. Partindo dessa visão, podemos mais uma vez ratificar a idéia de que as personagens de *O vento assobiando nas gruas* encontram-se num movimento tipicamente pós-moderno: nelas podemos muitas vezes ver refletida a imagem desse mutante da evolução pós-moderna que é o vagabundo.

Lembremos, por exemplo, que, quando ocorre a morte da matriarca da família Leandro, Dona Regina, o único parente presente na cidade é Milene. Todos os outros estavam, naquele momento, viajando, assim como muitos dos habitantes de Valmares:

ninguém se encontrava nos locais de trabalho nem nas moradas previstas, as estradas repletas de carros em fila (...). As casas

normalmente habitadas encontravam-se vazias, e aquelas que durante todo o ano se encontravam vazias pareciam ocupadas (*Ovag*; p. 18).

As casas antes vazias que se acham ocupadas e as que normalmente ocupadas se encontram vazias são uma evidência significativa de que Valmares é uma cidade que vive do trânsito turístico. Os familiares de Regina Leandro não puderam comparecer à cerimônia de seu enterro porque, como turistas, deslocavam-se por outros lugares. Por outro lado, os integrantes da família Mata também se mostram turistas em determinado momento da narrativa. A primeira informação que o romance nos fornece sobre eles é: “Foi então que os Mata, montados nas suas três carrinhas, abandonaram a estrada principal e começaram a aproximar-se do Bairro nos Espelhos” (*Ovag*; p. 39). Essa é a descrição da narradora do momento em que os Mata estão voltando da viagem pretensamente turística que fizeram a Lisboa para acompanhar a carreira de Janina King, o Mata que tentava a carreira de cantor.

No entanto, é preciso destacar que o principal movimento que caracteriza e marca tanto as personagens da família Leandro quanto os integrantes da família Mata não é o do turista, experiência que os clãs Leandro e Mata vivem de forma esporádica e pouco natural. Na verdade, os deslocamentos mais significativos que fazem as personagens de *O vento assobiando nas gruas* são movimentos não escolhidos por elas, forças que sempre as impulsionam a saírem do lugar onde estão para dolorosamente o cederem a outros. Por isso, ironicamente, é como vagabundos a serviço de outros turistas que, literalmente, tanto os Leandro como os Mata vivem suas partidas. Quando, ao final da narrativa, a *Fábrica de Conservas Leandro* é

vendida a um grupo hoteleiro holandês, os Mata perdem sua precária casa, transformada em hotel para os legítimos turistas endinheirados de uma Europa xenófoba e excludente, ao mesmo tempo em que os Leandro vendem a estrangeiros o prédio abandonado de sua antiga fábrica, pretérito símbolo de poder experimentado em épocas salazaristas. A partir desse momento, o que a narrativa deixa sugerido é o destino de todos os habitantes de Valmares, que passariam a viver, de alguma forma, em função do turismo explorado por mãos estrangeiras¹¹. Faz sentido, nesse caso, a observação que Maria Alzira Seixo tece a respeito de como o turismo na obra de Lídia Jorge é alvo de observações sensivelmente críticas por parte da autora. Percebeu a estudiosa que, em geral, em suas narrativas podem ser encontrados:

estrangeiros hóspedes mitificados à escala da perfeição física e do refinamento de convívio, (...) nativos sequiosos de se tornarem outros, abandonando a vida de escassez e limitação cultural que os tinha tomado até então. Há, assim, uma estranha forma de se viver o turismo que Lídia Jorge transmite com uma ironia não satírica, não sarcástica, algo terna, sobretudo constativa e com uma segura de avaliação narrativa (SEIXO, 1986, p. 76).

O hotel holandês à beira-mar, construído a partir das ruínas da velha fábrica é a concretização de um espaço onde os habitantes de Valmares (como vagabundos – Leandro ou Mata) vão ratificar suas posições de nômades, de pessoas sem-lugar que vivem dos serviços prestados aos verdadeiros e

¹¹ A região sul de Portugal, conhecido como o Algarve, talvez seja o território que mais experimentou a exploração econômica de estrangeiros interessados em uma paisagem que poderia ser vendida à “velha Europa” como arremedo de instâncias tropicais. Cabe também lembrar a insistência com que Lídia Jorge aborda a ocupação desenfreada do sul de Portugal através de seus romances.

eurocêntricos turistas¹². Os Mata porque, com a transformação da fábrica em hotel, perdem sua moradia e terão de trabalhar, de alguma forma, em função do turismo, como é o caso de Antonino Mata, que, operando as guias, prepara a terra para a construção de futuros hotéis e pousadas. E os Leandro porque, a começar pela venda da fábrica a um grupo holandês, perdem de vez qualquer possibilidade de existirem economicamente em uma região onde foram antigos donos, num regime de poder de memória anacronicamente feudal. Perdendo seus espaços para o *outro* – o turista, aquele que vem de fora – as personagens do romance de Lídia Jorge vão ficando, cada vez mais, desabrigadas, e isso lhes induz a um movimento constante e desesperado na busca por outros lugares.

Num processo metonímico, espelhando a situação precária vivida pelas personagens, os espaços habitados evidenciam também a ameaça de um doloroso deslocamento. Maria Alzira Seixo, em estudo sobre a literatura portuguesa, já havia notado que “o paradigma tópico apresenta (...) algumas

¹² Em estudo sobre o social e o político na pós-modernidade, Boaventura de Souza Santos afirmou: “O fim do império colonial não determinou o fim do carácter intermédio da sociedade portuguesa, pois estava inscrito na matriz das estruturas e das práticas sociais dotados de forte resistência e inércia. Mas o fim da função de intermediação de base colonial fez com que o carácter intermédio que nela em parte se apoiava ficasse de algum modo suspenso à espera de uma base alternativa. Essa suspensão social permitiu que no pós-25 de abril (entre 1974-76) fosse socialmente credível a pretensão de Portugal de se equiparar aos países centrais e, mesmo em alguns aspectos, de assumir posições mais avançadas que as deles. Em 1978, o FMI destruiu a credibilidade dessa pretensão. Desde então, Portugal entrou num período de negociação da sua posição no sistema mundial, procurando para ela uma base que preenchesse o vazio deixado pela derrocada do império. No início da década de oitenta, era claro que essa base teria como elemento fundamental a integração na comunidade europeia. (...) É provável que a integração na União Europeia mantenha dentro de certos limites a despromoção de Portugal, mas não é menos provável que para isso a Europa se desenvolva em três velocidades: *países centrais; Espanha; Irlanda, Portugal e Grécia*. Se assim for, Portugal consolidará numa nova base a sua posição semiperiférica no sistema mundial” (SANTOS; 1995; p. 65).

características comuns do tipo metonímico (praia, cais, barco, hotel, convento)” (SEIXO, 1994, p. 105). *O vento assobiando nas gruas* é uma dessas narrativas, pois seus espaços, metonimicamente, representam o movimento das personagens.

Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso*, atentando para a poética de que são dotadas as imagens materiais, percebeu que os espaços físicos estão carregados de sensações que transcendem a sua fisicalidade, defendendo que “todos os lugares de repouso são maternais” (BACHELARD, 1990, p. 95), o que nos faz pensar que as casas, como abrigos, devem guardar em si o sentimento de proteção e permanência. No entanto, numa narrativa como *O vento assobiando nas gruas*, em que os lugares estão inclusos num movimento de incessante rotatividade, percebe-se que os espaços não são nada maternos e, por conseqüência, nada acolhedores ou confortáveis. Ao contrário, são em geral espaços inóspitos, ilusoriamente habitados por personagens errantes que, por não conseguirem se fixar, ou estabelecerem um espaço para chamar de seu, tentam, com desesperada esperança, proteger as marcas de seus rastros num esforço sempre frustrado de evitar novos deslocamentos.

Um dos principais espaços privilegiados pelo romance que evidencia o doloroso movimento das personagens é a Fábrica de Conservas Leandro, lugar onde o cruzar de várias culturas e de histórias diferentes se concretiza. Propriedade da família Leandro, foi uma indústria lucrativa durante a época da Segunda Guerra Mundial, mas uma fábrica em ruínas foi o que sobrou daquela que, na primeira metade do século XX, constituía importante evidência do

poder econômico dos Leandro. Em meados de 70, quando os ares marxistas se propagavam e defendiam “*a fábrica a quem a trabalha, e abaixo os que nos exploram*” (Ovag; p. 267), espalhando-se “por toda a parte, da América Latina à Ásia” (Ovag; p. 267), a gestão da fábrica passou da “primeira vaga” – a família Leandro – à “segunda vaga” – os operários revoltosos que lhe tomaram o poder. Na verdade, sentindo ser inevitável ceder às mudanças operadas pela Revolução de Abril, foi um dos próprios Leandro, José Carlos – talvez um dos únicos lúcidos da família –, quem concluiu que “não valia a pena lutar contra o vento da História e, numa manhã de setembro de setenta e cinco resolveu entregar as chaves da Fábrica aos novos responsáveis” (Ovag; p. 268). Tempos depois, após uma gestão marcada por muita ideologia e poucos resultados concretos¹³, a “segunda vaga”, filha da revolução, acaba por devolver aos seus primeiros donos as chaves que dez anos antes lhes haviam sido entregues. Só que, nesse momento, a fábrica já não era mais a poderosa e rentável máquina industrial da primeira metade do século; ao contrário, em ruínas e sem perspectiva para uso, o espaço ficou abandonado e desabitado. Foi aí que Regina Leandro, então responsável pela fábrica, viu, num grupo de imigrantes cabo-verdianos que vagava pelas dependências desativadas, um futuro possível e de alguma forma utilitário para a fábrica antiga: alugá-la para quem projetava nesse espaço abandonado a imagem utópica de um Cabo Verde pretensamente paradisíaco reconstruído por uma memória falhada, ou seja, para os Mata. Assim surgiu a “terceira vaga” de ocupantes da fábrica: os

¹³ Há uma passagem do romance que evidencia bem essa gestão de muitos lemas e poucas efetivações: “passado pouco tempo, os novos administradores já estavam a vender as próprias cravadeiras” (Ovag; p. 270).

integrantes da família Mata, que, por concessão de Regina Leandro, transformaram as ruínas em precária moradia. A história dessas “vagas” é refeita por meio do discurso de Afonso Leandro, filho de Regina Leandro, que, em reunião com um empresário hoteleiro interessado no turismo abandonado, reconstrói a história da terra e da família. Analisando essa cena, Carlos Reis traça uma reflexão crítica sobre a importância dessa imagem das “vagas” na representação de acontecimentos históricos. Diz o crítico:

Se a gente da primeira vaga foi a que, na primeira metade do século, fundou e desenvolveu a fábrica e se a segunda vaga foi a da gestão colectivista activada pela revolução dos anos 70, a terceira vaga é a que traz consigo o sentido de uma ocupação com laivos de uma ironia histórica: é agora a imigração cabo-verdiana, uma espécie de regresso dentro do regresso (de África), que retarda o destino que os Leandro querem dar à velha fábrica e que é o da especulação imobiliária, determinada pela indústria de um turismo de capital estrangeiro, desenfreado e insensível à memória histórica que emana daquele espaço decadente (REIS; 2003; p. 21).

