

**PENÉLOPES DO CONTEMPORÂNEO NA ESCRITA DE JUANA RUAS E LIDIA  
JORGE**

por  
Luciana da Silva Bezerra

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Vernáculas como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do título de Mestre em  
Literatura Portuguesa

Orientadora: Professora Doutora Maria de  
Lourdes Martins de Azevedo Soares

Faculdade de Letras / UFRJ  
Rio de Janeiro / 1º semestre de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

BEZERRA, Luciana da Silva. *PENÉLOPES DO CONTEMPORÂNEO NA ESCRITA DE JUANA RUAS E LIDIA JORGE*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 152 p.

---

Professora Doutora Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares – UFRJ – Letras Vernáculas  
(Orientadora)

---

Professor Doutora Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia – PUC – Ciência da Literatura

---

Professora Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ – Letras Vernáculas

---

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho – UFRJ – Ciência da Literatura

---

Professora Doutora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ – Letras Vernáculas

Resultado: \_\_\_\_\_

Data: 13/ 07/ 2006 , 9h

BEZERRA, Luciana da Silva.

*PENÉLOPES DO CONTEMPORÂNEO NA ESCRITA DE JUANA RUAS E LIDIA JORGE* / Luciana da Silva Bezerra. Rio de Janeiro, 2006

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Letras. 2006, 152 p., 31 cm

Orientadora: Maria de Lourdes de Azevedo Soares

1 – Literatura feminina. 2 – Ficção portuguesa – crítica. 3 – Juana Ruas e Lidia Jorge

I. SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo (orientadora) –

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras.

III. Título.

Aos meus pais, estrelas-guia em meu caminho

À Branca, Alitia, Penélope, Ariadne, Calipso, Nora, mulheres de papel que me fizeram pensar o papel das mulheres na história da humanidade, mulheres colonizadas, outrora corpos “coloniais” que de alguma forma proclamaram suas independências.

Aos meus pais, Luiz e Lucília Regina, espíritos companheiros de muitas existências e que nesta mais uma vez nos encontramos para trilhar juntos mais uma etapa na eterna jornada da vida. Palavras são insuficientes para traduzir todo o sentimento que lhes devo, mas devo ao menos dizer muito obrigado por seu apoio, incentivo, amizade, compreensão em todos os momentos da minha existência.

Aos meus avós, Baltar e Albertina, em especial ao vovô Baltar, de quem, talvez, herdei o espírito inquisidor e a paixão pelos livros – que oriundos da pátria camoniana atravessaram o Atlântico e nessa terra tiveram seus filhos.

À Professora Doutora Maria de Lourdes, antes de tudo uma grande amiga, parceira de viagens textuais, que com seu modo terno no transmitir o saber tão bem conduziu a cerzidura deste estudo, alinhavando o caminho com mãos de fada e desfiando seu conhecimento para que a trama deste trabalho pudesse ser composta. De igual maneira, não poderia deixar de registrar meu agradecimento pelo livre acesso disponibilizado a sua biblioteca particular bem como o empréstimo de dezenas de volumes.

À Professora Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, que com seu curso ministrado acerca do feminino na narrativa portuguesa contemporânea descortinou um universo de possibilidades plurais.

À Professora Doutora Carmen Lúcia Tindó Secco, uma grande mestra, incansável no ofício de edificar a ponte que nos conduz às nossas raízes africanas, que com suas aulas instigantes desvelou-nos toda a magia da cultura africana e nos ensinou a enxergar com os olhos que se abrem para dentro.

A todos os Mestres, verdadeiros doutores na arte de ensinar o vôo literário do onírico, que direta ou indiretamente contribuíram para a tessitura deste trabalho.

À Penélope, Ariadne, Calipso, Alitia, Branca, Capitu, Lucíola, Nora, Catherine Earnshaw, e tantas outras mulheres de papel que desdobram a face feminina ao desvelarem os muitos véus de Ísis e nos fazem repensar a condição feminina ao longo do tempo.

Ao CNPq por ter concedido suporte financeiro sem o qual a estrada a percorrer teria sido um pouco mais tortuosa.

Estudo comparativo de alguns aspectos do feminino em dois romances de autoria feminina pós-25 de abril: *Corpo colonial* e *O dia dos prodígios*, com ênfase em duas de suas personagens: Alitia e Branca, respectivamente; a colonização portuguesa em Timor e a Revolução dos Cravos (1974); o “eu” da tecelagem e do bordado; possível diálogo com a pintura; alguns mitos relacionados a tais ofícios e sua ligação com o universo feminino; Alitia e Branca: Penélopes do contemporâneo a destecer os fios do silêncio no tear da escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge; leitura de elementos simbólicos e sua relação com os corpos femininos silenciados e “descolonizados”: a serpente alada, o dragão e o pássaro.

*...está na hora de partir, é hora de deixar esse teatro de imagens que chamamos de nossa vida.*

*Se soubesse as coisas que vi com os óculos da alma, vi os contrafortes de Órion, lá no alto do espaço infinito, andei com estes pés terrenos pelo Cruzeiro do sul, atravessei noites infinitas como um cometa reluzente, os espaços interestelares da imaginação, a volúpia e o medo, fui homem, mulher, velho, menino, fui o plácido Buda do Oriente, do qual invejamos a calma e a sabedoria, fui eu mesmo e os outros, todos os outros que podia ser, e tudo porque a vida não basta.... (Fernando Pessoa)*

*Vazo meu discurso sobre elementos de liberdade e escravidão. Se me foi possível tecer tapetes, ao menos que me seja facultada esta outra urdidura, de fios semivisíveis, fornecidos em códigos por vezes inescrutáveis. e, se possível, que eu chegue ao bordado da fala, supremo requinte de quem maneja agulhas de enredar e prender.*

*(Nilma Gonçalves Lacerda)*

## SUMÁRIO

<b>1 A SINGULAR PLURALIDADE FEMININA NAS LETRAS DE PORTUGAL E ÁFRICA</b> -----	9
<b>2 FIANDO ESTÓRIAS</b>	
2.1 Entre nós – O mito das Parcas: as fiandeiras do destino-----	14
2.2 Encontrando o fio da meada-----	17
2.3 O fio da espera de Penélope e outros fios-----	24
<b>3 JUANA RUAS: NUMA VARANDA SOBRE O INDICO</b> -----	29
3.1 A verdade de Alitia-----	33
3.2 Timor: o apagar das luzes do Império Colonial Português-----	75
<b>4 LÍDIA JORGE: NO TEAR DA ESCRITA E DOS PRODÍGIOS</b> -----	84
4.1 Fios que se cruzam: os Cravos da Revolução na casa portuguesa-----	93
4.2 Branca: a Senhora Dona do Dragão, das miçangas, das linhas e dos pontos-----	103
<b>5 ALITIA E BRANCA: Penélopes do contemporâneo a destecer os fios do silêncio</b> ---	127
<b>6 ARREMATANDO A TRAMA POLICOLOR</b> -----	134
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	

## 1 A SINGULAR PLURALIDADE FEMININA NAS LETRAS DE PORTUGAL E ÁFRICA

[bordar] Terrível, portanto, o início: já encerra em si o fim e caminhar de um ponto a outro é destecer o tapete ou o casaco e, da massa de fios tecidos, da estória contada nos pontos em cuidados contados, encontrar o motivo primeiro – o nó.<sup>1</sup>

Ao iniciar a tessitura desta obra, indago-me acerca desse “motivo primeiro”, ponto de partida para a composição de um todo. Inquietante tarefa a de encontrar o nó primeiro, matriz geradora de um processo.

Enveredando pelas sendas que compõem as tramas das narrativas a serem estudadas, vejo-me diante de um intrincado novelo de fios multifacetados a ser desenrolado. Lacerda nos diz que “para o desenredo, desatar o nó: inegavelmente o primeiro passo é vislumbrar onde está e de que maneira foi dado: o nó”.<sup>2</sup> Percorramos, então, as malhas textuais de que trata este estudo e adentremos em seus universos ficcionais em busca desse nó.

Narra o mito grego que a industriosa Penélope utiliza-se de um ardil para postergar a iminente escolha de um pretendente: “ela tece durante o dia e, à noite, desfaz quase que fio por fio o trabalho começado, interminável”.<sup>3</sup>

Essa figura emblemática da conduta feminina de certa forma imposta e cristalizada por uma sociedade patriarcal por tradição e “a imagem do tecido que se termina durante o dia e é desmanchado à noite”<sup>4</sup> atravessam todo o circuito dos séculos e chegam até os tempos atuais. Pode-se dizer que a literatura contemporânea de diversas culturas revisita o arquétipo, fazendo incidir sobre ele uma luminosidade outra, ao trazer à luz uma nova discussão em torno dos papéis da mulher na sociedade moderna, subvertendo, assim, o modelo instituído.

Partindo desse princípio, esta pesquisa procurará estabelecer um diálogo entre as literaturas portuguesa e africana, mais especificamente da Guiné-Bissau – muito embora o

<sup>1</sup> LACERDA, Nilma Gonçalves. *Manual de tapeçaria*. Rio de Janeiro: Philobiblion: Fundação Rio, 1986. p.230

<sup>2</sup> Ibid., p.157

<sup>3</sup> BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997 p.376

<sup>4</sup> CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999 p.431

cenário do romance seja a longínqua ilha de Timor -, por meio de uma análise comparada de dois romances de autoria feminina pós-25 de abril: *Corpo colonial* (1981)<sup>5</sup>, de Juana Ruas, e *O dia dos prodígios* (1984)<sup>6</sup>, de Lúcia Jorge. A ordem de análise escolhida pauta-se na seqüência cronológica das temáticas abordadas nas referidas narrativas: *CC* apresenta o declínio da dominação colonial portuguesa em terras asiáticas<sup>7</sup> e *ODP* tem como fio condutor a Revolução dos Cravos.

Há vários escritores na literatura portuguesa contemporânea que tematizam o contexto colonial português, mas talvez haja poucas escritoras a abordar na ficção semelhante realidade. A própria Lúcia Jorge trabalha essa questão em *A costa dos murmúrios*<sup>8</sup>, romance em que a personagem Eva Lopo - tal como Alitia em relação a Timor, em *CC* -, desvela os bastidores da colonização em Moçambique, país em que a autora viveu durante alguns anos. Nele, a voz feminina de transgressão vai reconstruir a história depois de vinte anos, quando dessa história restam apenas murmúrios. Interessante atentar para o fato de que essas tramas, apesar de nos revelarem uma perspectiva sob a ótica feminina, também o fazem sob o olhar do colonizador, uma vez que suas protagonistas são mulheres portuguesas, ambas esposas de alferes. No entanto, carregam em si um poder de transformação muito grande ao tornarem-se porta-vozes de denúncias contra o sistema colonial ao instalarem uma cumplicidade com o colonizado.

---

<sup>5</sup> Romance distinguido com uma menção honrosa pelo júri da APE (Associação Portuguesa dos Escritores); tendo sido inclusive traduzido em búlgaro.

<sup>6</sup> Doravante os romances passarão a ser referenciados pelas siglas *CC* e *ODP*, respectivamente, seguidas da indicação da página.

<sup>7</sup> Recordamos a expressão “fim do mundo” utilizada por Lobo Antunes na correspondência enviada à amada: “Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola” (ANTUNES, 2005:29). Tal expressão tem “o sentido corrente em Portugal de lugar inóspito, distante da terra natal, desprovido de tudo (...) Em suma, um lugar situado nos “cus de Judas”, expressão que dá título ao segundo romance de Lobo Antunes (1979)”. SOARES, Maria de Lourdes M. de Azevedo. Até ao fim do mundo: *D’este viver aqui neste papel descripto*, de António Lobo Antunes, 2005 p. 5 Disponível em Solettras 11 <[www.filologia.org.br/soletras](http://www.filologia.org.br/soletras)> Acesso em 22 jun 2006. Se considerarmos que Timor situa-se mais no fim ainda, esquecido nos tratados de História, no fim do fim do império colonial português (o que é de certa forma abordado no romance), seremos levados a concluir que este fim é plurissignificativo – lugar distante, infausto e também aponta para o término de um período de conquistas além-mar, o apagar das luzes desse império. (SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Anotações de leitura)

<sup>8</sup> JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988

No estudo destes romances, enfatizaremos alguns aspectos do feminino, privilegiando duas personagens, Alitia e Branca, respectivamente, mulheres que remetem o leitor à figura arquetípica de que falamos acima e que no mundo ocidental “encarna o mito e o ideal feminino da mulher que espera e que enquanto espera, tece e borda”.<sup>9</sup> Analisar-se-á de que forma e até que ponto essas personagens femininas conseguem romper com o silenciamento que lhes é imposto e como essas mulheres de papel des-bordam seus destinos pré-estabelecidos por uma ordem patriarcal instaurada. Serão discutidos, assim, os processos de libertação dessas personagens e a emergência de suas vozes silenciadas, por meio da relação que as mesmas estabelecem com seus respectivos bordados: o espírito volante de Branca e a “viagem para dentro do tapete” empreendida por Alitia.

Eduardo Lourenço<sup>10</sup> nos diz acerca do regresso do português para a “exígua casa lusitana”: “...voltamos outros. Voltamos sem poder inteiramente regressar. Desse regresso e refluxo alguns queriam de novo emigrar para novos espaços (físicos ou mentais) onde dissolvidos pudéssemos esquecer a nossa originária pequenez”. Parece-nos ser, de certa maneira, o caso de Alitia: de regresso a Portugal, volta outra e, não tendo efetivamente regressado, emigra para o espaço mental: decide bordar um tapete, processo durante o qual reorganiza os fios de sua vida em seus múltiplos matizes. Ensaando uma metamorfose, promove uma auto-reflexão dos fios urdidos até então para, talvez, ao final, alcançar o desejado vôo. Nesse sentido, observar-se-á de que forma essas personagens têm seus “eus” estilizados e reinventados e como o “eu” da tapeçaria ou do bordado traduz o que a fala não consegue dizer.

De maneira análoga, será contemplado o conteúdo mítico presente nas obras, em especial em *O dia dos prodígios*, permitindo, então, uma leitura simbólica de elementos

---

<sup>9</sup> ALMEIDA, Lélia. ‘Genealogias femininas em *O penhoar chinês* de Rachel Jardim’. *Especulo*. Revista de estudos literários. Universidad Complutense de Madrid, 2003. p.2  
Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html>>. Acesso em 16 jan. 2004

<sup>10</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O complexo de Marx*. Ou o fim do desafio português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979 p.26

inerentes aos corpos femininos silenciados e reinventados, tais como: a serpente alada, o pássaro e o dragão, este último fixado na colcha adamascada bordada pelas mãos de Branca.

Estabelecidos os objetivos gerais, estruturaremos a dissertação em cinco partes. Antes de adentrarmos nos universos ficcionais acima citados, consideramos importante traçar um panorama acerca do arcabouço mítico que serve de base para análise das narrativas estudadas. Em razão disso, dedicamos o primeiro capítulo – subdividido em três itens – à explanação sobre as Parcas, entidades míticas helênicas, Senhoras do fio do destino da vida humana. Segue-se um item no qual serão abordadas as diversas acepções de fio, dentre as quais destacaremos o mito de Aracne-aranha, tecelã de sutis teias. Finalmente, o terceiro subitem dedicar-se-á àquela que serve de metáfora do percurso das personagens privilegiadas nesse trabalho: discorreremos acerca do mito de Penélope, o qual traz à luz algumas outras figuras de igual forma também ligadas à idéia de fio, como Calipso e Ariadne. As metáforas do bordar/ tecer utilizadas por Lídia Jorge e Juana Ruas como fios condutores do percurso dessas personagens são muito recorrentes na literatura para o tratamento da condição feminina. Entre bastidores e teares, essas personagens femininas “ensaíam a metáfora de uma metamorfose” (CC, p.9). Tecer é, assim, criar novas formas, novas realidades. Teceremos, assim, três tapetes que apresentarão ao leitor um breve quadro dessas entidades mitológicas importantes para a proposta de análise.

Tecidas as considerações no tocante ao conteúdo mítico, procederemos, no capítulo seguinte – subdividido em dois itens - a análise do primeiro romance contemplado: *Corpo colonial*. Decidimos dedicar um item ao estudo da personagem Alitia por ser ela uma das personagens centrais deste estudo e ponto de partida para análise não só da narrativa, como do próprio trajeto da mulher secularmente silenciada. Finalmente, reservamos um item para puxar alguns fios do novelo da História e tentar pintar uma possível aquarela sobre a incursão portuguesa em terras orientais, em especial Timor.

A terceira parte tratará da segunda narrativa estudada: *O dia dos prodígios*. No primeiro subitem, apresentaremos um breve painel da obra, bem como alguns comentários sobre a autora. Em seguida, lançaremos um olhar à discussão do 25 de Abril, fio condutor da história narrada. Trançando os fios da revolução e da ficção, no subitem seguinte nos deteremos em Branca, segunda personagem sublinhada neste estudo.

Enfim, na quarta e última parte estabeleceremos uma análise comparativa das duas personagens, ressaltando seus pontos de aproximação e diferenças. Evidenciaremos, então, como essas Penélopes do contemporâneo reverterem sua condição de submissas e tecem um tecido outro para suas vidas.

Perceberemos que as vozes femininas que ecoam desses universos ficcionais alimentam a meada da escrita com o fio de suas histórias e permitem uma visão outra dos papéis da mulher na sociedade. Assim, tecendo e bordando, as autoras vão desenrolando o fio nas tramas da escrita. Na mágica roca do tempo e da literatura, fiam-se histórias, sonhos, conflitos. Entre nós e laçadas, femos juntos essa bela estória a seguir...

## 2 FIANDO ESTÓRIAS

### 2.1 Entre nós – O mito das Parcas: as fiandeiras do destino

Em sua morada olímpica, as Moiras (Parcas) fiam e tecem incansavelmente. São as três severas mensageiras do Destino.<sup>11</sup>

No vasto panteão grego havia diversas entidades ligadas à força inexorável que rege o curso dos acontecimentos terrenos e a que nenhum mortal poderia escapar. Esse poder supremo é a *Moiras* (o Destino), diante de cuja vontade o poder dos deuses capitulava. Seu poder se faz sentir sobre a vida dos seres humanos, desde o nascimento até a morte. Para personificá-lo os gregos tinham várias divindades como as Quereres, Tique e Moiras, sendo estas últimas as mais antigas.

Contudo, antes de adentrar nos aposentos dessas Senhoras do fio da vida humana, onipresentes, onipotentes e oniscientes, para tentar desvelar o mistério da mais perfeita das tramas, faz-se necessária uma breve explanação acerca do Destino enquanto figura alegórica da força reguladora do comportamento humano.

Conta a história que o Destino era um dos muitos filhos da Noite e tal como sua matriz geradora, obscuro e invisível. Estende seu domínio sobre homens e deuses e nem mesmo Zeus pode opor-se a suas decisões, pois sabe que mudar os desígnios do Destino seria romper a ordem do universo.

As Quereres são três: Hybrids (Desmedida), Limos (A Fome) e Poinê (A que castiga). Filhas de Nix (Noite), horrendas e aladas, eram as mensageiras de Tânatus e agiam no reino de Hades, ao lado das Erínias. Para os gregos, as Moiras e Tique são divindades auxiliares do Destino. Em Roma, o Destino é chamado *Fatum* e tem nas Parcas e na Fortuna seus ministros. O Destino é representado num trono de ferro, com os olhos vendados, um pé sobre o globo terrestre e um cetro na mão.

---

<sup>11</sup> *Mitologia Grega*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 vol. III, p.753

Em linhas gerais, a posição dos filósofos em relação ao Destino dividiu-se em duas grandes correntes, baseadas em duas concepções distintas: aceitar ou não a força implacável das Moiras. A filosofia clássica grega organiza seu pensamento dentro da primeira postura filosófica caracterizada por um estado de contemplação passiva, absoluto e imutável: “tudo o que está dado na natureza e nos homens é obra de uma alma anterior e superior, responsável pela harmonia universal. Rebelar-se contra o Destino é tentar romper essa harmonia”.<sup>12</sup> A palavra *moira* significa parte, quinhão, parcela em que foi dividido um todo, fração que cabe a cada ser, seja ele homem ou deus, numa partilha da sorte ou do mundo. Essa crença profunda no Destino como ordenação absoluta e irrevogável limita os poderes individuais dos homens e das divindades e implica em obrigações morais, ou seja, homens e deuses não podem ir além de suas próprias fronteiras, que são as fronteiras dadas pela Moira.

Segundo Hesíodo, as Moiras são três entidades definidas fisicamente como mulheres de expressão severa, roupas escuras e funções distintas: Cloto, a “fiandeira”, fia, desde o nascimento até o fim, a trama da existência humana, Láquesis fixa um ponto nessa trama, determinando o “tamanho” de cada existência. Ela enrola o fio, tira a sorte e estabelece a “qualidade” de vida de cada ser. E Átropos, a inflexível, corta o fio quando a existência que simboliza deve estancar. Se Cloto escolhe fios de cores suaves para colocar em seu fuso, os dias são felizes e tranquilos, mas se ela escolhe tecer com fios escuros, os dias se tornam tristes e sombrios. Como deusas do Destino, as fiandeiras presidem os três momentos culminantes da vida humana: nascimento, matrimônio (procriação) e morte. “Arqueólogos e mitólogos afirmam que não se sabe em que circunstâncias (momento e lugar) os Destinos fiam, mas nos contos e lendas, a tardinha e o cair da noite são os momentos preferidos”.<sup>13</sup>

Nas artes, elas são representadas como mulheres de aspecto rígido. Cloto tem o fuso e a roca para fiar a vida; Láquesis estende sobre um mapa-múndi um rolo onde estão escritos os

---

<sup>12</sup> *Mitologia Grega*. (1973:759;vol.III)

<sup>13</sup> BRUNEL (1997:374)

destinos de todos; Átropos é, às vezes, retratada como a mais curva das irmãs, a mais velha. Algumas variantes mostram-na com uma tesoura, ou uma balança, ou ainda lançando as sortes dos homens. Em Roma, as Moiras foram assimiladas às Parcas, com igual função.

As Moiras eram veneradas em toda Grécia, tendo como principais centros de culto Atenas, Pireu, Mégara, Corinto, Sícion, Esparta, Amiclas, Olímpia, Tebas, Delfos, Delos e Halicarnasso.

Ainda hoje, a crença nas Moiras permanece viva no folclore grego. Conta-se que elas moram em uma caverna, de onde voam para os céus a fim de fixar o destino dos recém-nascidos, três dias após o parto. Por isso, as mães preparam alimentos para o que denominam de “a visita das Moiras”.

## 2.2 Encontrando o fio da meada

“Questão: o pano é escravo, a agulha senhora? Ele é preso, ela se enfia e controla? Mas e o papel dos dedos, a artimanha das mãos? O cérebro: dono destes membros onde?”<sup>14</sup>

Acompanhemos Cloto em sua labuta milenar de fiar os destinos das criaturas humanas e tentemos encontrar a saída do intrincado labirinto do tempo através do fio tênue tecido tenazmente por ela...

Para os gregos, como vimos, a vida humana era concebida como um fio que é desenrolado e cortado pelas mãos de três figuras femininas – as Moiras. Cloto cria o fio a partir da meada. Ao nascermos, o sopro de vida a nós conferido, é um fio ao qual estamos amarrados e do qual nos libertaremos no momento em que Átropos decidir.

Contudo, o simbolismo do fio é por demais extenso e encontram-se em diversas culturas significados variados para o mesmo.

No Extremo Oriente, “o casamento é simbolizado pela torção, entre os dedos de um gênio celeste, de dois fios de seda vermelha: os fios do destino dos dois esposos transformam-se num único fio”.<sup>15</sup> Tradição semelhante é encontrada entre os povos ciganos, onde o matrimônio é selado com uma incisão nos pulsos dos noivos para que haja a união do sangue e em seguida é amarrada uma fita vermelha sacramentando o enlace. Em alguns países do sudeste asiático, é costume amarrar aos pulsos dos recém-nascidos um fio de algodão branco: o fio do destino comum.

É interessante distinguir o fio da urdidura e o fio da trama: a urdidura – conjunto de fios dispostos no tear e por entre os quais passam os fios da trama – liga entre si os mundos e os estados, já a trama configura o desenvolvimento condicionado e temporal de cada um desses mundos e desses estados. A trama imprime, assim, ação nas relações de

---

<sup>14</sup> LACERDA (1986:72)

<sup>15</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT (1999:432)

interdependência mundanas. O desenrolar do fio dessa trama é simbolizado pelas Parcas, pela fiação do tempo ou do destino.

A fiandeira encontra no fio a razão do seu viver, sua forma de expressar sentimentos, sejam eles nobres ou passíveis de censura, sua arma secreta: ao compor a trama, tece, na realidade, um pouco de sua história e de seu destino. Nas narrativas que tematizam o fiar, o fio pode ser lido como vínculo e caminho, e aquela que o fabrica marca nele etapas e entroncamentos.

Segundo Liborel<sup>16</sup>, a fiandeira seria meio mulher meio bicho: virgem e aranha, dotada de poder sobrenatural. Ela fia à noite para que a luz do dia não revele os objetos sagrados, o que nos remete à história da teia de aranha, que feita da noite para o dia, numa gruta, escondeu Nossa Senhora em sua fuga para o Egito. No imaginário popular, a fiandeira, a fada, a arquiteta dos movimentos mais antigos e a construtora de labirintos, ocupam lugar semelhante.