Depois da morte da matriarca Regina, na tentativa de ganharem algum dinheiro com a propriedade, ou com os destroços que nela restaram, os Leandro cedem a essa “especulação imobiliária, determinada pela indústria de um turismo de capital estrangeiro, desenfreado e insensível à memória histórica que emana daquele espaço decadente” de que fala Carlos Reis. Isso porque, ao final do romance, a fábrica é vendida a holandeses que a transformam na “mais pública das residências” (MEDEIROS; 2003; p. 139), ou seja, num hotel, local de circulação constante de pessoas.

Mas esse espaço, tanto quanto a casa de Villa Regina – moradia de Dona Regina – e as ruínas, merece atenção especial. Por isso, a eles foram reservados os próximos subcapítulos.

3.1 A Fábrica

Naquela tarde quente de Agosto, o longo corpo da Fábrica Velha ainda lá estava estendido ao sol. Não propriamente intacto, pois nessa altura já o telhado verdoengo abaulava como se a ondulação do mar se prolongasse na cobertura do edifício. Também os parapeitos de algumas janelas ostentavam ramalhetes de ervas finas dispostas em forma de cabeleira, puxando-os para a terra. A própria inscrição frontal, *Fábrica de Conservas Leandro 1908*, já havia perdido quase todas as letras, e a uma certa distância apenas se decifrava *servas* e *908*, configurando uma espécie de sinal cabalístico inscrito na parede branca. Mas esses fatos pouco ou nada interessavam (*Ovag*, p. 11).

É assim que começa *O vento assobiando nas gruas*. Numa descrição nada despropositada, Lídia Jorge desvirgina o espaço da página em branco e constrói, através da voz narrativa, o emblemático espaço deste romance: a *Fábrica de Conservas Leandro*. Criada pelo discurso literário, a imagem inicial é exemplo de um espaço humanizado: um “longo corpo” (morto, porque “corpo” e porque “estendido ao sol”), violado (porque “não propriamente intacto”), de cabelos pendentes ao chão (porque “os parapeitos de algumas janelas ostentavam ramalhetes de ervas finas dispostas em forma de cabeleira, puxando-os para a terra”), diante do qual se encontra estática a protagonista do livro, Milene Leandro, que busca explicações para o misterioso episódio da morte da avó Regina.

Logo de início, não parece ser possível, a qualquer leitor mais atento, acreditar que no parágrafo inaugural da narrativa estão reunidos “fatos [que]

pouco ou nada interessavam” (*Ovag*; p. 11). Ao contrário, o que a descrição afirma é que se está diante de um texto em que os espaços, para além de cenários estáticos ou de “testemunhas passivas da natureza” que por certo tem “um saber e uma memória” mas preferem fazer “parte do silêncio obstinado das coisas caladas” (*Ovag*; p.13), são elementos mais que significativos de uma escrita que não teme o discurso ambíguo, a ironia e o fragmento.

Difícil é desassociar a descrição inicial de um “longo corpo” – ainda estendido ao sol, violado, “não propriamente intacto” – da dolorosa metáfora de um Portugal morto e desabrigado, que se vislumbra nas marcas que ficaram pelo espaço, cicatrizes das feridas históricas de que não saiu ileso. De igual modo, não parece ser preciso muito esforço para ver nessas ervas-cabelo que pendem em direção ao chão e que puxam para o solo, a necessidade de um novo olhar para a terra, um olhar que seja capaz de reorientar a trajetória de um país que por séculos lançou seus olhos sobre o mar.

Difícil também não ignorar a forte memória do mar na descrição do telhado esverdeado e convexo da fábrica, possível recriação de uma onda, posta como cobertura de uma fábrica cuja extensão e poder já foram tão grandes quanto um oceano. Não dá para descartar a importância dessa descrição quando se sabe não só que “a iminência do mar, o horizonte ondulatório e morgânico define há muito tempo a existência no meridiano português” (EMINESCU, 1983, p. 95), mas também que essa “iminência do mar” traduz um conjunto de sentidos controversos que povoam o imaginário português, pois ele significa “a garantia de liberdade, a confrontação diária com o desconhecido, com o outro – perigo e amizade”; e também “a ligação com o

passado, a recordação da época de glória, duplamente significativa: glória, mas também decadência – fim e vergonha” (EMINESCU, 1983, p. 95).

E como não ler, nas letras caídas da inscrição frontal, uma indicação não só da falência da Fábrica, mas, para além disso, dos descaminhos de um Portugal que com dificuldade se equilibrou por entre desmandos salazaristas, revoluções e contra-revoluções, exclusões e inclusões num mundo ferozmente globalizado? Ao olhar de longe para as letras da antiga tabuleta, o que parece estar grafado é uma indicação da posição de servidão a que, ironicamente, se resumiu o destino dos portugueses.

O primeiro parágrafo de *O vento assobiando nas gruas* anuncia que se está diante de um discurso complexo que, pela ficção, reavalia algumas das mais importantes questões históricas do povo português. A história da fábrica é, na verdade, a história de um povo. Nesse sentido, não é sem fundamento que, em determinado momento da narrativa, Felícia Mata vá afirmar que “a Fábrica não é só uma casa, com paredes e telhas. Somos nós também...” (*Ovag*; p. 295). Contar a história da fábrica significa contar também uma outra versão da história recente de Portugal. Não é à toa que Linda Hutcheon chamou a esse tipo de ficção que relê crítica e, nesse caso, dolorosamente, a História de um povo, de metaficção historiográfica. Lídia Jorge, como muitos dos melhores autores da ficção contemporânea portuguesa¹⁴, entende ser preciso olhar criticamente para o passado para repensar lucidamente o presente. Como bom exemplo de metaficção historiográfica, *O vento*

¹⁴ Para efeitos de periodização, considera-se ficção contemporânea aquela produzida após o Abril de 74. No entanto, cabe destacar que autores como Agustina Bessa-Luis e José Cardoso Pires, por exemplo, já tenham obra reconhecida antes da Revolução dos Cravos.

assobiando nas gruas se organiza a partir da perspectiva de uma personagem incomum e pouco usual, um exemplo bem acabado de personagem excêntrica, que no livro responde pelo nome Milene.

Lendo a obra de Lídia Jorge como um conjunto, percebemos que *O vento assobiando nas gruas* faz uma revisão crítica do passado colonial português, revisão esta iniciada em 1988 com a publicação do já clássico *A Costa dos Murmúrios*. Sobre este último, Isabel Pires Lima afirmou que a narrativa de Lídia Jorge “subverte a versão oficial da história da epopéia imperial, embora não exatamente através de uma contra-facção paródica (...) muito típica do romance pós-moderno”. Em vez da paródia irônica e risível, o meio escolhido por Lídia Jorge em *A Costa dos Murmúrios* é o “da inversão dos pontos de vista que tradicionalmente veiculam o registro do passado”. Isso também vale para *O vento assobiando nas gruas*, romance que, tal como *A Costa dos Murmúrios*, “dá os pontos de vista ex-cêntricos” (LIMA; 2000; p. 19).

Sobre essa excentricidade, diz Bauman que seu interesse tem uma relação mais do que accidental com a fragilidade da ordem. Para o crítico, a chegada de um estranho causa sempre o impacto de um terremoto que acontece porque “o estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária” (BAUMAN; 1998; p.15-19). A verdade é que o estranho ou excêntrico é justamente aquele ser que possibilita pôr em questão as coisas que parecem inquestionáveis para o grupo.

Milene é considerada pelos médicos como oligofênica, ou seja, uma pessoa cujo desenvolvimento da mente não se dá progressivamente. Milene é mais de uma vez descrita como alguém que “não tinha nem dez nem doze,

nem vinte anos tão-pouco” (*Ovag*; p. 13), mas que agia como tal. Isso porque “Milene, aos treze anos, era como se tivesse nove, aos quinze teria dez, às vezes cinco, às vezes três (...). Aos vinte anos, teria uns quinze e aos vinte e cinco talvez contasse os mesmos quinze. (...) Milene tinha trinta anos de vida e quinze anos de idade” (*Ovag*; p. 420).

É o universo dessa personagem excêntrica que Lídia Jorge vai privilegiar para igualmente contar a história do Portugal da segunda metade do século XX, período que ainda carrega a memória gloriosa oriunda de um passado imperial e as decepções de um presente – ou passado recente – marcado pelos ganhos e perdas da Revolução de 74. Talvez por isso o livro, que é dividido em três blocos (“Cerimônia”, “O livro de Milene” e “O Vento Assobiando nas Gruas – *Post Scriptum*”) tenha sua maior parte concentrada no segundo deles, intitulado “Livro de Milene”. São quase 420 páginas (frente aos dois outros blocos que, juntos, compõem as restantes 70 páginas do livro) em que a atenção da narrativa debruça-se sobre o modo de ver e de viver de Milene. Ao eleger Milene e seus descaminhos, a narrativa acaba por problematizar a história dos antigos proprietários industriais, que é, metonimicamente, a história da gente mutilada que perpassou a ditadura salazarista, a promessa revolucionária, a ressaca da descolonização e a difícil integração na Comunidade Européia.

Milene é justamente a criatura escolhida por Lídia Jorge para, de certa forma, subverter a ordem convencional das coisas, ou melhor, para permitir uma re-visão histórico-social por meio da perspectiva de alguém que do mundo ordenado foi excluído. Herdeira de uma geração que lutou para pôr fim a uma

ditadura de mais de quatro décadas, Milene é filha de José Carlos Leandro, muitas vezes criticado pelos demais integrantes da família por ceder às intenções do projeto marxista revolucionário e desfazer-se da propriedade que já não podia mais dirigir. José Carlos foi um dos únicos Leandro que pretensamente acreditou numa virada histórica que, efetivamente, não chegou a acontecer, pelo menos quando se pensa que a tomada da fábrica pelos seus operários não significou a concretização ou o sucesso de um projeto social-trabalhista. Por outro lado, se os operários não foram capazes de realizar a “revolução”, o mesmo se pode dizer do próprio José Carlos Leandro, que escolheu entregar, num ato simbólico, “as chaves [da fábrica] aos operários sobre uma almofada de veludo, onde se lia, em letras bordadas, a palavra “*Leandros*”” (Ovag; p. 268), deixando assinado na almofada o nome daqueles que jamais deixaram de ser os donos. A intenção “revolucionária” morre num acidente automobilístico junto com José Carlos, que deixa a extensão do seu próprio ser em Milene, filha órfã de pai e abandonada pela mãe, aquela que, no futuro, será violentamente “castrada”, mutilada pela própria família, que a impede, assim, de dar continuidade a qualquer outra revolução que se efetive.