O fio não tem começo nem fim, é vínculo entre o abstrato e o concreto, e fiar é engendrar um a partir do outro: “o fio, cósmico, maléfico, protetor ou iniciático, é o fio da história que liga também os mundos e os estados: mundo visível e mundo invisível, estados de oferecer e de receber um sacrifício”.<sup>17</sup>

Retomando a epígrafe deste capítulo, evocamos a imagem da linha e da agulha, instrumentos que, nas mãos femininas, ao longo de gerações, se sobrepuseram à pena. Não lhe sendo facultado, durante muito tempo, o direito a aprender a ler e a escrever, a mulher reinventou a escrita nos bastidores do bordado, riscando motivos a compor o livro que podia ler. Historicamente, portanto, constrói-se em grande parte essa polaridade do masculino e feminino.

Cloto, de posse de seu fuso e de sua roca, cria o fio da vida, do destino humano. As Parcas, entoando cânticos semelhantes aos das sereias, fazem girar os fusos do passado

---

<sup>16</sup> BRUNEL (1997:374)

<sup>17</sup> Ibid., p.374

(Láquesis), do presente (Cloto) e do futuro (Átropos). Nessa labuta incessante, elas regulam a vida de cada ser vivo com o auxílio de um fio que a primeira fia, a segunda enrola e a terceira corta, e revelam, no plano simbólico, o caráter irreduzível do destino: sem piedade, elas fiam e desfiam o tempo e a vida. Como instrumento e atributo das Parcas, o fuso simboliza a vida e seu fim irrevogável, “com grande velocidade o fuso gira durante certo tempo sobre sua terminação em agulha, até ir ficando cada vez mais lento e parar”<sup>18</sup>, ou seja, é uma representação iconográfica da própria existência humana. Ao lado do fuso, a roca também figura como metáfora materializada “do desenrolar dos dias, do final da fiação quando a roca ficará vazia, dos dias contados que transcorrem impassivelmente”.<sup>19</sup> Em um plano outro, o fuso e a roca têm uma significação fálica e sexual, sendo emblemas do masculino e feminino, esta última em sua virgindade, em seu estado de pureza maior.

Peçamos licença à deusa Atena para puxar o fio de seu fuso e tecer, assim, a incrível batalha travada entre ela e a presunçosa Aracne no tempo em que os deuses gregos faziam da Terra um prolongamento do seu reino e interagiam com os mortais.

Passeando nas alamedas mítico-gregas, encontramos a inquietante história de Aracne que explica a origem das aranhas.

Muitos dos mitos gregos encontram suas raízes em razões morais e, através delas, geram na mente humana um modelo de comportamento a ser seguido.

Assim como ocorreu com Níobe, Prometeu e Aracne, aqueles que por algum motivo afrontam os deuses recebem seu castigo. E, sendo eles punidos por defeitos que a sociedade condena, seus mitos conduzem a leis de comportamento, que regulam e protegem a ordem social.

No caso de Aracne, o castigo é provocado pelo orgulho, a presunção e a arrogância diante da divindade Atena. A lenda revela, assim, as conseqüências que podem sofrer aqueles que ousam desafiar a autoridade dos deuses. O mito de Aracne, entre outros, possui a

---

<sup>18</sup> BRUNEL (1997:372)

<sup>19</sup> Ibid., p. 373

justificativa do desrespeito aos deuses. O fundo religioso de que está imbuído reflete a impossibilidade do homem em ultrapassar seus limites, a chamada “medida humana”. Reflete, de maneira análoga, o caráter religioso do homem que, consciente de seus limites, não deve competir com os divinos. Aracne ofendeu a divindade, querendo ser igual ou até mesmo superior a ela. Aracne deixou-se levar pela arrogância que ultrapassa os limites do lícito e provoca a ira divina. O trágico castigo desse ato é efeito de um confronto impossível entre a divindade e o ser humano. Atena – deusa da Razão Superior, é a mestra e patrona da arte da tecelagem - lhe mostra seus limites e faz com que sua queda seja o testemunho da ordem divina: a recuperação da harmonia ultrajada. Aracne é, então, transformada em aranha, fadada a tecer pelo resto da vida.

Adentremos um pouco mais no universo mítico das filhas de Aracne...

Para os povos antigos, a aranha viria da lua, uma vez que surge do alto, desce do céu. Assim, a aranha figura como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem, cujo fio evoca, mais uma vez, o das Parcas.

Acompanhando seus bordados cor-de-prata, encontraremos significados diversos entre as culturas.

A aranha pode tanto ser a diligente artesã do tecido do mundo como a do véu das ilusões que esconde a realidade. Sua teia de aparência frágil aponta para uma realidade de aparências fictícias e efêmeras, tornando-se sua edificadora uma artífice de malhas de ilusões. Retomando o mito de Aracne, a teia “simboliza nessa lenda a derrota de um mortal que pretendeu rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida”.<sup>20</sup> A teia é, ainda, metáfora das hesitações, obstáculos e armadilhas invisíveis do destino. No imaginário poético de Fernando Pessoa, por exemplo, o eu lírico, tal como ocorre com a aranha, percebe-se presa da própria teia que segrega:

---

<sup>20</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:71)

A aranha do meu destino  
Faz teias de eu não pensar.  
Não soube o que era em menino,  
Sou um adulto sem o achar.  
É que a teia, de espalhada  
Apanhou-me o querer ir...  
Sou uma vida baloiçada  
Na consciência de existir.  
A aranha da minha sorte  
Fez teia de muro a muro...  
Sou presa do meu suporte.<sup>21</sup>

O perfil da aranha no imaginário popular revela diversas facetas daquela que muitas vezes é vista com repugnância ou pavor: símbolo do feminino, tecedeira, prenunciadora ou não da felicidade, bordadeira, criadora de labirintos e exímios tecidos. Observa-se, desse modo, que “toda a simbologia da aranha está contida num fundo cultural indo-europeu sujeito a inúmeras interpretações, que se pode encontrar disseminadas, isoladas ou separadas em uma infinidade de áreas culturais”.<sup>22</sup> A aranha encarna o papel de criadora cósmica, de divindade superior ou de demiurgo.

Na África Ocidental, acredita-se que foi Anansé, a aranha, quem criou o homem, o sol, a lua e as estrelas, para depois Nyamé, o deus do céu, insuflar a vida no homem. A aranha ocupa, aqui, a função de intercessora entre a divindade e o homem.

Alguns mitos da Micronésia apresentam Narrô, o Senhor, sob forma de aranha, como o deus criador. Semelhante crença há entre os achantis: o homem foi criado por uma grande aranha.

Práticas de adivinhação através da aranha eram comuns no antigo império dos Incas, no Peru. Nesse sentido, “tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória, tão amplamente atestada ao largo do mundo”.<sup>23</sup>

A aranha é, por vezes, símbolo da alma ou animal psicopompo. Para os povos altaicos da Ásia Central e da Sibéria, ela representa a alma liberada do corpo; “entre os muisacas da

---

<sup>21</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977 p. 556.

<sup>22</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:71)

<sup>23</sup> Ibid., p. 71

Colômbia, quando ela própria não é a alma, é quem transporta ao longo do rio, num barco feito com sua teia, as almas dos mortos que devem ir para o Inferno”<sup>24</sup>. Já para os astecas, é símbolo do próprio deus infernal. Segundo os montanheses do Vietnã do Sul, a aranha “é uma forma da alma que escapou do corpo durante o sono. Para eles, matar uma aranha seria arriscar-se a provocar a morte do corpo adormecido”.<sup>25</sup> Por conseguinte, “todas essas qualidades de demiurgo, de pressagiadora, de condutora de almas e, portanto, de intercessora entre os mundos das duas realidades – humana e divina – fazem com que a aranha simbolize também um grau superior de iniciação”.<sup>26</sup>

Há, no entanto, duas imagens da aranha que merecem uma abordagem mais profunda: a da aranha ameaçadora no centro de sua teia e a da aranha a balançar-se na extremidade de seu fio pelo qual parece querer subir. Essas duas situações ilustram estados opostos: a primeira situação sugere uma metáfora de introversão, narcisismo e egocentrismo – absorção do ser pelo próprio centro. Já a segunda, leva-nos, em um plano simbólico, a dizer que esse fio evoca o cordão umbilical ou ainda a ligação da criatura ao criador. O fio produzido por ela seria, nesse enfoque, o meio ou o suporte da realização espiritual, ou seja, a própria saga humana em tentar buscar respostas para suas indagações acerca do mistério divino.

O homem está sempre procurando nas religiões solução para seus conflitos internos e também um meio de aproximação com o celestial. Somos, na verdade, aranhas tentando alcançar o criador através do fio de nossas supostas verdades amparadas pelos diversos credos existentes. A própria etimologia da palavra ‘religião’ indica ‘religar’ o homem ao cósmico. Contudo, muitas vezes, o homem passa toda a vida tentando escalar esse fio e não consegue chegar ao cerne da grande teia do universo.

Descortinemos esse imenso casulo de prata tecido a muitas mãos...

---

<sup>24</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:72)

<sup>25</sup> Ibid., p. 72

<sup>26</sup> Ibid., p.72

### 2.3 O fio da espera de Penélope e outros fios

Fiar: recomeçar. Esse eterno retorno ao mesmo organiza as metáforas do trabalho interior feminino. Trabalho do sonho de criação, infinito. Fiando, a fiandeira se faz onipotente, ambígua.<sup>27</sup>

Nos idos da guerra de Tróia, a jovem e fiel esposa Penélope aguarda com infinita paciência e resignação a volta do amado Ulisses. Muitos são os pretendentes que surgem ao longo dos anos de espera e dos quais ela se esquivava usando de astúcia: promete escolher um deles para desposar assim que terminar de tecer a mortalha de Laerte, pai de seu marido. No entanto, Penélope tece durante o dia e, à noite, desfaz fio por fio o trabalho começado para, então, recomeçá-lo a cada novo dia, adiando, assim, a conclusão da tarefa. Com isso, ela consegue manter lealdade absoluta ao herói, ausente durante vinte anos: “tecer, fiar dão-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai”.<sup>28</sup> Para ela, “é o tempo de sublimar o medo de ver um esposo de volta mas envelhecido e esquecido de seus antigos segredos de alcova”.<sup>29</sup> De acordo com a versão consagrada do mito<sup>30</sup>, Penélope seria o símbolo perfeito da fidelidade conjugal, servindo de parâmetro para o modelo ideal de conduta feminina.

Ulisses retorna disfarçado em mendigo, trava uma luta com os pretendentes de sua esposa, que estão a dilapidar seus bens, usando para tal o arco dado por Atena. Ele é, então, remoçado pela varinha mágica da deusa da razão e Penélope reconhece o esposo tão esperado de volta ao lar.

---

<sup>27</sup> BRUNEL (1997:376)

<sup>28</sup> Ibid., p.376-7

<sup>29</sup> Ibid., p.377

<sup>30</sup> Apesar de, na “Odisséia, ser apontada como símbolo da fidelidade, existem outras versões (...) que a acusam de haver traído o marido tanto antes quanto após o retorno do mesmo. (...) Essa imagem, contudo, está longe de corresponder a muitas tradições pós-homéricas. Na longa ausência do esposo, a rainha teria praticado adultério com todos os pretendentes e um deles seria o pai do deus Pã. Outros mitógrafos julgam que Pã seria filho dos amores da esposa de Ulisses com o deus Hermes. Uma versão mais tardia insiste que Ulisses, tendo sido posto a par da infidelidade da mulher, a teria banido. (...) Curioso no mito é que não se discute a fidelidade de Ulisses!” (BRANDÃO, Junito..*Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1989, V. III, p. 292 e 327)

Uma outra figura pertinente à saga de Ulisses e também ligada à arte da tecelagem é Calipso. Conta a lenda que a ninfa das belas tranças louras habitava uma gruta numa ilha do Mediterrâneo e passava o dia a fiar. Certa vez, encontrou o náufrago Ulisses e por ele se apaixonou, mantendo-o por sete anos na ilha. Na tentativa de que ele esquecesse Penélope e ali ficasse em sua companhia, concedeu-lhe até a imortalidade. Porém, Hermes, a pedido de Atenas, ordenou-lhe que permitisse a partida do herói, ao que ela, embora a contragosto, obedeceu. Assim, “a fiandeira tem de renunciar a seu desejo. Calipso transformará o fio do desejo em fio da viagem. Ela renuncia a seu amante e deixa-o seguir mar afora, mas antes prepara amorosamente os fios com que serão tecidas as velas de sua embarcação”.<sup>31</sup> Seu poder de sublimar a faz de algum modo superior. Na etimologia de seu nome está “aquela que esconde”. Pode-se inferir a partir disso, que ela se envolve e envolve nas brumas do centro cósmico onde vive, personificando de uma maneira inversa a aranha, uma vez que ao atrair para junto de si o homem que ama não é com a intenção de devorá-lo. Dessa maneira, “renunciando ao amante, a mulher-ninfa deixa-o partir no outro extremo do fio, um fio altamente flexível e resistente que o levaria, terminado seu périplo, a novas verdades”.<sup>32</sup>

Na fascinante jornada mítica em busca do mistério que envolve a figura da mulher-fiandeira em sua pluralidade, nos deparamos com Ariadne, uma outra faceta da Senhora do Fio.

Quando Teseu chegou a Creta para enfrentar o Minotauro, no intrincado Labirinto, Ariadne se apaixonou de imediato por ele. Para que pudesse encontrar o caminho de volta – feito quase impossível – deu-lhe um novelo de fios que ele deveria desenrolar. Orientado pelo novelo, Teseu consegue vencer o monstro, consagrando-se herói. O labirinto perdera seu segredo e graças ao fio de Ariadne. Todavia, pouco tempo depois, abandona a jovem na mais triste solidão e esta morre em consequência disso.

---

<sup>31</sup> BRUNEL (1997:380)

<sup>32</sup> Ibid., p.380

O fio mágico de Ariadne – fio de desejo, proteção e conservação – dá a Teseu o poder e os meios de continuar vivo, dom quase de imortalidade. Ariadne apenas exige de Teseu um amor eterno – amor esse que ele não pode dar. O fio que o conduz à luz pode ser entendido como metáfora de um parto às avessas, se pensarmos na cena em que ele retorna para ela: “Ariadne teria sentido, dentro de seu corpo, toda a luta pela vida travada entre o monstro e o ser amado (...) a mulher e a mãe nela presentes dirigiram, graças ao fio, de começo a fim, toda a operação de salvamento”.<sup>33</sup>

Quando menina, Ariadne divertia-se com suas bonecas-marionete imprimindo-lhes movimento com a ajuda do fio. Assim,

na ponta do fio de Ariadne, Teseu é um brinquedo que ela refabrica e de cujos gestos ela tem o comando. O fio favoreceria, em Ariadne, a reativação de recordações da infância (...) Ariadne puxa os fios do destino de Teseu no momento do combate com o Minotauro, como ela puxava os fios das bonecas para fazer com que elas dançassem. O fio estabelece uma ligação, prende”.<sup>34</sup>

Ariadne significa “a muito sagrada” em grego; ela é a “Deusa Lua” – aqui, como um eclipse, as figuras de Ariadne e das Parcas se encontram – a “muito grande”, a “muito presente”.<sup>35</sup> Ariadne é “aquela para quem eram executadas danças iniciáticas e rituais. Danças do fio enrolando-se e desenrolando-se. Danças de entrecruzamentos”.<sup>36</sup> Em Delos, diante de uma estátua de Afrodite oferecida por Ariadne, Teseu executou uma dança complexa que “representava as sinuosidades do labirinto, as voltas e desvios do fio divino, talvez repetição do combate decisivo que o salvou. Ondulações, curvaturas côncavas e convexas, meandros do corpo de Ariadne”.<sup>37</sup>

A dança de Teseu – chamada dança dos grou – tem estreita relação com o percurso labiríntico. No plano conotativo, pode-se dizer que o labirinto é “uma figuração de provas discriminatórias, de iniciação anteriores ao encaminhamento na direção do centro escondido”

---

<sup>33</sup> BRUNEL (1997:379)

<sup>34</sup> Ibid., p.379

<sup>35</sup> Ibid., p.379-380

<sup>36</sup> Ibid., p.380

<sup>37</sup> Ibid., p.380

e, nesse sentido, conduziria “o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana”.<sup>38</sup>

É uma viagem às profundezas do inconsciente, percurso que Branca e Alitia, como veremos, terão de perfazer:

nessa cripta que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersara na multidão dos desejos (...) A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega.<sup>39</sup>

O fio pode ser concebido como veículo para uma viagem ao interior de si mesmo, promovendo, então, o auto-conhecimento. É tecendo os fios da memória que Alitia reencontrará a si mesma, como veremos adiante.

Ligado ao fio, como um recém-nascido à sua mãe, Teseu poderia ter se aproximado de sua verdade interior e renascer melhor. Mas é com Fedra que ele encontrará sua realização. E Ariadne, “embora constantemente prevendo o futuro, não consegue escapar dele. Sibila amorosa, oblativa e lúcida, sacerdotisa de Afrodite que parece também segurar o fio da Parca, ela desfia um desses fios obscuros por onde o amor se liga à morte”.<sup>40</sup>

O fio de Ariadne é talvez o grande fio misterioso do labirinto humano, indispensável a cada um de nós mas que sabemos ter de romper um dia. O fio da meada mágica de Teseu é ao mesmo tempo o que permite construir o futuro vencendo os obstáculos e que o prende e impele a seguir adiante. Assim, “a única possibilidade de Teseu vencer é agarrando-se ao fio de Ariadne; mas terá também de livrar-se dele, o que significa abandonar Ariadne”.<sup>41</sup> O mito reflete de forma clara a simbiose existente entre mãe e filho: ambos encontram-se ligados durante a gestação através do cordão umbilical, responsável pela alimentação do feto e condutor da luz. No entanto, esse vínculo será cortado ao nascer para o mundo, quando o novo

---

<sup>38</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:530-1)

<sup>39</sup> Ibid., p. 531-2

<sup>40</sup> BRUNEL (1997:86)

<sup>41</sup> Ibid., p.87

ser se torna um organismo independente, embora saibamos de inúmeros casos em que esse vínculo jamais é rompido em um plano psico- emocional. Para os bambaras, o cordão umbilical é a raiz pela qual o ser humano em gestação é preso à mãe-terra. Enquanto ele não cai – o que, segundo a crença deles, deve ocorrer no sétimo dia -, o nascimento não está totalizado. Nessa perspectiva, crescer é cortar vínculos e isso gera dor e sofrimento. O fio de Ariadne é o fio da vida e a mulher é o único ser capaz de gerar vida. Dessa forma, Ariadne existe e se perpetua em cada mulher.

É interessante atentar para a concepção do tempo no universo helênico: os gregos concebem Cronos – aquele que devora seus filhos – como movimento cíclico, circular, de repetição, em plena consonância com a rotação das estações do ano, do ciclo das gerações humanas, enfim, das mudanças periódicas do universo. Nesse tempo circular e cíclico não há diferença entre passado, presente e futuro. Essa vivência do tempo caracteriza-se pela abolição do tempo concreto, o que importa é o presente, no qual vão se repetindo os mesmos gestos primordiais, como veremos adiante com os habitantes de Vilamaninhos. Penélope experimenta o tempo como uma espécie de presente perene, ao destecer à noite o que havia tecido durante o dia, partindo sempre do mesmo ponto, sujeito passivo da roda da fortuna (mas, de certa forma, também ativo, já que destecer é uma astuciosa maneira de protelar a escolha do novo esposo).

O fio da espera de Penélope pelo marido distante será mais tarde cristalizado e perpetuado por uma sociedade falocêntrica e chega aos nossos dias transformado em fio desfeito por outras mãos femininas, como as das personagens Branca e Alitia. Acompanhemos a escolha dos matizes com os quais essas moças tecerão sua vida.

### 3 JUANA RUAS: NUMA VARANDA SOBRE O ÍNDICO

“As mulheres de hoje, Penélopes à avessa, pegam o que está destecido e tecem a verdadeira face das coisas”.<sup>42</sup>

Deixando para trás a mitológica Grécia, avancemos rumo ao Oriente, em direção a uma pequena ilha banhada pelas águas de um azul profundo, situada entre a Ásia e a Oceania. Contemplemos a paisagem de Timor: uma espécie de varanda sobre o Índico<sup>43</sup>, onde “o mar desenrolando e enrolando a esteira azul-esverdeada das águas salpicando-as de submissas flores brancas” (CC, p.56), compõe o cenário das memórias de Alitia, personagem central do belo romance de Juana Ruas, intitulado *Corpo colonial* (título que, por si só, já suscita no leitor algumas provocações).

Congregando diferentes tempos, a narrativa faz emergir a voz até então silenciada desta jovem mulher, trazendo à baila um capítulo por vezes esquecido da história do colonialismo português: a sua incursão por terras asiáticas. Assim, o jogo das polaridades entre colonizador e colonizado – ou nos termos de Boaventura de Sousa Santos<sup>44</sup>, entre “Próspero e Caliban” – na colônia portuguesa de Timor, é-nos retratado pela pena da escritora.

Escrita em 1977 e publicada em 1981, a narrativa é tecida de forma complexa, de tal maneira que os fios do passado e do presente mesclam-se na trama, embora privilegiando o ano de 1964.

A autora, natural da Guiné-Bissau, por meio da protagonista – portuguesa, casada com um alferes a serviço em Timor -, lança um olhar inquisidor sobre o domínio colonial

---

<sup>42</sup> LACERDA (1986:86)

<sup>43</sup> Apropriamo-nos em parte do título de um texto da professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, ‘Uma varanda sobre o Índico: entrelugar de sonhos, mitos e memórias’ que versa sobre Moçambique e que se encontra disponível em SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. Pelo teor poético, entendemos que poderíamos aplicá-lo à questão Timor desenvolvida no presente estudo, uma vez que a ilha é como uma varanda debruçada sobre as águas do oceano Índico.

<sup>44</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. ‘Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade’. In.: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001

português em terras orientais, em particular sobre essa ilha distante, que a sabedoria local acredita ser “um enorme jacaré com a cabeça em Cupão e a cauda em Lautém” (CC, p.58). Isso porque, para o povo timorense, o mito do crocodilo, mito de origem, explica o surgimento da ilha e do primeiro habitante dela: é “um animal sagrado a que chamam avô” (CC, p.58). Observam-se de início referências no tocante às tradições e mitos fundadores da cultura timorense. Timor significa *oriente*, e esse povo de tez acastanhada reverencia o espírito de seus ancestrais. Assim,

os mitos revelam antepassados, origens ou o poder sagrado de animais e pessoas. O crocodilo é talvez a figura mais importante da mitologia. É o totem, o antepassado dos habitantes de Timor. A serpente e a águia são agentes da divindade, assim como a estrela da manhã. O mundo é tripartido em espíritos, a divindade e os homens.<sup>45</sup>

No que se refere à estrutura do romance, parece-nos interessante atentar para a organização e títulos dos capítulos: **‘Um motivo tropical’, ‘Mulher sentada numa cadeira de três pernas’, ‘Um olhar amarelo’, ‘O vasto céu da ausência’, ‘Manucodiata’, ‘Natureza morta’, ‘O amor do vermelho’, ‘Cabeça, garrafa, nádegas e jarro de loiça’, ‘Os jogadores de cartas’, ‘Dionaca muscípula’ e ‘O vestido de ramagens’**, muitos dos quais explicitamente referem-se a figuras femininas ou remetem o leitor ao território das artes, a representações pictóricas, como se as tintas misturadas e aplicadas sobre a tela do livro compusessem belos quadros, a retratar olhares e sínteses de Alitia sobre as etapas percorridas.

Observa-se também um paralelo entre o trabalho do tear e o da escrita: a narrativa começa com a protagonista bordando e, com o seu término, finda também o trabalho de tecelagem - e, com ele, o processo de auto-conhecimento que se desenvolve ao longo da história (o que não significa a conclusão definitiva do processo de autognose, mas a *deste* processo). A montagem dos capítulos sobrepõe os tempos cronológico e psicológico, ambos urdidos no tear da memória: graças a recursos como o *flashback*, os motivos referentes a fragmentos do passado vão sendo incorporados por um narrador que ausculta as divagações

---

<sup>45</sup> ‘Identidade Timorense’. Disponível em [http://www.cerit.org/gentes\\_cult\\_mitos.html](http://www.cerit.org/gentes_cult_mitos.html). Acesso em 3 maio 2006

da personagem Alitia, enquanto esta confecciona o tapete, com freqüentes voltas ao tempo presente. Um belo trabalho de dupla tecelagem.

Lélia Almeida<sup>46</sup> nos fala do romance mexicano *Como água para chocolate*, em que a protagonista Tita, “para proteger-se da culpa e da angústia que sente por desejar o noivo da irmã, decide começar a tecer uma colcha que a abrigasse do frio e da solidão”. A confecção dessa colcha se dá “ao mesmo tempo em que a narrativa vai sendo tramada, contando a história de três gerações de mulheres”. Processo semelhante ocorre com Alitia: bordando o tapete, a personagem mescla os fios da memória à urdidura da trama e desvela os bastidores da colonização portuguesa em Timor. O tapete tecido compõe o corpo da escrita e faz dessa Penélope meio às avessas veículo para questionamentos acerca da própria essência da vida. Em paralelo, emerge a imensa fragilidade e complexidade das relações afetivas. Alitia promove, assim, uma auto-reflexão a partir do contato com o Outro.