Mas a esterilização sofrida pela filha de José Carlos também pode ter outra explicação. Nesse caso, é Bauman que nos ajuda a pensar nos motivos que possam ter levado tia Ângela Margarida, com o apoio da família, a castrar Milene. Analisando o interesse da sociedade pós-moderna pela imagem da pureza, Bauman reparou que no desejo de constituir a ordem há uma guerra, um atrito que se empreende contra os estranhos e contra os diferentes. Nessa guerra, Bauman identifica duas estratégias de enfrentamento que se alternam

do mesmo modo como são capazes de se complementarem. Uma é a de “aniquilar os estranhos devorando-os e, depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia”, ou seja, tornar a tentativa de diferença em semelhança. A outra estratégia é a de “vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro”, ou melhor, excluí-los. Quando nenhuma das duas medidas é factível, a única estratégia possível é a da destruição física dos estranhos (BAUMAN; 1998; p. 28/29). Talvez por isso Milene tenha sido mutilada, destruída fisicamente. Já que seus familiares não conseguiram fazê-la pensar como eles e nem podiam excluir aquela que, por concepção, era oligofrênica e estava sob sua tutela, a única estratégia que lhes restou foi a destruição física. Assim, num ato pensado e planejado, tia Ângela Margarida internou Milene em sua clínica, onde, enganada, Milene foi ingenuamente “capada”. Foi exatamente esse o termo secamente utilizado pelo tio Afonso Leandro ao se referir ao ato engendrado pela irmã Ângela contra a sobrinha Milene e, para eles, em favor do futuro daquela que não tinha de fato nenhum futuro. Disse Afonso: “Escuta, Ângela Margarida – Tu capaste-a” (Ovag; p. 452).

Milene foi “capada” justamente por ser a figura estranha ou diferente que desordenava os pilares sobre os quais estavam postos os valores dos Leandro. Diz Bauman que “o que faz de certas pessoas estranhas e, por isso, irritantes, enervantes, desconcertantes e, sob outros aspectos, “um ‘problema’ (tal como Milene era considerada por sua família) é sua tendência a obscurecer e eclipsar as linhas de fronteira” que os não-estranhos desejam que sejam claramente vistas (BAUMAN; 1998; p. 37). Acontece que a sociedade pós-

moderna tentou derrubar qualquer muro ou limite que ainda pudesse estabelecer fronteiras, por não haver mais espaço para divisões. Edward Said afirmou que a “prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é o “nosso”, e um espaço não familiar além do “nosso”, que é o “deles”, é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário” (SAID, 2007, p. 91). A mentalidade de que há uma linha imaginária a delimitar espaços distintos para brancos e para negros, para pobres e para ricos, e, assim, sucessivamente, é um erro que já não encontra desculpas que lhe dêem respaldo na pós-modernidade. Milene, contra tudo e contra todos, apaixona-se e, de dentro de sua estranheza, sente por Antonino um amor que “era um amor comum, um amor normal” (*Ovag*; p. 297). Milene mais uma vez transgride a ordem ao encantar-se por Antonino Mata, um cabo-verdiano negro com quem os Leandro, numa posição segregacionista, não desejavam que sua família estreitasse ligações e muito menos gerasse indesejáveis herdeiros.

Mas a experiência da segregação racial não se evidencia exclusivamente no núcleo da família Leandro. Também os integrantes da família Mata parecem não gostar da idéia de que negros se misturem com brancos. A afirmação feita por Felícia Mata, a propósito da união entre Antonino e Milene, evidencia bem o preconceito por parte dos Mata. Disse ela que “em assunto de cama e pilim, é assim – branco com branco, preto com preto, pobre com pobre e rico com rico...” (*Ovag*; p. 210). Desacreditando inclusive das poucas conquistas efetivadas pela pós-modernidade no campo tocante ao preconceito étnico-racial, Felícia Mata conclui com ceticismo:

Na cama, preto com preta, branco com branca, pardo com parda e assim sucessivamente. Grande descanso. Ah! Se Mandela tivesse

pensado desse jeito, nem tinha passado a vida na prisão. Pois para quê ficar lá tanto tempo? Remediou alguma coisa, esse homem? O mundo não continua igual (*Ovag*; p. 211)?

É preciso ressaltar que a excentricidade foi um instrumento caro utilizado pela escrita de Lídia Jorge, uma presença constante que não se limita à personagem Milene, mas pode ser encontrada em várias esferas da narrativa, inclusive no título do romance. Como bem percebeu Carlos Reis, até o título da narrativa faz remissão ao excêntrico. Em resenha de *O vento assobiando nas gruas* publicada *Jornal de Letras e Artes* em 2003, o crítico afirmou:

A expressão “o vento assobiando nas gruas” configura um sintagma duplamente estranho, em si mesmo e pelo contexto em que surge. Em si mesmo, porque aquela conjugação é a de um gerúndio de proveniência estilística e dialectal *excêntrica*: é talvez a do Português do sul, do Algarve em que percebemos que se passa a história deste romance de Lídia Jorge, talvez também a do Português de coloração dialectal africana, cabo-verdiana mais propriamente, em todo caso um idioma periférico e descentrado, relativamente a uma pressuposta ortodoxia de metrópole, imbuída de desígnios normativos (REIS; 2003; p. 20).

Esse Cabo Verde “periférico e descentrado” em relação a essa metrópole ortodoxa “imbuída de desígnios normativos” que é Portugal não está apenas no título excêntrico do romance, mas se encontra em cada canto da *Fábrica de Conservas Leandro*; de igual modo, é, não só, mas principalmente, nesse mesmo espaço da Fábrica que a história desse Portugal citadino e conservador pode ser lida, ainda que em segunda mão, porque não se deve esquecer que também o Algarve é a periferia de uma nacionalidade que se quer massivamente lisboeta.

A fábrica é um local onde se misturam a memória da era salazarista, o passado histórico de um Portugal pós-Revolução, a realidade de um Cabo

Verde emigrado e excluído socialmente e o destino que resta aos habitantes de Valmares que, como acontece com o Algarve referencialmente histórico, vivem à deriva da exploração da indústria de turismo gerida por mãos estrangeiras. Assim, a fábrica é um espaço partilhado por várias culturas e histórias tangentes, sendo, portanto, o lugar característico da pós-modernidade.

Chamada de “diamante” pelos integrantes da família Leandro, a fábrica foi apelidada com um termo que explicita bem a memória imperialista que envolve a família Leandro. Como uma caça ao tesouro, os Leandro parecem ainda estar inseridos num tempo colonial, onde a conquista é sinónimo de acúmulo de riquezas. Essa família é a metonímia de uma geração portuguesa que de perto sofreu a ressaca colonial, afinal, os Leandro representam todo o anacronismo histórico que reveste o passado de gerações de portugueses. Se no passado desfrutaram das vantagens do regime ditatorial ao apoiarem os desmandos de Salazar, se, após a Revolução do 25 de abril, viram-se obrigados a acatar uma revolução em que não criam e que não apoiavam, na contemporaneidade, vêem o seu anacrônico mundo dos privilégios invadido pela presença excusa de cabo-verdianos com quem têm de conviver e negociar.

Mas nesse espaço multicultural marcadamente pós-moderno, não há mais lugar para um passado arcaico e nem para um retorno idílico às origens. Por isso, podemos entender por que tanto Regina Leandro como Ana Mata, as matriarcas das duas famílias, têm que morrer e de forma muito semelhante. Ambas perambulam numa *via crucis* em direção a um espaço que desejavam alcançar e onde, enfim, descansam seus corpos cansados por décadas de

História violenta. Isso acontece porque, no tempo do romance, não há mais espaço para o passado obsoleto representado pela figura de dona Regina, personagem que ficou presa a um tempo histórico ultrapassado e hoje decadente. Por outro lado, também não há mais lugar para o desejo saudosista de retornar a um tempo de origem, experimentado pela personagem Ana Mata, que ilusoriamente transformou o Cabo Verde de sua memória em um espaço paradisíaco para onde acreditava poder escapar.

As duas personagens escolhem morrer num espaço carregado de lembranças. Regina Leandro escolhe a fábrica, que para ela era a memória de um tempo glorioso, época áurea vivida por sua família, um tempo em que a fábrica funcionava a todo vapor; por isso Milene afirma (e muito lucidamente): “Eu não sei, não falei com a avó Regina, mas acho que ela queria entrar ali para pensar no seu passado. Sinceramente, eu acho...” (*Ovag*; p. 55). Ana Mata tenta fugir dessa mesma fábrica que para ela era um lugar de enganos e perigos que ameaçavam a identidade cultural de seus familiares, fadados a desaparecer numa terra que jamais poderiam chamar de sua. As matriarcas precisam morrer porque o passado representado por elas também já está morto e, portanto, não há mais lugar para formas de existência que se tornaram anacrônicas. A morte de Regina Leandro e de Ana Mata significam, respectivamente, a morte de um Portugal colonialista para o qual já não existem diamantes a encontrar, e de uma ex-colônia escravizada para a qual ainda não parece haver lugar no mundo. Carlos Reis parece estar certo quando afirma haver no livro várias tensões políticas, econômicas e culturais cujos

reflexos estão entranhados no jeito de pensar e de agir das personagens. Diz o crítico:

No caso (...) de *O Vento Assobiando nas Gruas* não é apenas o cenário social e econômico posterior à revolução de 1974 que enquadra personagens, espaços e situações ficcionais. São também as mutações mentais que esse cenário implica, envolvendo as seqüelas da guerra colonial ou a condição da mulher, as tensões entre tradição (crenças, imaginário popular, etc.) e interesses econômicos e políticos em desenvolvimento (REIS; 2003; p. 20).

Todas essas “mutações mentais”, envolvidas pelo cenário social, econômico e cultural que se sucedeu à Revolução dos Cravos, são características de um tempo marcadamente multicultural. No tempo e no espaço do romance – a segunda metade do século XX e a cidade de Valmares no Algarve –, nota-se uma presença marcante de imigrantes africanos que convivem com os portugueses do sul. No romance, essa presença da imigração africana está representada pela família Mata. Como bem percebeu Carlos Reis:

a presença dos Mata no espaço da antiga fábrica de conservas é algo mais do que uma ocupação de circunstância, (...) no seu seio germinam fenômenos contraditórios que o fim de século português e multicultural incentiva: o sucesso musical de Janina Mata King, a fama interposta pela televisão, o tráfico de droga, etc (REIS; 2003; p. 20).

Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman define o que ele chama de “identidade de palimpsesto”. Esse é termo escolhido pelo autor para definir “a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação” (BAUMAN; 1998; p. 37). Bauman ajuda-nos a entender a história do grupo

cabo-verdiano migrado de sua casa natal que encontrou, na terra de Valmares, uma projeção ilusória, um simulacro tacanho da terra natal perdida. Obrigados a deixar a terra onde nasceram por causa da vida miserável que levavam, os Mata parecem ter sido impelidos, desde cedo, a aprender que a “memória é como uma fita de vídeo” que deve estar “sempre pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens” (BAUMAN; 1998; p. 37).