Alitia tece sua solidão, incertezas e questionamentos diante dos desencontros amorosos e descaminhos do poder. O motivo do pássaro radioso escondido na mata aponta para a ânsia de liberdade da personagem. Para Lélia Almeida<sup>47</sup>, “bordar e narrar têm um caráter curativo, ordenador. Ao bordar, ao contar e reinventar um novo traçado para sua própria história, é possível mudar esta história, reinventar um novo desenho”. Sobre a cura através da narração, vale a pena conferir o texto de Walter Benjamin, “Narrar e curar”.<sup>48</sup> Sherazade, a tecelã das mil e uma noites (tempo necessário para o processo terapêutico), enquanto narrava, “curava o sultão *doente*, ferido na sua afetividade, na sua capacidade amorosa, pela traição feminina”.<sup>49</sup> E, assim, ao enredar/ curar o sultão nas malhas das estórias florescidas nas mil e uma noites, traça um destino outro para si.

---

<sup>46</sup> ALMEIDA (2003:3-4) n° 24

<sup>47</sup> Ibid., p.5

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter *apud* GAGNEBIM, Jeanne Marie. Narrar e curar. Folhetim, São Paulo, 1º set. 1985

<sup>49</sup> MENEZES, Adélia Bezerra de. 'Xerazade ou o poder da palavra'. In: *A Mulher e a Literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990 p. 147

Ainda segundo Lélia Almeida<sup>50</sup>, o bordado, o tecido, a lembrança e a função do resgate da memória podem ter significados diferentes de acordo com o contexto no qual estas temáticas inserem-se. E as narrativas, contadas ao ritmo do vai-e-vem da linha e da agulha, tratam, na maior parte das vezes, das histórias de mulheres na construção dos complexos caminhos da conquista de uma identidade própria.

A tessitura do tapete aparece “numa construção analógica ao texto, à narrativa, ao relato, à história que está sendo contada, numa trama que possibilita o resgate da memória, do passado”.<sup>51</sup>

Trancemos, pois, esses fios para que possamos adentrar no universo dessa nossa Penélope contemporânea. Encontramo-la diante de seu tear, escolhendo os matizes com os quais dará vida ao tapete de suas memórias. Penetremos em seus pensamentos e ouçamos o que lhe vai à alma...

---

<sup>50</sup> ALMEIDA (2003:7) n ° 24

<sup>51</sup> Ibid., p.11-2

### 3.1 A verdade de Alitia

“Sou um corpo colonial que não se sonha sem estar ocupado.”  
(CC, p.27)

Aproximemo-nos desta instigante personagem que conduz o leitor, tal como Ariadne, ao corpo da escrita de Juana Ruas.

Encontraremos Alitia diante de seu tear. A narrativa inicia-se, assim, no tempo presente da vida da personagem:

Alitia esticou sobre as ripas de madeira a talagaça que ciosamente bordava. Debruçada sobre o tapete, de agulha suspensa, vigiava o silêncio que irrompia da penumbra da casa (...) Cortou a lã, de um verde levemente tingido de negro, para o **fundo sombrio das árvores onde, quieto, se escondia um pássaro radioso**. Bordava um desenho que apenas lhe pertencia porque o escolhera entre muitos outros. **Um desenho já feito em que as cores estavam minuciosamente discriminadas nas margens e onde breves traços coloridos demarcavam as fronteiras entre os motivos.**(CC, p.9 [grifos nossos])

Observa-se a descrição de uma mulher ainda de certa forma atada às convenções sociais, posto que apenas reproduz o modelo de um pássaro, e as cores com as quais o tinge já estão pré-definidas. Acompanhemos as malhas com que tece o seu percurso identitário para perceber como ela se liberta dessas amarras. Segundo Lélia Almeida<sup>52</sup>,

a referência à difícil trama dos tapetes, do desencontro dos fios e da combinação das cores, tanto nos reporta aos acontecimentos da própria existência – tecidos por uma dolorosa memória – como nos fala de criação e invenção e a possibilidade de conhecer outros caminhos, através do texto, da tessitura, da tecelagem, da escritura.

Diante da tapeçaria, Alitia empreende uma viagem a sua vida pretérita, pois “percorria, ao bordar, distâncias onde fora outras pessoas. Estas viagens da memória transportavam-na aos lugares onde sentia que tinha vivido sem o ter percebido” (CC, p.9). E, paralelamente, lança-se a uma outra, rumo ao seu interior. Desdobra-se em duas faces – a diurna e a noturna –

---

<sup>52</sup> ALMEIDA (2003:3) n.º 24

e, como a mítica Penélope, atraiçoa de noite a face que constrói de dia. Nessa perspectiva, “Alitia vivia duas vidas. Uma, diurna, partilhava-a entre o filho e a casa. A outra, nocturna, empregava-a no solitário fluir da memória. Uma negava a outra. Atraiçoava de noite o que durante o dia construía como uma sonâmbula” (CC, p.125). Ao abeirar-se do tapete, envolta pelo silêncio que a circunda, Alitia reflete: “este silêncio é como uma cegueira” (CC, p.125). Orlandi<sup>53</sup> afirma que o silêncio é “a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento”. Diante do tapete de muitos motivos pergunta-se: “terá a minha vida um desenho único que não consigo vislumbrar?” (CC, p.10); e contemplando os fios já tecidos, observa que “as árvores geométricas surgiam da profundidade como capitéis de túrgidas folhas. As patas do pássaro iluminavam-se pintalgadas de branco e rosa velho criando uma ilusão acinzentada e macia” (CC, p.125). Dentre essas árvores, “um carvalho outonal, de amareladas folhas buliçosas, erguia-se, gigantesco e imprevisível, no canto branco da sua memória” (CC, p.125). E diz para si: “é preciso abaná-lo até a queda da última folha. Então, ficarei viva e abandonarei a viagem para dentro do tapete, porque terei, enfim, abertas, as portas do meu futuro” (CC, p.125). A voz narrativa nos diz: “e Alitia deslizava para dentro de si como para dentro de um poço” (CC, p.125).

Esse desfazer, trabalho aparentemente negativo, revela-se ativo, afirmativo, na medida em que assinala uma recusa a um papel que não deseja desempenhar. A traição a essa face faz-se necessária, portanto, em fidelidade ao projeto de construção do rosto futuro.

Viver duas vidas é como transitar em dois planos distintos. O transpor os limites que separam realidade e imaginário é tema recorrente na literatura de diversos povos. Esse transitar “entre mundos” faz surgir em nossa memória a lembrança de um belo conto de Marina Colasanti, intitulado ‘Além do bastidor’<sup>54</sup>. Nele, o leitor imerge em uma atmosfera de

---

<sup>53</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995 p.23

<sup>54</sup> COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979. p.17-18

sonho e inquietação ao acompanhar a trajetória da menina bordadeira. Bordou muitas frutas, até a árvore ficar carregada. Assim, como a ancestral Eva, sua boca se encheu do desejo “daquela fruta nunca provada”, impulsionando-a à viagem de conhecimento do outro mundo<sup>55</sup>. Um belo dia ela descobre que pode viver o seu sonho através da linha ainda não arrematada:

Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante.  
Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa.  
Olha para as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha.  
Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor.(...)  
O sol brilhava no bordado da menina.  
E era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que qualquer coisa.  
(...)  
A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que escorria da boca.  
Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta ainda não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa.  
Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado.

Atravessar a fronteira do chamado mundo real pode ser fascinante, mas também gera angústia, na medida em que esse intercâmbio pode ser de súbito cortado, como acontece com a personagem colasantiana. Esse outro lado pode apontar para a dimensão do próprio inconsciente. Bordando, é como se essa e outras personagens tecelãs se voltassem para seu interior; bordando elas edificam seus desejos e os concretizam. Tal como Cloto, a menina desse conto de Marina Colasanti constrói para si um mundo de faz-de-conta em meio à trama policolor do bordado, pois “tecer não significa somente predestinar (...) mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia”.<sup>56</sup> A linha seria, assim, o fio condutor da fantasia, ponte que liga o mundo concreto ao do bordado. No momento em que a irmã o corta, a condena a viver para sempre do outro lado, ‘além do bastidor’, na teia que urdira. Podemos considerar que a irmã, de certa forma, encarna

---

<sup>55</sup> Anotações da disciplina “Contos de fadas ontem e hoje”, ministrada pela professora Maria de Lourdes Soares no Curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil da Pós-Graduação em Letras (*lato sensu*) da UFRJ, 2002.

<sup>56</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:872)

Átropos, ao agir com a mesma inflexibilidade da deusa grega. Mas o texto não fecha a interpretação, apenas afirma que a irmã debruçou-se sobre o bastidor e vendo um risco tão bonito, decidiu completá-lo. E que ela não viu quem era a figura riscada no motivo que faltava<sup>57</sup>: “quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra”.<sup>58</sup>

Há nessa metáfora da travessia do bastidor uma possível alusão à relação (e à diferença) entre arte e loucura, no sentido da ruptura da ligação com o real. Alguns poetas e pensadores, como Hölderlin e Nietzsche, por exemplo, atravessaram a fronteira e não mais regressaram<sup>59</sup>.

Em suas aventuras “através do Espelho” e “no país das maravilhas”, também Alice, personagem de Lewis Carroll, atravessa as fronteiras entre mundos, mas sabe o caminho de partida e de regresso. *Alice através do Espelho* narra as aventuras vividas pela menina que dá título ao livro, ao passar “do mundo real de sua sala-de-estar para o mundo às avessas que ela encontra ao atravessar o espelho que ficava em cima da lareira”.<sup>60</sup> Elemento muito presente nas histórias infantis, o espelho possui um simbolismo muito rico. Contudo, uma vez que foge ao propósito deste trabalho, não serão abordadas tais acepções. Em linhas gerais, o espelho reflete a nossa imagem, o exterior, a aparência em um primeiro momento. Porém, esse duplo refletido pode ser concebido como a essência.

É inquietante pensar na possibilidade de o espelho ter-se quebrado, fixando, assim, a personagem no outro lado, como ocorre no conto de Marina Colasanti. A menina cruzaria para sempre a fronteira do real. Mas Alice não perde de vista a ponte frágil que une o reino da imaginação e o da realidade.

A grande questão em *Alice* é a da identidade, na medida em que, através do paradoxo e do *nonsense*, contesta identidades fixas. O mesmo ocorre com a nossa Alitia, cujo nome

---

<sup>57</sup> SOARES (2002)

<sup>58</sup> COLASANTI (1979:19)

<sup>59</sup> SOARES (2002)

<sup>60</sup> COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da Literatura Infantil e juvenil*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991 p.161

parece ser oriundo da mesma raiz etimológica que a da personagem de Carroll. Segundo Ângela Faria<sup>61</sup>, o romance *Corpo colonial* “assinala a angústia e a inquietação da personagem feminina em relação à sua própria identidade”.

No limiar de suas memórias, Alitia percebe que “esses lugares e essas situações se criavam através da ausência, da distância e da morte, num espaço novo onde ensaiava a metáfora de uma metamorfose” (CC, p.9). Segundo Chevalier e Gueerbrant, “as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora”.<sup>62</sup>

Pode-se dizer, assim, que esse “eu” da tecelagem/ pintura vaso comunicante emerge, permitindo que partes separadas se comuniquem e se impregnem da energia que circula. Deambulando pelos meandros do imaginário, Alitia consegue recompor as peças do grande e intrincado quebra-cabeça da sua vida. A tapeçaria seria, então, uma extensão do próprio sujeito, pois através dela o “*eu* inquieto” da personagem promove uma profunda reflexão sobre aspectos das relações subjetivas e intersubjetivas de que é participante ativa:

como um pintor que apura os volumes de uma tela antiga pintando uma nova, desembaraçando-a dos ruídos de faixas sonoras supérfluas, assim **Alitia criava o real, através da memória, isolando rostos e situações**. Viajava no seu futuro olhando aqueles rostos que se estampavam no painel. Esfumava-se a paisagem tropical. Só os rostos ficavam, tecidos em antigas fibras, abertos como livros (CC, p.10 [grifos nossos])

A construção não se dá do zero, mas de algo já existente: sobre a tela antiga de sua vida, Alitia busca pintar uma nova, uma tentativa de recomeço esboça-se logo no parágrafo inaugural da narrativa.