Ansiosos por melhores condições de sobrevivência e iludidos pelo falso encanto do que, para eles, era um “novo mundo”, os integrantes da família Mata logo “interiorizaram (...) o seu suposto desmérito histórico” (LABANYI, 2003, p. 62) e transformaram a cultura e o modo de vida do *outro* em possibilidade mais confortável para suas já duras existências. Como bem notou Stuart Hall, impulsionadas por questões como a pobreza, a fome, o subdesenvolvimento econômico, as colheitas fracassadas, a guerra civil, os distúrbios políticos, os conflitos regionais, as mudanças arbitrárias de regimes políticos, “as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na “mensagem” do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e onde as chances de sobrevivência são maiores” (HALL, 1997, p. 88). Os integrantes da família Mata projetaram, na terra de Valmares e, mais especificamente, no espaço de uma fábrica em ruínas, a imagem idealizada de um paraíso do qual finalmente tinham orgulho de habitar. Do mundo “civilizado” vinham as parafernálias, os vários utensílios domésticos que lhes legitimava uma mais-valia que só não era desejada pela anacrônica avó, espertamente incrédula diante de um mundo de artificialidades inúteis. Note-se, por exemplo, o caráter “épico” da passagem triunfal dos Mata pelo bairro dos

Espelhos¹⁵, o modo como os moradores do bairro olhavam admirados para aqueles “privilegiados” que voltavam da cidade abarrotados de objetos metálicos, globalizados, com os quais exibiam orgulho e sustentavam poder:

(...) Heitor Pai descia muito devagar, pela mão de Heitor Filho. Só depois os outros iriam descer. Uns atrás dos outros, desentalavam-se das grandes caixas que continham o mundo da técnica, da eletrônica e da informática, do mais moderno e do mais condensado. Objectos que vinham da Coreia, do Japão, dos Estados Unidos da América, nem se sabia de onde vinha. Peças oriundas dos mais diversos países (...).Do interior das carrinhas saíam fogões, assadores, berbequins, aspiradores, televisores, jogos Nintendo e game-boy para as crianças, objectos de música para gente de todas as idades, acompanhados de seus processos mágicos. E os Mata estavam a fazê-los descer, uns atrás dos outros, com a alma cheia de alegria, falando alto (...)(*Ovag*; p. 47).

Distribuindo *Pringles* compradas em Lisboa aos habitantes das favelas portuguesas, os Mata pareciam acreditar, felizes, que faziam parte de um mundo que tocavam só metonimicamente através de partes que jamais lhes permitiria experimentar um todo:

“– Pringles! Pringles!” Nesse momento, o rapaz de preto já tinha em frente do peito um braçado de pacotes que havia começado a atirar, dois a dois e três a três. Treinados em apanhar objectos no ar, os garotos saltavam de tal forma que nenhuma caixa caía ao chão, e ainda nem todos os pacotes estavam distribuídos já eles comiam as lamelas de polme da batata, com barulho de roedores que estivessem acoitados pela pressa. “Pringles!” – gritaram mais (*Ovag*; p. 42).

Esse mundo *outro* que admiravam era um universo de que se orgulhavam em serem por ele reconhecidos. Isso pode ser comprovado pela alegria dos Mata ao verem o sucesso de Janina Mata King entre os portugueses. Na voz de Janina estava, para os Mata, a representação da voz

¹⁵ “Bairro dos Espelhos” é um dos lugares por onde os Mata vagaram e construíram transitória moradia antes de habitarem a fábrica. Apesar de poético, o nome do bairro evidencia, ironicamente, a dura realidade das favelas portuguesas, de que o bairro é exemplo: feitas de lata, as coberturas das casas da favela refletem os raios solares, produzindo um calor insuportável.

de todos eles: porque “quando Janina canta, canta toda a minha família” (*Ovag*; p. 45), disse Ana Mata. E, por isso, até o quarto do Janina era considerado precioso para os Mata, e sua cama, uma espécie de altar, não era “a cama pequenininha, nem tão-pouco a cama do Gabriel [um dos Mata], mas a própria cama do seu filho Janina, o cantor, a viver definitivamente em Lisboa” (*Ovag*; p. 96).

Mas esse mundo que admiravam era, ao mesmo tempo, um mundo que os fazia menores, que lhes mostrava o lugar de exclusão e de marginalização que ocupavam. Por isso, para sobreviverem numa terra em que eram estranhos, por serem pertencentes a culturas híbridas, os Mata tiveram que aprender “a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 1997, p. 97); na prática, tiveram de aprender a aceitar a linguagem do *outro* como soberana ou superior e esforçaram-se por esquecer a própria linguagem. Janina King¹⁶ é exemplo disso, pois, se a princípio sua voz foi a representação da família Mata, aos poucos foi perdendo a identidade e transformando-se na voz do *outro*: passou a só cantar em inglês e a entoar ritmos também europeizados. Como bem notou Ana Mata, a única da família que “era capaz de pensar devidamente” (*Ovag*; p. 311):

Janina já não era o Janina. Grande lástima. Na voz dele já lá não estava a voz do seu pai, nem dos seus irmãos, nem sequer dele próprio. A voz do Janina era agora uma mentira. Já lá não estava a voz de nenhum deles. A voz de Janina Mata King ainda não o tinha desamparado, mas já se tinha transformado numa outra coisa. A banda já não

¹⁶ É interessante atentar para o estrangeirismo presente na importação da palavra “King”, termo que, além de evidenciar a admiração dos Mata pelo idioma do *outro*, sinaliza um arremedo imperial.

acompanhava Janina, Janina é que era um pedacinho, bastante rouco, daquela banda.

O espaço da fábrica – cedido por esse *outro*, os Leandro, mais temidos do que respeitados – transformou-se para os Mata no local onde projetaram um tacinho ideal de lar num espaço que somente lhes deu a ilusão de uma casa, que, na verdade, jamais seria sua. Para essa família de imigrantes cabo-verdianos, essa espécie de casa-fábrica passou a abrigar, falhadamente, todos os sentidos de uma casa. A fábrica, muito longe de ser um espaço seguro e acolhedor, é, na realidade, apenas um espaço físico que “abriga o devaneio”, “protege o sonhador”, e permite aos sofridos andarilhos cabo-verdianos a ilusão de “sonhar em paz” (BACHELARD, 1988, p. 26). Para os Mata, bem distante de um canto seguro no mundo, o espaço da Fábrica não passa de “um corpo de imagens que [lhes] dá (...) razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1988, p. 36). Sobre isso, Edward Said corrobora com a idéia de que não é o espaço físico que é dotado de significados, mas as sensações e imagens que este significado desperta:

O espaço objetivo de uma casa (...) é muito menos importante que a essência de que é poeticamente dotado, que é em geral uma qualidade com um valor figurativo ou imaginário que podemos nomear e sentir (...). O espaço adquire um sentido emocional, ou mesmo racional, por uma espécie de processo poético (SAID, 2007, p. 92).

As sensações e sentimentos dos Mata em relação ao espaço da fábrica eram, na verdade, um simulacro falhado que tentava esconder a verdadeira imagem de abandono e de decadência que os rodeava. Os “rios” de *Nívea* e *Palmolive* que corriam pelo chão da fábrica – “Nos seus rios corria Palmolive,

Lux, Nívea, Musgo Real” (*Ovag*; p. 199) – são marcas de um mundo consumista e globalizado que a família cabo-verdiana ingenuamente cultuava, e de que infantilmente se orgulhava por lembrarem as águas correntes da terra natal refletidas nos verdadeiros “rios” de esgoto a céu aberto com os quais tinham de conviver:

Mas quando alguém deixava escorrer pela pia matérias indevidas, em vez de as transportar em baldes para longe da cozinha, (...) então os rios de Ana Mata poderiam cheirar muito mal, e de repente, (...) tudo (...) se reduzia, num abrir e fechar de olhos, a um regato para o qual ela só encontrava, no meio de suas idéias mais tristes, a palavra esgoto. Nessas ocasiões, os rios de Ana Mata poderiam tresandar a ácido, como de unto rançoso, ou a doce envenenado, como de boi apodrecido (*Ovag*; p. 200-201).

A extensão do lugar onde moravam – um galpão da fábrica – era apenas “um recinto onde havia ervas e pedaços de lata, tábuas apodrecidas desgarradas de cascos de barcos” (*Ovag*; p. 371), um “local nojento onde a água semiestagnada entrava e saía e coisas salinosas e apodrecidas se juntavam” (*Ovag*; p. 373). Foi ali, onde “um antigo tanque para depósito de vísceras de peixe, ou de sal, ou de lenha, ou de água ou de óleo, agora (...) bem indiferente” (*Ovag*; p. 371) servia como “uma espécie de cave aberta transformada em entulho”, que Felícia Mata encontrou “uma rima de pacotes de tijolo branco compacto”, um depósito de drogas que a fez, enfim, dolorosamente perceber que “estava cega” (*Ovag*; p. 373): o filho Janina Mata King tinha virado um traficante de drogas que transformara o espaço de habitação dos Mata num depósito de entorpecentes e ponto de tráfico. “Temos a nossa casa em cima dum barril de pólvora”, “uma bomba-relógio debaixo da nossa casa...” (*Ovag*; p. 372-373), foi a amarga conclusão a que Felícia Mata, até então ainda iludida, chegou.

O espaço da fábrica estava longe, portanto, do lugar paradisíaco que os Mata, iludidamente, queriam acreditar que habitavam.

3.2 A Casa de Villa Regina

Ao entrar no interior de Villa Regina o seu coração não batia. Não precisava. E até num primeiro momento, tudo lhe parecera intacto. O bengaleiro da entrada continuava a segurar em seus braços os três chapéus da avó Regina e o espelho onde ela costumava assomar-se, antes de sair, parecia pronto a reflectir a cabeleira lilás. Os espaços marcados nas paredes por quadros que haviam sido retirados mantinham as mesmas auréolas escuras em torno das manchas claras. A passadeira vermelha, presa aos tacos de madeira por uma fieira de ganchorras não só estavam no mesmo lugar como oferecia ao andar o mesmo leito macio onde os passos morriam, delicadamente, como a avó gostava (*Ovag*; p. 112).

Paulo Medeiros, em estudo sobre os romances de Lídia Jorge, defende que a imagem da casa funciona como um dos principais elementos estruturantes de suas narrativas. Além disso, segundo o crítico, “todas as “suas” casas são casas assombradas ou (...) assombram e freqüentemente são as duas coisas em simultâneo” (MEDEIROS, 2003, p. 136). Ao percorrer as casas erguidas pela ficção da autora de *A Costa dos Murmúrios*, o crítico nota que “as casas dos romances de Lídia Jorge são sempre “lugares de memória” e, por isso, “não por acaso em todos os romances da autora a memória tem uma importância fundamental” (MEDEIROS, 2003, p. 136).

Ao olharmos atentamente para a casa de Villa Regina, moradia de Regina Leandro e de sua neta Milene, percebemos que é um espaço fantasmático onde cada canto guarda a memória de um passado arcaico e obsoleto, reduto de um tempo anacrônico que circunscreve a avó Regina. Apegada ao tempo em que a família ainda detinha poder econômico e *status* social, a avó Regina parece ter guardado em sua casa a memória desse passado supostamente glorioso do qual não parece ter querido livrar-se. Inflationada de objetos antigos, móveis velhos e imponentes pinturas-retratos de família, a casa de Regina evidenciava um tempo histórico ultrapassado que a matriarca Leandro insistia em preservar.