Diante do tear, Alitia “des-tece” sua vida ao recordar acontecimentos passados, alinhava os pontos da metamorfose ensaiada, a qual figura como “um símbolo de

---

<sup>61</sup> FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. ‘África & Portugal: a escrita feminina e a guerra colonial – o emergir da voz silenciada’ ou ‘A libertação de corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial’. Comunicação apresentada durante o evento *Africanas 10! Encontro das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UFRJ*. 24, 28 e 29 de setembro de 2004

<sup>62</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:608)

identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu *eu* nem atualizou todas as suas potencialidades”.<sup>63</sup>

É importante lembrar que o tear e elementos que dele derivam ou a ele estão ligados, como tecido, fio, fuso, roca e outros instrumentos que servem para fiar ou tecer, são símbolos do destino, designam tudo o que rege ou intervém no destino humano: a aranha tecendo a sua teia é a imagem das forças que tecem os destinos, assim como a lua tece os destinos, na medida em que tem relação com as Moiras – pois estas são divindades lunares e, como fiandeiras, atam o destino. Deusas oriundas de diversas culturas são retratadas com fusos e rocas em suas mãos controlando

não somente os nascimentos, mas o decurso dos dias e o encadeamento dos atos (...) Dominam assim o tempo, a duração dos homens, e envolvem por vezes o aspecto duro e impiedoso da necessidade, essa lei que rege a contínua e universal mudança dos seres e donde procede a infinita variedade das formas. O brilhante tecido do mundo se delinea sobre um fundo de sofrimento humano. Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos<sup>64</sup>

De acordo com a tradição do Islã, o tear é o símbolo da estrutura e do movimento do universo. Em algumas regiões da África do Norte, a dona-de-casa, por mais humilde que seja, possui um tear composto por “dois rolos de madeira sustentados por dois montantes (...) O rolo de cima recebe o nome de rolo do céu, o de baixo representa a terra. Esses quatro pedaços de madeira simbolizam todo o universo”.<sup>65</sup> A partir disso, pode-se inferir a mulher como mediadora entre o celestial e o terreno, aquela que manipula o tear, também o faz com a vida. Transparece, então, o caráter quase sobrenatural da mulher: é ela que muitas vezes detém o conhecimento das ervas medicinais, o chamado “sexto sentido”. Tais atribuições lhe valeram perseguições em todas as épocas, sobretudo no período da Inquisição.

Os quatro pedaços de madeira desse tear rústico parecem apontar para os quatro elementos da natureza: fogo, água, terra e ar. Elementos que, como veremos, estarão presentes

<sup>63</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:608)

<sup>64</sup> Ibid., p.872-3

<sup>65</sup> Ibid., p.872

numa das cenas em que Branca senta-se para bordar. Assim, a fiandeira detém o poder não só sobre o seu tear – verdadeiro espelho onde são projetados seus sonhos e desejos – mas, por extensão, sobre o próprio mecanismo vital. Como quem persegue o ouro alquímico, símbolo da perfeição, ela experimenta combinações de fios, texturas e cores em busca da trama perfeita:

o fiar incessante das mulheres, no recolhimento, à noite, para pacificar dramas interiores, foi motivo de inquietação tanto para os homens quanto para a igreja e a sociedade. Seus pensamentos secretos, profanos ou sagrados, eram forjados nessas ocasiões, enquanto sonhavam com um outro caminho na vida, com um outro estatuto social.<sup>66</sup>

Como vimos na abertura deste capítulo, Alitia borda no seio da noite, “vigiando o silêncio que irrompia da penumbra da casa” (CC, p.9). Nesse sentido, a tecelagem figura ainda como rito de passagem; iniciação feminina. Na China, esse ritual é associado à reclusão, à noite e ao inverno (o próprio yin), enquanto os trabalhos masculinos são diurnos, do verão, como a faina dos campos (princípio yang): “o encontro celeste da Tecelã e do Boieiro é o equinócio, o equilíbrio e a união do yin e do yang”.<sup>67</sup>

Conta uma antiga lenda inglesa que uma senhora, já consumida pelos anos de solidão e monotonia, fiava todas as noites junto à lareira quando, certa vez, viu despencarem pela chaminé dois pés, depois as pernas seguidas pelo resto do corpo, até constituírem-se no tão desejado companheiro. Essa história, cujo enredo apresenta elementos que trazem à memória o conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti<sup>68</sup>, ilustra um simbolismo sexual inerente à figura da tecelã, pois o “trabalho que, não obstante a aparente imobilidade e a solidão em que se executa, afeta por inteiro o corpo da mulher-fiandeira, nela implantando o desejo”.<sup>69</sup> É tecendo no silêncio da noite que Alitia retoma o passado para, a partir dele, alçar o vôo acalentado. Ângela Faria nos fala que “circunscrita à sua solidão, essa personagem ‘ensaia a

---

<sup>66</sup> BRUNEL (1997:383-4)

<sup>67</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:431)

<sup>68</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985

<sup>69</sup> BRUNEL (1997:375)

metáfora de uma metamorfose’ no espaço imaginário da representação pictórica – a tapeçaria tecida por ela”.<sup>70</sup> Suas memórias, ambientadas em Timor sobretudo no ano de 1964, evidenciam as ruínas do império colonial português. Assim, Alitia (do grego *verdade*) é aquela que desvenda a crua realidade das práticas coloniais. Por meio dela, é dada ao leitor a possibilidade de entrar em contato com o universo do colonizado e travar conhecimento com uma segunda instigante personagem feminina: Manucodiata, a nativa, “a nona<sup>71</sup> do nosso alferes”, como proferiu Alitia ao pedir que Lourenço vá até ela e a traga para uma conversa. Alitia deseja conhecer Manucodiata, e esta, após receber o convite, envia-lhe um presente, trazido pelas mãos de Lourenço: um grosso bambu amarelo atado em uma das pontas, que ao ser inclinado: “no jorro de límpida água, saiu, luzindo, uma sinuosa e soberba enguia que se revolveu como grossa cabeleira negra derramando à sua volta esmaltados reflexos esverdeados e lisos. Imóvel, coroada de água, desenhava na relva um tronco de palmeira”. (CC, p.90).

Não deixa de ser instigante a escolha do presente ofertado. A enguia – peixe serpentiforme muito escorregadio – parece estar em íntima ligação com o simbolismo da serpente, o qual indica, entre outros significados, o princípio e o fim de tudo: o uróboro ou a serpente que morde a própria cauda aponta para um símbolo de eternidade<sup>72</sup>. Tendo a forma de uma linha, ainda que insuflada de vida, “não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses”.<sup>73</sup> Na tradição timor, “a enguia ensina a água a nascer” (CC, p.90), está, portanto, associada ao princípio vital.

Então, Manucodiata é avistada no horizonte: “uma silhueta esbelta empunhando uma sombrinha de papel, partia-se no longe, mancha clara arfando nas ondas lisas do calor”. (CC,

---

<sup>70</sup> FARIA (2004)

<sup>71</sup> Cabe esclarecer que ‘nona’ é o termo local para prostituta, também referida como ‘mulher do Estado’ (CC, p.114).

<sup>72</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:816)

<sup>73</sup> Ibid., p.814

p.91). De talhe esbelto, envergava um “cambate de *batik* apertado que a forrava até os calcanhares” (CC, p.91) e “sobre a cabaia de seda rosada baloiçavam cordões de mutiçalas e butilimas penduradas em barbantes negros” (CC, p.91). A ramagem das casuarinas e das canárias “bordavam-lhe a figura esguia com a penugem acinzentada das sombras em delgados e finos arabescos redondos que lhe escorriam pelo rosto, rodando líquidas e circulares pelo guarda sol, pelos ombros e pelo obelisco dos seios”. (CC, p.91). Alitia a convida para entrar e, enquanto dispõe sobre o tabuleiro o chá e os bolos, entrega-se à muda contemplação daquela curiosa figura de mulher. Observa, assim, que

ela fechara o guarda sol de papel pintado com enormes peônias rosadas e tirara da saca de pó de arroz um lenço bordado com que enxugou o suor do rosto. Calçava pequenas chinelas azuis tatuadas a lantejoulas e vidrilhos num desenho brilhante e simétrico. Descalçou uma das chinelas e, com o leque dos dedos cor de ardósia, coçou o peito do pé arqueado que se adelgaçava numa canela fina até ao papo de pomba da perna (CC, p.91)

A mulher do alferes parece extasiada e ofuscada diante de tamanha beleza e serenidade irradiadas por aquela mulher. Serve-lhe o chá e, nesse momento “o rosto da mulher abriu-se num sorriso calmo (...) O seu rosto, de olhos rasgados à chinesa, nariz estreito e maçãs delicadas, era impenetrável” (CC, p.92).

Alitia sente-se impelida a desbravar aquela terra desconhecida e exótica que é Manucodiata. Boaventura Santos<sup>74</sup> nos lembra que desconhecimento e exotismo são temas recorrentes quando se trata de propor uma apreciação global de um país e de seu povo. Em ‘Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal’, o autor coloca que Portugal, a despeito da longa história de fronteiras abertas, é considerado um país relativamente desconhecido e por extensão, exótico e idiossincrático. Santos defende que esse exotismo é um efeito do desconhecimento: sabe-se pouco sobre Portugal e, por conseguinte, é considerado exótico. Processo semelhante dá-se sempre que nos deparamos com qualquer situação que escapa ao que consideramos pertencente à esfera do familiar, especialmente

<sup>74</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Lisboa: Ed. Afrontamento, 1994 p.49

quando falamos de povos de culturas diferente da que temos como referência. Eis o que ocorre no confronto entre Alitia, mulher culta européia, e Manucodiata, mulher duplamente à margem: ela é mulher num país colonizado e o papel que desempenha na sociedade na qual está inserida é o de prostituta. Entretanto, Alitia rompe com o protocolo social, que certamente impediria uma mulher ‘honesta’ de travar contato com uma nona, e avança deslumbrada, rumo ao conhecimento dessa ilha, mulher cercada de mistério por todos os lados, “um Ser Opaco, um rosto sobre a coluna esmaltada dos ombros. Uma ilha bravia e desconhecida, azulada pela distância. Corpo abrupto, poroso, negro, suando. Um ser que era a natureza e a morte, o outro lado, o que se não conhece” (CC, p.92).

Manucodiata parece personificar o lado oculto de cada um de nós, aquele obscuro recanto da alma que não ousamos desbravar, a parte imaculada, o ser em seu estado puro e virginal. Observemos que a voz narrante qualifica a nona como um ‘Ser Opaco’, ‘um ser que era natureza e morte’, e aqui lembramos do título do capítulo em que nos é dito acerca do aborto do filho de Manucodiata – **Natureza morta**, uma referência a um conhecido gênero pictórico.

Será através de Manucodiata, sobretudo, que Alitia mudará seu ponto de vista, ao enxergar nela o outro de si. Luiza Lobo<sup>75</sup> apresenta dois pontos de vista com relação à alteridade: um **outro** antropológico (a autora cita Lévi-Strauss, segundo o qual o selvagem é um outro igual ao civilizado, e que deve ser reconhecido) e um **outro** filosófico (a consciência da diferença entre pessoas), para, em seguida, estabelecer um terceiro ponto de vista: o psicanalítico. Nessa perspectiva, a alteridade consistiria “no confronto entre consciente e inconsciente, e, por conseguinte, na consciência de que não somos um eu total, sem arestas, como querem o humanismo e a metafísica, mas um eu com fissuras, com desdobramentos”.

---

<sup>75</sup> LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>

Essa multiplicidade de *eus* – de que serve de ilustração o verso de Pessoa “*Vivem em nós inúmeros...*”<sup>76</sup> –, parece estar patente em Alitia. No episódio do banho, de que falaremos mais adiante, Alitia vislumbra um contato com esse lado oculto em que o inconsciente emerge. Ainda de acordo com Luiza Lobo,

esta alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea, mas se torna mais aguda quando a literatura, pelo menos desde 1970, percebe que se comporta de modo logocêntrico e etnocêntrico, nas palavras de Lévi-Strauss, não só a respeito de outros povos e raças mas também com respeito ao outro sexo e às minorias sexuais. O cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental. A mulher insere-se nesta cena a partir de uma ruptura e o anúncio de uma **alteridade** ou **diferença** para com esta visão “falocêntrica”, na expressão de Hélène Cixous.

Alitia retribui a visita da nona e, transgredindo as regras implícitas do código social, decide ir à casa da mesma, acompanhada por Lourenço: “surpreenderam Manucodiata na varanda da casa de tecto de gamuti enfeitado de conchas de penteólas gigantes e náutilos (...) Manucodiata vestia um táis tecido nos teares domésticos, feito de estreitas barras de riscas vermelhas, amarelas e violetas, cozidas uma às outras” (CC, p.95). Diante da visita, “limpou, apressadamente surpreendida, a boca às costas da mão, tingindo o queixo e a face com a pincelada escarlata da masca. Os olhos muito escuros brilhavam, pequenos e fundos” (CC, p.95). Alitia aproxima-se de Manucodiata “com humildade” pois “um acesso de verdade havia afugentado de si a cólera e a humilhação. Liberta, brotava-lhe dos lábios um jorro de palavras cintilantes” (CC, p.95). O encontro com Manucodiata traz-lhe uma imensa alegria, que gostaria de comunicar ao marido. Mas contém o “jorro de palavras” ao esbarrar no seu silêncio. Encontrar uma saída do labirinto da incomunicabilidade é o seu caminho a percorrer. Onde encontrar o fio de Ariadne?