Todos os cômodos da casa, recheados por móveis e objetos fora de uso e de moda, são marcas arruinadas da trajetória da família e, mais especificamente, construções decadentes que inscrevem a presença de um passado que, embora obsoleto, é sacralizado por Regina. Há uma seqüência de fotografias que tenta mapear o percurso de uma vida. Ainda que sem o dizer, a voz narrativa intui que nem mesmo a fotografia é capaz de aprisionar o tempo e de formular um discurso contínuo que impeça as fraturas causadas pelo devir histórico. Por isso, os filhos mortos vão pouco a pouco desaparecendo dos retratos, presenças em ausência, restando à memória da vida de Regina não a completude ou a totalidade tão queridas, mas antes a precariedade do “friso”:

Várias fotografias da avó Regina, desde criança de tenra idade até um pouco antes de usar o cabelo pintado de lilás. Com o marido no dia do casamento, com o sogro junto do Chrysler. Com os três filhos mais velhos, com os cinco filhos, incluindo as raparigas, as duas menores, os cinco em redor da mãe, e depois menos um, e depois menos dois. Cada momento da vida congelado em seu rectângulo de estanho e prata. De

seguida, a avó Regina, já de rosto vincado, só com três filhos. A avó Regina com os netos. A avó Regina sozinha, de costas para a fábrica. O friso duma vida inteira ali estava (*Ovag*; p. 115).

Os hábitos de Regina Leandro em relação à casa e aos objetos que a decoravam mostravam seu desejo de conservar tudo em posição estática, numa tentativa vã de impedir as inevitáveis mudanças acarretadas pela passagem do tempo. As poltronas *fauteuil*, por exemplo, que ficavam uma à direita e outra à esquerda na sala, são móveis que exemplificam bem não só a preferência de Regina Leandro pela repetição, mas, principalmente, a resistência à mudança imbutida nessa preferência. Como percebera Milene, a avó, metodicamente, sentava-se na primeira poltrona quando queria ver televisão e na segunda quando desejava enxergar o jardim, e isso “há vinte anos que era assim” (*Ovag*; p. 112).

Com a morte de Regina, a neta Milene passa a morar sozinha na casa da Villa, e os familiares – os filhos Afonso Leandro, Gininha e Ângela Margarida, e os genros Rui Ludovice e Dom Silvestre – começam a desfazer-se do passado decadente entranhado em cada canto da casa. Esse passado em ruínas torna-se, então, alvo do interesse pecuniário dos herdeiros de Regina Leandro. A dilapidação da casa é ainda mais um sinal da violência de nosso tempo: filhos, desrespeitosamente, invadem a casa e tentam transformar o anacronismo da casa materna numa fonte rentável, ou seja, tentam retirar das ruínas qualquer lucro possível. Assim, diante do olhar de cobiça de um dos genros, a casa ganha ares de imensa vitrine a ser sucateada por herdeiros de intenção claramente utilitária:

E o sol das duas horas, no esplendor da claridade, atravessou as folhas e os ramos e poisou nos móveis da cerejeira, nas loiças brancas, nos tapetes vermelhos e nas molduras douradas, como se de súbito tudo isso ficasse à venda. (...) [Rui Ludovice] saiu para o jardim microlima, onde os cheiros da poeira e das folhas se misturavam como se houvesse um estrume no ar, e olhou em volta, de longe, como um avaliador, para vender e para comprar (*Ovag*; p. 126).

Como Milene¹⁷ já tinha percebido, a postura dos tios não era novidade: “havia dois anos que o tio e as tias haviam começado a levar móveis e outras quinquilharias” e, por conta disso, “as marcas eram visíveis por toda a Villa Regina”. O quadro do bisavô José Joaquim Leandro, “de bigode farfalhudo e olhos um tanto ou quanto assanhados”, parece ter sido o primeiro objeto a ser espoliado. Em seu lugar havia restado apenas “uma mancha viva em forma de medalhão, inscrita na pintura verde do *hall*” que “indicava a moldura oval” do quadro que, “durante várias décadas” (*Ovag*; p. 140), ornamentara a casa. Assim, o que resta à casa no presente é um passado falhado, ou melhor, em ausência, onde o antigo desejo de integridade foi substituído por uma parede manchada pela memória.

Assim como a pintura-retrato do patriarca José Joaquim Leandro, outros também foram os objetos antigos levados por Afonso, Gininha e Ângela Margarida. Nesse movimento, pouco a pouco, os Leandro foram desfalcando o “arsenal de antigüidades” erguido por Regina. Vários desses desfalques foram percebidos por Milene: “o armário de carvalho de grandes caixões com

¹⁷ Milene mora com a avó praticamente desde o seu nascimento. Com a morte de Regina, ela será a única moradora e herdeira direta de uma casa/passado que não é capaz de gerir. Importante notar que será uma mulher com mente adolescente, impossibilitada de defender-se da maldade escondida na falsa fraternidade dos familiares, aquela a quem fica destinada a guarda de uma casa/museu fadada a desaparecer em meio a uma realidade marcada pela mais-valia.

torcidos” (*Ovag*; p. 140), móvel que compunha o ambiente de entrada da sala, fora levado pela tia Ângela Margarida; “a estante inglesa, acompanhada do escadote de madeira, essa havia sido levada com os respectivos livros encadernados” (*Ovag*; p. 140) pelas tias; também “uma arca de tampo abaulado, uma antiguidade que a tia Ângela Margarida julgava remontar ao tempo das Descobertas” (*Ovag*; p. 141) tinha ido embora; isso além dos “dois quadros grandes com batalhas entre espanhóis e holandeses e uma armada turca sulcando os mares do Oriente” (*Ovag*; p. 141) que ficavam na parede da escada que dava ao primeiro andar. Cabe destacar que o mobiliário que desaparece guarda a memória não só da glória familiar, mas, antes e principalmente, as marcas imperiais de um Portugal também desaparecido.

A dilapidação da casa pelos legítimos herdeiros é, de certo modo, a oficialização da destruição de uma família que parece ignorar que “a casa é o bem da família. Ela é encarregada de manter a família” (BACHELARD, 1990, p. 93). Os sucessores de Regina demonstram estar averberando a consumação de suas ruínas, ou seja, ratificando a morte não só de Regina, mas de toda a geração que ela representa e da qual todos os Leandro são inférteis frutos.

Mas não se pode duvidar da presença fantasmática da avó Regina. A primeira parte da narrativa, intitulada “Cerimônia”, trata, essencialmente, da morte e do velório de Regina Leandro. Como um fantasma, naturalmente dotada de “pálpebras altas” (*Ovag*; p. 31), herdadas pela neta Milene, Regina é descrita várias vezes na narrativa como uma “sombra”, “uma sombra branca tapada com um pano da mesma cor” (*Ovag*; p. 28). De camisola branca, ela volatilmente escapa, esvai-se das mãos dos responsáveis da clínica,

para onde fora a contragosto internada, para morrer misteriosamente em frente à fábrica. Sua morte aparentemente inexplicável desencadeia em Milene um estado de desnorteamento que parece só centrar na busca por explicações palpáveis para uma morte “incompreensível”.

Jo Labanyi ensina que “os fantasmas contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido, a idéia de um negócio inacabado” (LABANYI; 2003; p. 61). Os sonhos e planos da geração da qual Regina fez parte de certa forma frustraram-se com a Revolução de Abril, “interrompendo tragicamente” o grande “negócio” que manteve o lugar de privilégio para aqueles simpatizantes à ditadura salazarista. Não parece ter sido despropositada a escolha do nome Regina/Rainha para esta personagem que guarda em sua casa e em seu corpo uma memória anacronicamente imperial. Regina é rainha de um reino decadente: enterrada ao lado da “bengala especial de que [...] gostava” e que consistia em nada menos que um “bastão com ponta de prata” (*Ovag*; p. 21), ela foi deposta do trono diante do palácio-fábrica onde reinara, diante do manso servil¹⁸ de um feudo, antigo lugar de poder que só guardou a inscrição frontal onde se permitia ler, ironicamente, em vez de *Fábrica de conservas Leandro*, o termo *servas*. Presença anacrônica não só em relação à sua família, mas também em relação ao seu presente histórico, só resta a Regina a morte desamparada.

¹⁸ Na estrutura feudal, o manso senhorial era o espaço de uso exclusivo do senhor feudal e o manso servil, o espaço arrendado pelo senhor feudal aos servos. Analisando *O Vento Assobiando nas Gruas*, vemos uma semelhança entre a casa de Villa Regina e o manso senhorial dos feudos, e a *Fábrica de Conservas Leandro* e o manso senhorial que se transforma num manso servil.

Mas mesmo a sua morte guarda um caráter fantasmático, já que constitui a “má-morte” experimentada pela figura do fantasma (LABANYI, 2003, p. 61). Para Labanyi, “os fantasmas são a corporização de um tipo de luto impossível de realizar porque as condições de luto – uma “boa morte”, um “corpo bem enterrado” – não se cumpriram” (LABANYI, 2003, p.61). Se analisarmos a morte da personagem Regina, perceberemos o quanto este acontecimento está marcado por estranhezas. A avó morre de forma inusitada, em frente à fábrica, sem que houvesse testemunhas, com exceção de Milene¹⁹, que explicassem o acontecido. O velório aconteceu em situação singular, pois todos os familiares estavam ausentes da cerimônia onde a “avó lá estava embrulhada num pano branco e outro preto” (*Ovag*; p. 22). Experimentando uma “má-morte”, a matriarca Regina Leandro foi enterrada sem a presença dos familiares e sem “todas as honras que [segundo Milene] merecia” (*Ovag*; p. 33). Cabe explicar que, se a ausência dos parentes próximos é explicada – todos estavam fora da cidade em férias – a ausência dos demais parece ilustrar o destino do silêncio e do esquecimento que terá a avó Regina:

De facto, junto da avó Regina não tinham estado nem a tia Ângela Margarida nem o tio Rui Ludovice (...). Nem as filhas deles, as primas Joana e Sabina. Nem o tio Afonso Leandro, nem nenhuma das suas últimas mulheres (...). Nem a tia Gininha nem o seu marido Dom. Silvestre, bem como as crianças de quem a avó tanto gostava, o Bruno José e a bebé Artemisa. Assim como nenhum membro mais afastado da família lá tinha estado. Também nenhum dos antigos funcionários, ainda bastante submissos à avó Regina, havia aparecido. Nem as amigas com quem a avó comia bolos (...), nem as serviçais que lhe tinham permanecido próximo (...). Nem o velho merceeiro nem o afilhado Barbosa (...). Não, ninguém tinha estado (...) (*Ovag*; p. 34).

¹⁹ Foi a própria Milene que contara “como de repente havia ficado a saber, sem mais nem menos, que a avó Regina tinha morrido” (*Ovag*; p. 55).

Não se pode esquecer o que sentiu Milene durante o enterro, uma sensação de que a avó não estava sendo enterrada junto “*daquilo*”, que era o caixão (*Ovag*; p. 22). A Milene “parecia que a avó Regina não tinha ficado lá” (*Ovag*; p. 154):

Quando a terra se tinha fechado e o seu coguloabaulado, em forma de madalena, havia recebido o monte de flores, já ela não estava lá dentro. Mas não lhe perguntassem se havia ficado para trás durante o percurso ou se naquele momento próprio se tinha evaporado (*Ovag*; p. 154).

Essa morte mal resolvida, esse corpo mal enterrado resulta numa imagem fantasmática a entranhar-se na casa de Villa Regina. Esta “Villa” é como um feudo abandonado, um lugar agora sujeito a pilhagens, e habitado por uma herdeira que não pode dar continuidade à dinastia. Na verdade, sem a avó, Milene teme o espaço da casa que parece assombrado pelo passado. Talvez esteja aí a explicação para o desejo de Milene em querer que todas as luzes de Villa Regina ficassem durante o dia acesas:

(...) ao atingirem o quilómetro 44, Antonino não só parou como desceu, bastante admirado. Já havia concluído que seguir atrás daquela rapariga era o mesmo que entrar pela porta de um comboio fantasma, com surpresas a surgirem de toda a parte. Agora comprovava-o. “O que é aquilo? Aterrou aqui uma nave especial?” – perguntou. (...) Referia-se a Villa Regina, completamente iluminada. De facto, a luz proveniente das janelas abertas irradiava acima da planície escurecida, destacando-se como um feixe de coisas quadrangulares que ali tivesse caído de qualquer lado. A via rápida apontava os postes noutra direcção e as casas envoltas tornavam-se ausentes e opacas. Era como se Villa Regina existisse desligada da terra. A copa da nogueira, também ela, mostrando-se por metade à luz, brilhava com um reflexo de verde sólido, emborrachado (*Ovag*; p. 161).

Se lembrarmos que, “ao longo de vários romances de Lídia Jorge, a casa assombrada é um lugar privilegiado de narrativa e de memória, do imperativo de testemunhar e do regresso da memória recalçada”, como

saliou Paulo Medeiros (MEDEIROS, 2003, p.148), a casa de Villa Regina não parece ser única no conjunto da obra de Lídia Jorge. Em *O Vale da Paixão*, por exemplo, romance da autora em que também há uma “casa de Valmares”, uma atmosfera carregada da memória do passado também se faz presente. Afinal, como bem percebeu Monica Figueiredo, em tese sobre a obra, a casa de Valmares é, em determinado momento, “um espaço que aprisiona”, que “constitui-se mesmo como a ‘sede esboroada [de um] império’ (*O Vale da Paixão*, p. 109-110)” (FIGUEIREDO; 2002; p. 174). Mas, em *O vento assobiando nas gruas*, especificamente, todo esse caráter fantasmático representado pela figura da personagem Regina parece querer sugerir algo em particular. Lídia Jorge parece querer dizer que tentar tornar idílico um passado arcaico é primar por uma anacronia sem possibilidades de progresso. Sua escrita crítica mostra, entretanto, que é necessário sim olhar para esse passado, mas é preciso fazê-lo a partir de uma perspectiva crítica que nos permita retirar dele a consciência necessária para entender o presente. E é justamente essa revisitação do passado que nos permite olhar para a personagem Regina Leandro e para o espaço da casa de Villa Regina e intuir que o fantasma do passado talvez continue a assombrar o imaginário dos portugueses.

3.3 As gruas

Uma grua (...) dá um sentido de futuro e de uma mudança violenta. Portanto, gosto de ficar a ver seu movimento. (Lídia Jorge)

As palavras que compõem a epígrafe deste capítulo foram retiradas de uma entrevista intitulada “Lídia Jorge: tempo e mudança”, dada pela escritora ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de Portugal sobre o livro *O vento assobiando nas gruas*. Numa primeira leitura o termo *gruas* causa certo estranhamento, estranhamento este que me fez querer saber ao certo o que havia por trás do sentido mais imediato e aparente que a palavra pode expressar, ou seja, “máquinas de elevar grandes pesos”²⁰, ou ainda, guindastes. Seria preciso debruçar-me sobre este romance de título um tanto quanto insólito para entender porque a escritora teria escolhido uma imagem tão peculiar para nomear a sua narrativa.

Na mesma entrevista, Lídia Jorge explica que as *gruas* são muito comuns na região do Algarve, local onde “o horizonte por vezes está colhado delas” (JORGE; 2002; p. 5). O Algarve é, hoje, um lugar de transformação constante, um espaço onde casas e pequenos prédios estão, progressivamente, cedendo lugar a grandes hotéis e pousadas num processo de ocupação imobiliária feroz e ininterrupta. Em palavras da escritora, “é um mundo arcaico que está mudando para um mundo de futuro”, e, para isso, são necessárias as *gruas*, que mexem a terra para que se construam, sobre as ruínas de “antigas civilizações”, novos e ambiciosos espaços que abriguem mais e mais negócios hoteleiros. Sobre a transição entre esses dois mundos, a autora acrescentou: “Ao escrever o livro, eu própria vi o encontro entre esses dois mundos a partir de uma daquelas cabines de vidro das *gruas*, que são um ótimo lugar de observação” (JORGE; 2002; p. 5).

²⁰ *Dicionário didático e popular de Língua Portuguesa*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

Mas as guias não são apenas – embora isso já fosse importante – um ótimo lugar de observação, como defendeu Lídia Jorge. Essa imagem pode sugerir vários sentidos interessantes que talvez ajudem nossa linha de interpretação do romance. Um deles tem a ver com uma afirmação de Bachelard sobre como imagens que são caracteristicamente terrestres – e a grua é uma delas – apelam fortemente por um espaço aéreo. Defendeu o filósofo que “todo ser intensamente terrestre (...) registra, apesar disso, os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste” (BACHELARD, 1988, p. 67). Para Bachelard, imagens fixadas na terra que, no entanto, também integram o vento são valiosas no campo da imaginação porque fazem um “apelo dos contrários que dinamizam os grandes arquétipos” (BACHELARD, 1988, p. 67).

Analisando as guias, percebemos que apresentam algumas dessas características sinalizadas por Bachelard: são imagens essencialmente terrestres, porque responsáveis por mexer, transportar, escavar, carregar as ruínas presas ao solo; como bem salientou Lídia Jorge, “a grua é um instrumento que está a transfigurar a terra” (JORGE; 2002; p.5). Por outro lado, elas também mantêm contato com o que é aéreo, já que as cabines dos guindastes, de onde os condutores da máquina dirigem o aparelho, ficam posicionadas numa altura considerável. Dessa forma, a grua surge como uma imagem a unir o céu e a terra, a romper a dicotomia que os sentidos empreendidos por cada um estabelecem. Se a imagem da terra pode expressar, entre diversas possibilidades, o chão sólido, a história, o passado, a memória, e a imagem do céu pode significar a liberdade, o sonho, o devaneio,

o futuro, então, o ponto que está na interseção desses dois espaços pode sugerir um lugar alternativo: um lugar oriundo da escavação das ruínas do passado, capaz de apontar para um futuro nascido da visão crítica do presente. As guias do romance de Lídia Jorge são metáforas caras a uma narrativa inserida num contexto pós-moderno que problematiza posições dicotômicas e concebe o trabalho ficcional como aquele capaz de visitar criticamente o passado e a história a fim de fazer uma leitura consciente do presente.

Mas, para além de romper com dicotomias e surgir como um espaço alternativo que permite reflexões críticas, a guia da narrativa de Lídia Jorge é uma imagem que metaforiza a mudança e o movimento também característicos do cenário pós-moderno em constante transformação. Ela remexe o solo, trazendo à superfície as camadas mais profundas da terra. Nesse movimento, é possível sacudir as raízes do passado permitindo-lhes a respiração de novos ares. E a própria função da guia, essa máquina a remover as ruínas, a escavar o solo, e a preparar a terra para novas construções – neste caso, para a construção de imóveis comerciais hoteleiros que favorecerão, no futuro, a circulação constante de pessoas –, é uma função que está diretamente relacionada à ideia de movimento e de mudança. Valmares, espaço ficcional do romance²¹, é colhado de guias, essas

²¹ Sobre o espaço fictício de Valmares ser projeção da região do Algarve português, a própria Lídia Jorge declara em entrevista ao *Jornal Estado de São Paulo* em 25 de fevereiro de 2008. Diz a escritora:

“Todos os países têm as suas regiões-síntese, e o Algarve funciona como tal em relação a Portugal. Ali, uma pessoa sai à rua e vê a síntese da cultura portuguesa dos últimos trinta anos. Os seus vícios e virtudes estão visíveis nos traçados das estradas, na configuração dos imóveis, na derrocada das cidades, na recuperação de lugares, na forma como a terra é comida, diariamente, na forma como se tentou evitar. Sobe-se ao terraço de um hotel, olha-se em volta, e tem lá o mapa de toda essa saga, tão mediterrânica, tão própria do Sul de Europa.

pequenas cabines a habitarem os ares e a remexerem a terra com suas longas garras. No romance, é Antonino Mata quem se relaciona diretamente com elas, ele é aquele que trabalha dirigindo-as, ou seja, ele é o “condutor de guas” (*Ovag*; p. 217), tarefa que executa com orgulho e prazer. No entanto, como Antonino não passa de mais um excluído, de um sem-lugar, a tarefa das guas só pode ser executada quando assim o permitem os patrões, afinal, a sua condição “ilegal” o transforma num *free-lancer* humilhado que sonha com a posse do instrumento de trabalho como quem anseia por um lugar em que o reconhecimento social o livre do destino nômade. Dolorosamente, o personagem reflete: “Hoje não tenho sorte nenhuma. É outro tipo quem vai lá para cima... Ainda eu vou para outro país e tiro lá a carta para manobrar aquilo. E acabou-se. Aqui, andam a lixar-me a vida. (...) era o que eu mais queria...” (*Ovag*; p. 430).

Numa das cenas em que Antonino iria conduzir a grua, o tempo estava muito ventoso e isso tornaria perigoso a manobra da máquina, transformada, por isso, em lugar de perigo. Contudo, o prazer de dirigi-la era tão grande que, ainda assim, ele insiste:

No fim de Fevereiro seguinte, o tempo corria ventoso. O vento zunia nos perfis das guas como um silvo duro. Era perigoso subir. Certo dia, as estruturas tinham começado a baloiçar, ele encontrava-se sentado na cabine Liebherr e não queria descer. Os rapazes do Pontiac amarelo tinham-se posto a gritar que ia haver ali um problema. Os companheiros de trabalho a chamarem de baixo, a chamarem. O encarregado da obra, por sua vez, chamou o engenheiro, todos a chamarem por Antonino. O

Como em outros dos meus livros, essa região tem-me oferecido o campo para a ação. Valmares é essa região, vista a partir de cima, uma perspectiva à altura do olho do pássaro, como os ingleses diziam” (JORGE; 2002; p.3).

encarregado a insultá-lo pelo altifalante. Todos a olharem, sem compreender (*Ovag*; p. 486).

Antonino deveria ter descido quando percebeu o perigo na grua que balançava. Mas ele continuou mesmo sob o risco de morrer. Antonino não abria mão do único lugar em que de fato era dono de seu destino e que lhe acenava com uma experiência de liberdade que em terra não era vivida. Milene também tinha uma certa paixão pelas guas e, mesmo sem entender o porquê, admirava ver Antonino dono de si e do espaço, espécie de malabarista que insistentemente desafiava uma ordem que ela não era capaz de perceber e da qual também não participava. Para ela, as guas são um espetáculo:

Por vezes, cerca do meio-dia, Milene ia ver Antonino descer da grua, iam almoçar os dois, e ela voltava de novo a sentar-se em frente da obra quase terminada, os engenhos no meio de altas torres cortando a linha do mar. O hotel a fechar o último terraço no meio do casario que ia ser Vila Camarga. Ela adorava vê-lo subir, como um gatarrão que amarinhasse pela torre acima, para depois fazer aquele longo braço depositar os materiais que trazia do solo para cima da última placa. Milene gostava que ele ficasse lá a manobrar a agulha longa, a executar as lincagens, a levantar e a depositar os pesos. Mas vê-lo subir e descer era o que ela mais apreciava (*Ovag*; p. 486).