É interessante atentarmos para o fato de que o nome ‘Manucodiata’ significa uma ave exótica do paraíso, elemento presente no folclore das ilhas Molucas, arquipélago situado próximo à Indonésia. E há mesmo uma referência textual a isso, quando a instância narrativa

---

<sup>76</sup> PESSOA (1977)

apresenta o sonho de Rui, captado pela sensibilidade de Alitia: “Manucodiata era uma ave exótica, um sonho de que se afaga apenas a estranha nostalgia” (CC, p.95). Põe em cena, assim, a discussão sobre o exotismo aos olhos do colonizador: Manucodiata é o outro, o não familiar e que talvez por isso desperte no alferes e em outros soldados portugueses o desejo de possuí-la. Não seria ela, entre outras possibilidades, uma alegoria da liberdade em seu estado bruto?

Curioso observar que, assim como Alitia, Manucodiata também domina e pratica o ofício de bordar:

Alitia pediu-lhe para ver o lenço bordado. Manucodiata bordara-o de corações, sapatos de salto fino e comprido, garrafas verdes, anjos azuis e coroas de flores.  
-Aprendi a bordar na missão. Sou sarâni – Respondia com simplicidade, num fio de voz trémulo. –Posso bordar-lhe um, se quiser. Peço ao nosso alferes dinheiro para as linhas.  
Alitia corou ao ouvi-la dizer “nosso alferes”. Normalmente aboliam o “senhor”, substituindo-o por “nosso”. “Será ela transparente ou ambígua”? (CC, p.92)

Mas ao contrário de Alitia, esta é sua única forma de escrever a leitura do mundo a sua volta, de exteriorizar em caracteres seus sentimentos e emoções, de codificar palavras que não sabia escrever. Após a morte de Manucodiata, a sua amiga, Cai-Urú (Haste Delgada), visita Alitia: “com passinhos ledos Cai-Urú chegou-se trazendo nos braços um embrulho de seda branca. Sentou-se no degrau da escada. Aguardava a oportunidade de falar” (CC, p.154). Entregue a seus pensamentos, “sondava o campo para além da memória (...) Só a sua memória não tinha pilares de pedra a sustê-la. E tão vasto como a memória era o espaço imaginário onde ensaiava a sua metáfora” (CC, p.153). Espaço esse no qual corriam rios, “rios que lavravam o seu interior. Rios vermelhos, negros, cinzentos, brancos ou refulgindo num rosa larvar. Turqueza. Camadas de sedimentos haviam-se movido no interior da pedra. Do rio, apenas lhe sabia a linha sinuosa do ondular, retido e esculpido” (CC, p.153-4).

Como que de súbito desperta do turbilhão de idéias que se revolviam em seu interior, dá pela presença de Cai-Urú. Esta rompe o silêncio diante do gesto de amizade de Alitia e

estende-lhe o embrulho: “Manucodiata antes de partir para o hospital deixou-me estas almofadas para Bui-Rapó. Bordou-as para lhas dar” (CC, p.155).

Eram almofadas brancas, finamente rendilhadas a desfiado. As mãos, que não sabiam escrever, haviam bordado no tecido leve, borboletas brancas e flores de linhas redondas e doces, numa espuma subtil, dentro de uma esquadria de pontos quadrados e abertos (CC, p.155)

Eis o livro dela, um livro “pictórico” a traduzir sua alma pura e casta. As mãos que não sabiam escrever, sabiam bordar. Manucodiata borda como quem escreve sutilezas, é a sua delicada forma de linguagem escrita<sup>77</sup>, a codificar em símbolos modos de sentir e histórias pessoais. E aqui ecoa em nossa memória o mito de Filomela<sup>78</sup>: violada pelo cunhado, este lhe corta a língua para que não o delate. Contudo, “bordando numa tapeçaria o próprio infortúnio, conseguiu transmitir à irmã a violência de que fora vítima”.<sup>79</sup>

Antes de prosseguirmos, faz-se necessária uma referência à questão da escrita. Aliás, há em várias partes do livro a discussão em torno da escrita – algo pertencente sobretudo à cultura do colonizador - e da quase ausência dela – marca do colonizado.

A mulher apresenta um histórico de estar à margem do mundo da escrita, “só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos”.<sup>80</sup> Vasconcellos<sup>81</sup> utiliza uma interessante expressão: “a agulha se sobrepunha à caneta”, isto porque a mulher era ‘formada’ para casar e não para manter-se. Contudo, ressalta ainda esta autora que “mesmo assim muitas mulheres souberam equilibrar a relação da agulha e da caneta e

---

<sup>77</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

<sup>78</sup> Ibid

<sup>79</sup> “Procne, enfurecida, resolveu castigar o marido: matou o filho Ítis e serviu-lhe as carnes ao pai. Em seguida, fugiu com a irmã. Inteirado do crime, Tereu, armado com um machado, saiu em perseguição das filhas de Pandion, tendo-as alcançado em Dáulis, na Fócida. As jovens imploraram o auxílio dos deuses e estes, apiedados, transformaram Procne em rouxinol e Filomela em andorinha. Tereu foi metamorfoseado em mocho”. (BRANDÃO, 1991)

<sup>80</sup> LOBO, Luiza. ‘A literatura de autoria feminina na América Latina’. Disponível em <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>

<sup>81</sup> VASCONCELLOS, Eliane. ‘Nem só de Drummond e Guimarães Rosa vive a Literatura Mineira’. In.: DUARTE, Constância Lima *et alli*. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002 (Coleção Mulher e Literatura vol. I) p.118

transgrediram os padrões culturais. Através de sua produção nos legaram uma tradição que é importante ser resgatada”. Ora, eis mais um ponto de ruptura com essa estrutura patriarcal: Juana Ruas constrói uma personagem que, além de tecelã, é uma grande leitora (de livros e do mundo), havendo diversas referências ao longo da narrativa acerca do seu íntimo convívio com obras consagradas da literatura universal. E talvez uma escritora, segundo hipótese levantada por Narciso, um caçador local (CC, p.61-62). Alitia, ao buscar o “significado oculto da caligrafia” (CC, p.112) copiando para um papel de seda branco os caracteres chineses”, ouve de um tenente: “A senhora é estranha (...) Há um halo de mistério” (112). Mais adiante Alitia reflete sobre a escrita na sua cultura:

“Que hábitos os nossos”, pensou Alitia. “No Ocidente procuramos alguém com um fito preciso. A linguagem é como uma mercadoria que nos impõem ou impomos. Perdemos o sentido e a harmonia do linguajar. Lá, falar, é apenas útil. Por isso se escreve tanto. Na escrita se vazam as palavras caçadas a um ritual opaco e ambíguo. A palavra é o esporão com que se fende o silêncio dos outros. E caminhamos entre as palavras dos outros como imensos mercados a abarrotar de barulho e supérfluo. Jamais tombam as palavras sobre o silêncio nu como música ou pluma de poeta”. (CC, p.155)

Podemos traçar um paralelo entre o infortúnio “narrado” por Filomela e os motivos bordados por Manucodiata nas almofadas: as borboletas – seres alados (e por isso também associadas ao pássaro, motivo bordado por Alitia) - apontam para uma ânsia de liberdade, e a sua cor branca simboliza a pureza (na concepção ocidental). Considerando o branco como a cor do luto no oriente, podemos ler as borboletas brancas e as flores como um prenúncio da morte da personagem.<sup>82</sup> De certa forma, Manucodiata metamorfoseou-se em pássaro, como Filomela, e sua existência continua num outro plano, além dos cumes azulados do Mate-Bian. Rosados ao crepúsculo, os píncaros furam o céu esgarçando as nuvens e das gargantas eriçadas de bicos saem as manchas de nevoeiro que encerram a paisagem de Ossú, ao fim da tarde, numa cortina cinzenta e esfarrapada. Ali está Manucodiata, diz Cai-Urú, “com os sobreviventes do Dilúvio, os dois irmãos. Passeia com a sombrinha, o prato e a serpente

---

<sup>82</sup> GARCIA, Eliana Lúcia Madureira Yunes. Anotações de leitura.

vermelha enrolada no braço. Senta-se à beira do caminho e ri. Não tem calor nem frio, nem cansaço” (CC, p. 155).

Acocorada, Cai-Urú assemelha-se “a um bule de obsidiana. Um bule com orelhas e doirados pés de gárgula envolto num abafador transparente onde se reflectiam as abas prateadas das folhas e os pedaços azuis do céu” (CC, p.156). Ela conta a Alitia a bela crença da cultura local sobre a morte e a “vasta e organizada sociedade dos mortos. Para nós, a morte é a morte e a vida é a vida. Para Cai-Urú a morte é a vida e a vida é a morte. Pois que para os mortos os vivos estão mortos e para os vivos os mortos estão vivos” (CC, p.156).

Alitia é vista com desconfiança pelos demais por relacionar-se com uma prostituta. Embora ela diga: “Para mim é uma mulher timor, como as outras” (CC, p.93), o que ela ouve é: “Manucodiata é mulher do Estado. Anda sempre atrás da tropa. A mãe também era mulher do Estado e acompanhava as colunas negras. Ficou aqui, depois da guerra” (CC, p.93). Vemos a clara distribuição dos papéis femininos perpetuados ao longo dos tempos e as leis implícitas que regem essas relações. Porém, Alitia não se deixa amarrar por tais convenções sociais e, ainda que hesitante nos passos que dá, ela os dá. Em diversas passagens da narrativa, nos é dado a saber que ela sempre adotara uma postura de certa forma divergente em relação ao sistema em vigor. Na conversa que tem com um velho liurai<sup>83</sup>, este lhe diz: “observámo-la durante muito tempo. A senhora é a única que não vai à missa. Nós somos os habitantes das montanhas interiores. Temos na nossa terra capim vermelho e uma pedra em forma de barco” (CC, p.14). A referência a esse liurai é importante para nos fazer lembrar que a literatura

---

<sup>83</sup> Antes da administração portuguesa, Timor-Leste era composto por vários reinos, divididos por vários sucus e povoações. Estes reinos eram governados por régulos, designados liurais. Com a colonização, esses reinos foram desmembrados, quebrando-se o poder tradicional. Entretanto, os sucus, integrados em reinos ou independentes, permaneceram como célula fundamental da estruturação política até à atualidade. O termo liurai passou, então, a designar o chefe de suco, com o mais alto poder timorense na respectiva área. Pertencente às famílias nobres, os ‘datos’, um liurai é eleito pelos seus iguais e descendentes, os ‘principais’. Quando um liurai morre, é feita uma eleição entre os membros da linhagem régia para escolher o sucessor. A linha é em geral patrilinear e, talvez por isso, a forma de tratamento mais comum desses chefes é ‘amo’, semelhante a *áman* (pai em tétum). Ainda que detentores do poder executivo, os liurais são controlados pelos ‘anciãos do reino’, em particular pelo ‘dato-rei’, o ‘chefe-sombra’, o responsável de guardar e fazer cumprir os usos e costumes. Embora o liurai não possua praticamente poder político ou administrativo nos dias atuais, a sua figura permanece como símbolo de respeito e reverência por parte de toda população timorense. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Liurai>> Acesso em 23 jun 2006

timorense “baseia-se na oralidade, na figura do contador de histórias, que é uma pessoa que vem das montanhas e que, além de contar a sua própria vida, o seu quotidiano e os seus mitos, vai criando outras estórias”.<sup>84</sup>

Parece ser no contato com o Outro – em especial com Manucodiata – que Alitia sente a centelha de vida ressurgir das profundezas de seu ser. Como um espelho, a nativa lhe devolve a imagem de uma faceta de mulher que a senhora européia e culta também possui, mas que estava oculta, parcialmente soterrada pelos valores de uma sociedade opressora.

Alitia trava um embate constante com a sua dualidade ao longo da narrativa. No episódio do jantar com o tenente Almeida Roque, já de volta a Lisboa, sente-se angustiada, “quanto mais o seu novo ‘eu’ se expandia e afirmava, mais o antigo ‘eu’ a acusava, rebarbativo, no esforço de se não deixar abafar” (CC, p.229). O vinho “subia-lhe pela espinha com um agradável e seco calor, fundindo as grades de ferro que cercavam o seu novo ‘eu’ com a folhagem vermelha das vinhas, no Outono” (CC, p.230). Já no apartamento do tenente, entorpecida pelo afago do vinho e ainda oscilando entre a mulher que é e a que deseja ser, Manucodiata lhe vem à memória:

sentada no leito, contemplava ao espelho o penteado, a nudez do seu corpo sobre a colcha de riscas alaranjadas e brancas, a sua mão pousada na colcha, o triângulo negro do púbis e as chinelas de tacão fino e dourado que calçara. **Parecia-lhe que Manucodiata, além do espelho, a observava com um sorriso enigmático.**(CC, p.231 [grifos nossos])

Na relação com Almeida Roque vem à superfície uma outra mulher, numa mistura de “revolta e fascinação. Alitia não conseguia discernir qual dos seus dois ‘eus’ se revoltava e se fascinava” (CC, p.231). Nesse jogo de sedução em que “seu corpo afigurou-se-lhe um enorme tabuleiro de xadrez onde ele jogava o seu prazer” (CC, p.231), ela também dominava, o que perturbou o ‘orgulho de homem’ do tenente, nos olhos de quem Alitia, findo o jogo, leu “uma

---

<sup>84</sup>CARDOSO, Luís. *Do encantamento à ira*. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livcardoso.htm>.

muda condenação”. Recolhido o tabuleiro de xadrez, “ela sentiu vontade de partir, de apagar com um banho os traços daquela união. Não era, Manucodiata, desprendida?” (CC, p.231).