A narrativa está repleta de espaços inóspitos que desabrigam as personagens, impelindo-as, constantemente, a um doloroso movimento nômade. As guas são, talvez, em contraposição, um lugar temporário de fuga, uma porta de escape para o ambiente anódino habitado pelas personagens. Só nas guas parece ser possível, ainda que por um breve momento, dominar o espaço da terra, aventurar-se num movimento para longe da dor e, principalmente, sonhar. Afinal, como bem salientou Bachelard, “os sonhos, ao que parece, são tanto maiores quanto menor o espaço em que o narrador está” (BACHELARD, 1990, p. 86). As pequeninas guas são, assim, um refúgio

onírico que permite a Antonino devanear. Sonhar com um lugar que gostaria de ter, mas que lhe foi negado pela sua posição à margem na esfera social; sonhar com a possibilidade de escolher os riscos que vai correr; sonhar com uma vida que pudesse pessoalmente planejar e decidir. Ao final da narrativa, Antonino Mata ouve de Afonso Leandro um discurso sarcástico que, ironicamente, denuncia o quanto os sonhos dos pequenos podem ser violentamente destruídos pelo discurso do poder:

Gostava de ser manobrador de guias encartado. Gostava de sair daqui, de ir para bem longe (...). Sim, também percebo, gosta de guias porque gosta de olhar de cima, gosta de manobrar pesos. Gosta de subir e de descer a correr. De chegar lá acima com o coração a bater. Gosta do risco quando o vento assobia nas guias e elas podem virar. Gosta de subir lá acima mesmo quando elas podem virar e você pode morrer (*Ovag*; p. 492).

Enfim parece ser possível compreender a escolha do título e como ele resume bem a narrativa. Afinal, como já havia percebido Roxana Eminescu, “os títulos das obras literárias fazem, sempre com mais freqüência, parte integrante da obra, resumindo-a, explicando-a, oferecendo uma legenda ou uma chave para a leitura” (EMINESCU, 1983, p. 89). Para além de “reveladora de um dinamismo irrefreável e perigoso, num cenário de desenfreada construção de imóveis, numa paisagem refeita por mão-de-obra africana, onde não faltam riscos assumidos”, o sintagma “O vento assobiando nas guias” que compõe o título do romance faz “evocação de um movimento, o do vento incidindo sobre as guias que balançam, movimento que gera a insegurança de quem está na proximidade das ditas guias e, sobretudo, de quem nelas trabalha” (REIS; 2003; p. 20). Mais que isso: faz remissão a um pequenino espaço em

movimento onde parece ser possível escapar provisoriamente de todos os espaços em trânsito onde circulam as personagens.

3.4 Em movimento

Gosto de gente que se mexe, que se desloca... (Lídia Jorge)

Depois de conhecermos os principais espaços construídos por Lídia Jorge em *O vento assobiando nas gruas*, percebemos que as personagens dessa narrativa habitam lugares que não são seus, espaços transitórios por onde apenas circulam seus corpos nômades.

Não é irrelevante, nesse sentido, que Lídia Jorge tenha começado sua narrativa descrevendo o perambular desesperado da personagem Milene, que percorre um caminho tortuoso em direção à Fábrica de Conservas Leandro, na busca de pistas e rastros da trajetória trilhada pela avó Regina na noite de sua morte. Tentando refazer o percurso de Regina Leandro, Milene “várias vezes” acompanhou o que poderiam ser os rastros de um “caminho pedestre que por ali havia” (*Ovag*; p.11) e que lhe parecia ser o único indício da peregrinação errante que a avó, na noite anterior, empreendera. Seguindo as leves “marcas deixadas pelos seus pés descalços”, Milene tentava visualizar “o movimento das suas passadas, imaginando como teriam sido desequilibradas, lentas e tenazes, imparáveis” (*Ovag*; p.14), porque também ela vivenciava agora a experiência titubeante do movimento da avó.

Num caminhar marcado por tropeços, foi Regina Leandro, doente e em camisa de dormir, quem antes de Milene aventurou-se numa *via crucis* destinada ao local que desejava atingir, “e o que ela desejava atingir era a *Fábrica de Conservas Leandro 1908*, aquele moroiço de alvenaria, situado a meio do Mar de Prainhas, nomeado em família pela designação secreta de diamante” (Ovag; p.15), diante do qual Regina Leandro estirou-se morta. Também numa aventura de busca, simultaneamente à andança de Regina Leandro, os enfermeiros que a transportavam empreenderam (até eles) uma peregrinação em busca da casa de Dona Regina, motivo pelo qual se descuidaram da paciente dando margem para que ela própria fosse buscar, por próprios pés, um lugar *seu*.

Também errantes mostraram-se os integrantes da família de imigrantes cabo-verdianos que, como nômades, saíram de sua terra em busca de um espaço possível para habitar, de um ambiente em que pudessem sobreviver. Como andarilhos, os Mata passaram de lugar a lugar desde que migraram de sua terra natal para a aldeia de Valmares. Nessa peregrinação, chegaram a estabelecer-se em um lugar “sem nome no mapa” (Ovag; p. 39) conhecido por Bairro dos Espelhos, nome que, apesar de bonito, evidencia bem a dura realidade das favelas portuguesas: feitas de lata, as coberturas das casas da favela refletiam os raios solares, produzindo um calor insuportável. Do Bairro dos Espelhos também migraram quando encontraram no espaço de uma fábrica desativada, a Fábrica da família Leandro, um simulacro tacanho que tentava em vão recompor a paisagem da terra natal, lugar que, “por causa das

palmeiras e da proximidade da água (...), lembrava a sua terra saudosa, a sua ilha distante” (*Ovag*; p. 273-274) de Cabo Verde.

Mas como bem percebeu Felícia Mata, nenhum chão é seguro, “o único chão seguro é o corpo de cada um” – “se calhar nem esse” (*Ovag*; p. 319) –, e, por isso, também a fábrica foi deixando de ser, aos poucos, a imagem de um abrigo seguro para os Mata. Por mais que Felícia Mata tentasse acreditar no contrário, apegando-se à falsa segurança de uma “papelada onde se mostrava a legalidade das coisas” (*Ovag*; p. 296), a verdade é que o chão da fábrica nunca pôde ser chamado de seu. Da invasão ingênua – mas ainda assim invasão – de Milene, na busca por rastros da presença da avó, à violação do espaço ilusório de um lar transformado pelos filhos de Felícia em depósito de entorpecentes, transformação esta liderada pelo viciado Janina Mata King, a fábrica-casa foi pouco a pouco se desfazendo, até virar, definitivamente, um espaço público de circulação permanente – um hotel holandês – que desocupou a *terceira* e última *vaga* da fábrica, forçando os Mata a uma nova partida.

Pressentindo um doloroso processo de desterro e a ameaça de um novo desabrigo, foi a velha Ana Mata quem percebeu que ali, num lugar a que os Mata nunca de fato pertenceram, iam “desaparecer todos, um a um” (*Ovag*; p. 316), e por isso ela desejava tanto voltar para as ilhas de sua memória. Ana Mata conseguiu, como nenhum outro Mata foi capaz, enxergar que a fábrica era apenas mais um lugar de passagem. Ao desconfiar do risco de um novo deslocamento – quando os empresários holandeses foram visitar a fábrica na intenção de conhecer o terreno que desejavam adquirir –, Ana Mata reclamou,

lamentou e pediu pelo retorno à casa natal, pelo único espaço que, iludida, julgava que ainda pudesse ser seu. Sentindo-se enganada e impedida de voltar ao seu “Paraíso di terra”, Ana Mata inicia “um longo percurso, com suas pernas tortas e magras”, percorrendo “um pedaço considerável de mundo” em direção a “algum outro lugar da Terra” (Ovag; p. 320). Como nômade e, neste sentido, igualmente sem lugar como Regina Leandro, Ana Mata deu início à sua última caminhada errante porque, diferente dos demais Mata, ela nunca aceitou um destino que os tornassem “para sempre escravos dos lugares” (Ovag; p. 318).

Ana Mata, Regina Leandro, Milene e os demais personagens de *O vento assobiando nas gruas* são, assim, figuras que estão em constante deslocamento. Talvez seja por isso que o espaço do carro de Milene, ou carrinha, como o chama a narradora, esteja tão significativamente presente na narrativa. É o Clio azul-metálico que permite a Milene transitar entre os diversos espaços da narrativa, fazendo a protagonista estar, literalmente, em movimento quase permanente. Num ambiente cheio de espaços tão anódinos, que obrigam as personagens a empreenderem sempre novos deslocamentos, Milene parece sentir-se menos desconfortável no espaço-móvel da carrinha, pois é, enfim, somente nele que ela pode guiar o único movimento que lhe é permitido conduzir.

4. DOS ESPAÇOS PERCORRIDOS: OBSERVAÇÕES FINAIS

Preciso do mundo. Por isso, procuro manter um pedaço de terra nos meus livros, na ideia de que ao dar essa visibilidade acabo por falar do invisível. (Lídia Jorge)

Depois deste longo percurso de leitura de *O vento assobiando nas gruas*, de uma aventura trilhada por caminhos nem sempre fáceis, resta-nos a sensação de que muitos vãos ainda ficaram por ser explorados, muitas trilhas por serem percorridas, e outros lugares a serem descobertos. Entretanto, é literatura aquilo em que consiste o espaço desta trajetória e, só por isso, consola-nos saber que estamos diante de um “lugar” que convida a outras (e tantas!) visitas, um terreno sempre aberto a infindáveis explorações.

Este trabalho pretendeu explorar o território complexo criado pelo romance de Lídia Jorge, que, como bem defendeu Carlos Reis, “constitui um romance de cúpula, coroando tendências e linhas temáticas anteriormente desenvolvidas na obra ficcional da autora, particularmente nos seus romances”²² (REIS; 2003; p. 20). Procurou-se, aqui, analisar os espaços ficcionais erguidos pela ficção, na tentativa de analisar a imagem que parece ser recorrente na obra da autora de *A Costa dos Murmúrios*; afinal, como a epígrafe deste capítulo deixa claro, ela precisa do mundo e, por isso, tenta

²² Devido à pouquíssima crítica que ainda se tem sobre este romance, a resenha de Carlos Reis publicada no *Jornal de Letras, Artes e Idéias* – um dos únicos estudos sobre a obra que veio a público até o presente momento – serviu-nos como bússola de leitura. A isso se devem as referências freqüentes que este texto faz à resenha do crítico português. Além dessa contribuição, só foram encontradas, tanto em publicações brasileiras quanto em portuguesas, entrevistas concedidas pela autora citadas ao longo de nosso trabalho.

sempre manter “um pedaço de terra” nos seus “livros”. Como afirmou: “envolve-me com o ambiente onde as coisas decorrem, preciso pôr as vozes que quero fazer trocar num espaço. Tenho medo de perder a terra” (JORGE; 2002; p. 6).

Utilizando os estudos de Mikhail Bakhtin e, principalmente, Antonio Candido, nossa análise partiu da idéia de que há uma relação íntima entre literatura e sociedade, relação esta que não pôde ser desprezada ao longo da leitura de *O vento assobiando nas guas*. Buscando apoio fundamentalmente nos estudos Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo, nas contribuições de Zygmunt Bauman, Homi K. Bhabha e Stuart Hall sobre a contemporaneidade, e na leitura de Gaston Bachelard sobre a representação do espaço, este trabalho procurou entender o espaço contemporâneo e sua presença na literatura de nossos dias para ler criticamente esse romance português publicado em 2002.

Os espaços ficcionais recuperados por nossa análise consistiram principalmente na Fábrica Velha, na casa de Villa Regina e nas guas. Lançando um olhar crítico sobre esses locais, pudemos perceber que são lugares que propiciam uma revisitação problematizada do passado na intenção de criar uma reflexão crítica sobre o presente que seja capaz de contribuir para a construção de um futuro mais lúcido.

Através do espaço da fábrica, Lídia Jorge nos permite voltar ao Portugal da segunda metade do século XX e, mais especificamente, visitar a experiência revolucionária dos Cravos de Abril, que, se de um modo foi capaz de pôr a baixo uma ditadura de mais de 40 anos, de outro modo não conseguiu concretizar o projeto socialista que embalou o sonho de muitos portugueses. Entre ganhos e perdas revolucionárias, a família Leandro encarna a

decadência dos herdeiros do regime salazarista, que, não sem custo, tiveram de aprender a negociar com os “novos” tempos. Além disso, através do espaço da fábrica, Lídia Jorge também pôs em questão a realidade multicultural da contemporaneidade através do cruzamento de histórias e culturas, problematizado no romance pelo encontro dos Leandro com os Mata, um grupo de cabo-verdianos emigrados, interessado em acertar uma dívida de séculos de exploração.

Através do espaço da casa de Villa Regina, Lídia Jorge expõe a resistência de um passado arcaico e obsoleto, expresso por móveis ultrapassados, cadeiras vazias e por retratos em falta. A casa dos Leandro é, no presente da narrativa, um lugar decadente, produtor de ruínas que não serão capazes de erguer um futuro mais justo. Além disso, a má-morte experimentada pela avó Regina dá ao espaço da Villa um aspecto macabramente assombrado por sua presença fantasmagórica, presença que metaforicamente sinaliza as sombras de glórias nacionais ultrapassadas que ainda hoje insistem em perpetuar uma memória incapaz de construir um devir histórico mais lúcido.

Por fim, o espaço das gruas é aquele que insurge como um lugar alternativo a esses espaços inabitáveis que são a fábrica velha e decadente e a anacrônica casa de Villa Regina. Elas permitem ao personagem Antonino vivenciar a experiência do sonho num ambiente inóspito a qualquer forma de devaneio. Mais que isso, as gruas são a metáfora do movimento e da mudança constante que estão presentes em cada espaço da narrativa e que, também, referenciam o cenário dessa pós-modernidade avessa a qualquer sentido de

estabilidade ou fixidez. Afinal, como percebeu Bauman: “O mundo pós-moderno está se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível” (BAUMAN; 1998; p. 32).

Todos esses espaços da narrativa são lugares-limite que impulsionam as personagens a um doloroso e constante movimento de busca por um *topos* que pudessem chamar de seu. Dessa forma, as personagens assemelham-se a seres nômades que, como vagabundos, perambulam à procura de condições mais favoráveis de sobrevivência. Na verdade, as personagens fazem parte de um movimento que não só é vivido no espaço da ficção, mas também faz parte da realidade referencialmente histórica que o romance circunscreve. Assim, a contemporaneidade problematizada de perto por essa narrativa é um bem acabado exemplo de metaficção historiográfica.

Ao final da leitura de um romance que pôs em reflexão os espaços contemporâneos que estão em permanente trânsito, ficamos com a certeza de que, como fora anunciado de início, a exposição de uma problemática foi de perto perseguida, ou melhor, que “um conjunto de problemas” para pensar (HUTCHEON, 1991, p. 282) norteou o nosso desejo de investigação. Isso porque, como exemplo de discurso de natureza indubitavelmente literária, a narrativa de Lídia Jorge não deixou de interrogar os impasses vividos por nômades no século XXI. Afinal, como já percebera Vergílio Ferreira, em estudo sobre a situação do romance²³, a principal característica do bom romance é a

²³ Em ensaio sobre a situação do romance, o escritor Vergílio Ferreira chama a atenção para o caráter interrogativo do bom romance. Sobre isso, o autor afirmou: “é minha convicção (e de muita gente...) que o romance será essencialmente problemático e que o seu grande problema – que é o problema de uma imprevisível ordenação do mundo – (...) se desenvolve na dimensão (...) da *interrogação*” (FERREIRA; 1965; p. 271). Isso porque, como defende o crítico, “o que apenas nos domina é o espanto da interrogação” (FERREIRA; 1965; p. 227).

sua capacidade de não pretender fornecer respostas, mas, acima de tudo, de não abrir mão de construir perguntas. É interrogando que Lídia Jorge solidariamente nos permite partilhar humanas interrogações. Nesse caso, algumas palavras de Homi K. Bhabha parecem perfeitas para finalizar nosso discurso, que, por sua vez, não deixa de ser um exercício inacabado que também quis partilhar as inquietações suscitadas pela arte inscrita na magia das palavras:

Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é (...) afirmar um profundo desejo de solidariedade social (BHABHA; 2007; p. 42).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
2. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
3. _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
4. BAJAK, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et alli. São Paulo: Editora FUCITEC, 1988.
6. _____. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
7. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Éditions du Seuil, 1970.
8. _____. *Literatura e realidade (Que é realismo?)*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1984.
9. _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
10. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

11. BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
12. BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
13. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura portuguesa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
14. [BERG, Eliana](#). "«O Dia dos Prodígios»: escrita prodigiosa". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 132/133](#), Abr. 1994, p. 147-156.
15. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
16. BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
17. [BULGER, Laura Fernanda](#). "«O Cais das Merendas» de Lídia Jorge: uma identidade cultural perdida?". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 82](#), Nov. 1984, p. 51-57.
18. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1967.
19. _ _ _ _ _ . *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
20. _ _ _ _ _ et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2002.
21. CERDEIRA, Teresa. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
22. COUTINHO, Eduardo. "Revisitando o pós-moderno". In: BARBOSA, Ana Mae e GUINSBURG, J. (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

23. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.
24. *Dicionário didático e popular de Língua Portuguesa*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
25. EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
26. FERREIRA, Vergílio. "Situação atual do romance". In: *Espaço do invisível*. Lisboa: Portugália, 1965
27. FIGUEIREDO, Monica. No corpo, na casa e na cidade: a ficção ergue a morada possível. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.
28. _____. "Sobre corpos femininos plenos de palavras: a propósito de Helder Macedo, Lídia Jorge e José Saramago". In: *Revista da ABRAPLIP*, números 3 e 4. Curitiba: ABRAPLIP, 2004.
29. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
30. GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
31. GONÇALVES FILHO, Antonio. "A demolição do mundo arcaico" Entrevista com Lídia Jorge. In: www.portaldaliteratura.com/entrevistas (25 de fevereiro de 2008)
32. GRAWUDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada. Sobre a alegoria*. Santa Maria, RS: Ed.UFSM, 1996.
33. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

34. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
35. HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". Tradução de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
36. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.
37. _____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
38. JORGE, Lúcia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
39. _____. *O vento assobiando nas gruas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
40. LABANYI, Jo. "O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação" In: FERREIRA, Ana Paula & RIBEIRO, Margarida (org.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
41. LIMA, Isabel Pires. "Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual" In: *Semear*. Número 4. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: NAU, 2000.
42. [LISTOPAD, Jorge](#). "[Recensão crítica a '[O dia dos prodígios](#)', de Lúcia Jorge]" In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, [n.º 67](#), Maio 1982, p. 93-94
43. LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

44. _____. "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução". In: *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, [n.º 78](#), Mar. 1984, p. 7-16.
45. _____. Os girassóis do império. In: FERREIRA, Ana Paula & RIBEIRO, Margarida (org.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
46. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
47. _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
48. MACEDO, Helder. *Trinta leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
49. [MAGALHÃES, Isabel Allegro de](#). "Os véus de Artémis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina" In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 125/126](#), Jul. 1992, p. 151-168.
50. MEDEIROS, Paulo de. "Casas assombradas" In: FERREIRA, Ana Paula & RIBEIRO, Margarida (org.). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
51. MORIN, Edgar. "O paradigma complexo" In: *Cultura, signos, críticas*. Quebec: Imprensa da Universidade de Quebec, 1988.
52. ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
53. NUNES, Maria Leonor. "Lídia Jorge: O tempo e a mudança". Entrevista com Lídia Jorge. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXII / número 836. De 16 de outubro a 29 de outubro de 2002.
54. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
55. PERRONE-MOISÉS, Leila. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

56. REIS, Carlos. "Lídia Jorge: Em busca do final feliz". Trabalho de casa. In: *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XXIII / número 858. De 20 de agosto a 2 de setembro de 2003.
57. RIBEIRO, Luís Felipe. *Geometrias do imaginário*. Galiza: Laiovento, 1999.
58. RODRIGUES, Elisabete. "Lídia Jorge: 'Sinto que os leitores ainda lutam comigo'". Entrevista com Lídia Jorge. In: www.barlavento.online.pt. 31 de maio de 2007.
59. [RODRIGUES, Urbano Tavares](#). "Sarabanda de luzes e sombras. Marcas de esperança e desespero na literatura do século XX". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 143/144](#), Jan. 1997, p. 161-166.
60. _ _ _ _ _ . "[Recensão crítica a '[O Vale da Paixão](#)', de Jorge Lídia]". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, [n.º 153/154](#), Jul. 1999, p. 321-322.
61. SAID, Edward W. *O orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
62. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
63. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.
64. [SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa](#). "Bondoso caos: «A Costa dos Murmúrios» de Lídia Jorge". In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, [n.º 107](#), Jan. 1989, p. 64-67.
65. _ _ _ _ _ . "Da história como memória do desejo: «O Cais das Merendas» de Lídia Jorge" In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, [n.º 109](#), Maio 1989, p. 60-68.

66. SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
67. SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.
68. SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 3ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.
69. SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
70. SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
71. SEIXO, Maria Alzira. "[Recensão crítica a 'O Cais das Merendas', de Lúcia Jorge]" In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 75, Set. 1983, p. 98-100.
72. _____. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
73. _____. "Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 134, Out. 1994, p. 101-114.
74. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
75. SILVA, Edson Rosa da. "Da impossibilidade de contar e cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura". In: *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Instituto Camões / PUC – Rio, n.º 10, 2004, p. 93-106.
76. SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.). "Apresentação". In: *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
77. SOARES, Andréia Azevedo. "Sopra de Valmares a força de uma terra imaginada". Entrevista com Lúcia Jorge. In: www.publico.pt (s/d).

78. TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
79. TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
80. WATT, Ian. *Ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6. OUTRAS REFERÊNCIAS

www.lidiajorge.com