No capítulo **Um olhar amarelo**, deparamo-nos com uma Alitia já mudada – lançando um olhar outro à cultura do colonizado, talvez esse olhar amarelo de que fala o título do capítulo: agora já não é mais só portuguesa, ela está construindo uma identidade outra, híbrida, experimentando sabores novos, vestindo e despindo vestes, bordando para des-bordar o fio de sua própria história. Segundo Boaventura Santos<sup>85</sup>, “as identidades são o produto de jogos de espelhos entre entidades que, por razões contingentes, definem as relações entre si como relações de diferença e atribuem relevância a tais relações”. Nesse sentido, “as identidades subalternas são sempre derivadas e correspondem a situações em que o poder de declarar a diferença se combina com o poder para resistir ao poder que a declara inferior”<sup>86</sup>

Após a morte de Manucodiata, narrada nesse capítulo, modifica-se para Alitia a idéia de paraíso. Acompanhem-na nesse passeio a beira-mar:

Alitia caminhou pela praia seguindo o debrum verde dos mangais. Só, respirava fundo, aliviada. Aprendeu o gosto de cantar para se ouvir. **Um prazer solitário** (...) Não escolheu uma canção conhecida. Inventou novos nomes para significar tudo quanto via e sentia. Desejava, no íntimo, que a criação inteira participasse, através da palavra, de uma nova noção das coisas, de um novo ritmo. Deixou a voz irromper, apaixonar-se pela própria vibração, percorrendo-lhe a temperatura musculada e fluida, o retorno e a expansão. Uma alga verde, um cavaleiro no fluxo da maré, movendo-se, luminoso e vibrátil no batelar das vagas.(CC, p.63-4 [grifos nossos])

Notamos na personagem uma urgência pela companhia da solidão, não vista como algo negativo, mas como uma solidão escolhida, uma necessidade de estar consigo. Transparece em Alitia uma capacidade demiúrgica, ao inventar uma canção e ao nomear, através da palavra-canto, os elementos desse mundo nascente.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> SANTOS (1994:46)

<sup>86</sup> Ibid

<sup>87</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.



A criação manual de Alitia é proporcional à sua criação mental. No plano concreto, ela borda e cose; no espaço onírico, ela viaja sem limites – como Branca, a bordadeira de Vilamaninhos, que tinha o “espírito além das parreiras” (ODP, p.35) - é o território em que é de todo livre, desatada das amarras que a prendem às convenções sociais. Enquanto cose ao lado de D. Joana, Alitia entrega-se à outra criação: “uma catedral gótica no céu, obliquamente cravada na terra que roda. Cone fálico como o corpo dos seres humanos. Para os homens e mulheres que nela rezam, um funil vertical e feminino onde se acolhem” (CC, p.65).

Dotada de um par de asas, viaja, tal como Branca, de que falaremos mais adiante. A linha que divide o concreto do abstrato é por demais tênue, e transitar de um extremo a outro é algo que ambas dominam muito bem. Antes do anoitecer, Alitia retorna a orla do mar onde “apanhou, ao acaso, búzios multicolores, náutilos, múrices, fusos, haliótidas, harpas, pentes. Leu-lhes a memória escrita, a muda trajectória da sua evolução biológica, a petrificação de um evoluir sereno, sem mutação aparente” (CC, p.65). Dedilhando esses “astros mortos e desabitados como pensamentos na praia-consciência” como quem talvez tocasse nas teclas de um piano, mais uma vez adentra no território livre da imaginação: “no céu imóvel mergulhavam as árvores, as copas, sempre horizontais ao céu, como estranhas algas gigantes, cavaleiros verdes no oceano do Universo” (CC, p.65). Sentir-se-ia ela tragada pelas águas marinhas como a personagem Hortense em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão?<sup>90</sup> Talvez pensasse não querer aparentar a mesma imutabilidade serena dos búzios...

Entre o dito e o não dito, o canto e o silêncio, Alitia vai construindo um novo mundo para si. A partir do contato com o Outro, enxerga-se a si mesma e obtém as ferramentas necessárias à metamorfose ensaiada. Um processo que talvez tenha tido seu início no dia em que visitou Manucodiata. Tais reflexões trazem à tona a questão da identidade, tema complexo e que permite uma diversidade de enfoques. Embora as narrativas sobre as quais

---

<sup>90</sup> GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982

debruça-se este trabalho passem por esse campo investigativo, não nos deteremos com a densidade que o assunto requer. Para os objetivos que perseguimos, importa considerar que “os discursos de identidade são discursos políticos na medida em que incluem ou excluem outros segmentos sociais e culturais”.<sup>91</sup> Cabe ainda ressaltar que a identidade “é processual, isto é, nunca acabada. Não é uma herança, mas uma elaboração sempre contemporânea. A identidade é processual porque é relacional e, portanto, negociada: ela se inventa ‘dentro de’ e ‘contra’ outros grupos ou pessoas”.<sup>92</sup> Nessa perspectiva, “as identidades se constroem na especificidade das formas de convívio entre vários grupos, culturas e gerações”.<sup>93</sup> Não podemos fitar nossos próprios olhos; o outro faz o ser e o não ser, é o espaço da diferença e do semelhante de cada um. O nosso *eu* cresce no contato com a experiência do outro, pois sem esse outro não saberíamos sequer que existimos.

Voltemos à cena em que Manucodiata “ofereceu uma cadeira a Alitia enquanto arrecadava num cesto ornado de lagartos e serpentes, as folhas de betel, as nozes de areca e o bambu pirogravado, onde guardava a cal viva” (CC, p.95-6). Cal é significativamente parte do nome que “batizará” Alitia: para os nativos ela passará a ser chamada de ‘Bui-Rapó’ ou ‘Branca de cal’ na língua da região. “A adoção de um novo nome pode ser considerada uma espécie de rito de iniciação que representa o seu ‘nascimento’ para aquele grupo e, por conseguinte, para uma nova vida”<sup>94</sup>.

Segue-se, então, a cena em que Manucodiata e Bui-Rapó banham-se juntas num estado da mais absoluta pureza e momento no qual ocorre a epifania de Alitia. Enquanto Manucodiata espera que Alitia deite sobre ela a lata d’água para lavar-se, Bui-Rapó perde-se em reflexões: “será necessário lermos a geografia do nosso corpo com os olhos dos outros, como uma imagem reflectida por eles? Como vêem eles a nossa nudez? Uma nudez lavada,

---

<sup>91</sup> URIARTE, Urpi Montoya. ‘Identidades mestiças: reflexão baseada na obra do escritor peruano José Maria Arguedas’. In.: LOPES, Luiz Paulo da Moita & BASTOS, Liliana Cabral (orgs). *Identidades*. Recortes multi e interdisciplinares. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002 p.219

<sup>92</sup> LOPES & BASTOS (2002:219-225)

<sup>93</sup> Ibid., p.225

<sup>94</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

escorreita, inocente?” (CC, p.96). Durante essa cena, observamos a descrição de mais uma tela de nuances impressionistas: “o sol rodava sobre o corpo de Manucodiata em largas fitas cor-de-laranja, cavando-lhe de sombras violeta o interior das pernas, dos braços e o ventre oculto pelo dorso delicado” (CC, p.96). Ao vestirem-se no quarto, caía já “uma chuva violeta impregnada do aroma lilás e a terra molhada. Pendurado sobre o lantém, um dente de crocodilo, amuleto contra incêndios. Indecisa, a luz da tarde penetrava pelos interstícios das canas soltas” (CC, p.96).

Na geografia do corpo do outro, Alitia descobre o dela, mais tarde referido como “um mapa por demais conhecido” (CC, p.206) e, por isso, abandonado pelo marido.

A autora dá continuidade à pintura do belo quadro que retrata essa curiosa nativa e carrega nas tintas:

Alitia reparou na perna de Manucodiata, numa ferida aberta na canela e protegida por uma tira de pano. Era uma ferida de estimação, vulgar em Timor. Usavam coçarem-se por luxo e prazer nas horas de tédio. “Uma forma de sofrer. E sofrer não é gozarmo-nos? Quantas vezes não remexemos numa ferida íntima, arrancando-lhe a crosta morta pelo prazer absurdo de a ver verter gotas de sangue, quem sabe se para que o corpo acompanhe a alma fatigada na viagem sensual encetada pela memória.” (CC, p.97).

Essa ferida parece apontar não apenas para os sofrimentos pessoais antigos, mas também pode ser lida como símbolo das várias formas de violência cometidas no processo de colonização e que deixaram marcas no corpo e na alma daquele povo.

Na varanda, numa ocasião em que “a noite pintava o céu de nanquim” (CC, p.97), sentada ao lado da mulher timor, Alitia vai perscrutando aquela natureza silvestre que é Manucodiata e adentrando pouco a pouco em seu universo. Diante de uma farta mesa em que iguarias daquela terra são dispostas, temos a reiteração de um símbolo presente em Timor e na aldeia de Vilamaninhos: “uma pequena serpente, listrada de sinuosas riscas avermelhadas e amarelas, ergueu-se de uma cesta e, com rápidos golpes de cabeça, comeu os bagos de arroz desfazendo as bolas” (CC, p.98). Arquétipo ambivalente, pois, ainda que intimamente ligado

ao feminino - e nesse sentido, parece simbolizar a dualidade da mulher -, é, por outro lado, um símbolo fálico, e então podemos dizer que reúne as forças necessárias à perpetuação das espécies no planeta.

Dessa vez, é a voz narrante que nos coloca diante de um outro quadro, ainda mais belo, de Manucodiata. Como os pintores que integravam o movimento impressionista<sup>95</sup> na pintura, as vozes que ecoam desse universo ficcional procuram captar o momento fugaz dos efeitos de luz de uma determinada cena, e a desdobram em múltiplas, como um caleidoscópio, à medida que a luz natural incide sobre ela, cambiando-lhe a aparência. Aqui vem à memória a série de quadros da catedral de Rouen pintada por Monet, na tentativa de reproduzi-la em toda a variedade de nuances causada pelo banho de luz em que a construção imergia. Admiremos essa belíssima tela:

**Manucodiata assemelhava-se a uma tela susceptível de toda a gama de impressões**, apta a renovar aos nossos olhos, por reflexo, qualquer género de sentimentos que nela caíssem. **Pontilhada de oiro, violeta e ocre, a sua sombra estremeceia como grãos vivos e coesos movendo-se. À distância aparecia como uma unidade.**

**De perfil, numa pose hierática de sacerdotisa, gerações de mulheres repetiam-se nela.** Adivinhavam-se nos traços indecisos, escorregidos, na mancha negra e oleosa dos cabelos, que luziam como água morta sob os feixes cinzentos e brancos dos reflexos com uma sombria e nocturna luminosidade. (CC, p.98) [grifos nossos]

Os olhares que incidem sobre ela despertam impressões várias, as quais são captadas pelo olhar europeu (mas não eurocêntrico) de Alitia e pintadas pela pena da autora. Aliás, ao ler este fragmento não só lembramos do Impressionismo, mas também de uma outra escola semelhante: o Pontilhismo<sup>96</sup>. Na muda contemplação daquele perfil exótico de mulher, Alitia

---

<sup>95</sup> Os impressionistas valorizaram a impressão pura, a percepção imediata, não intelectualizada, com o seu carácter fragmentário e fugaz. Tiraram o maior partido da cor e da luminosidade, em quadros de ar livre, com objetos de contornos esfumados. Interessavam-se não pelo objeto em si, mas pelo efeito que o mesmo provoca no pintor. Em 1879, Brunetière, num artigo da *Revue des Deux Mondes*, depois inserto em *Le Roman Naturaliste*, transpôs a designação para a literatura: Daudet, em *Lés rôis em exil*, seria ‘um impressionista do romance’ pelo uso dum estilo pictórico, dum sensorialismo próximo do daqueles pintores: procurava dar as impressões globais e também esmerilhar, isolar os elementos dessas impressões. Traçavam quadros de rua, buscavam uma correspondência entre vogais e cores, vogais e notas musicais. Alguns escritores tidos como impressionistas são Flaubert, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e Cesário Verde. Disponível em <http://faroldasletras.no.sapo.pt/impressionismo.htm>

<sup>96</sup> O pontilhismo caracteriza-se por ser uma técnica em que pequenas manchas, pontos, justapostos provocam uma mistura óptica nos olhos do observador. Essa técnica baseia-se na lei das cores complementares. Trata-se de uma consequência extrema dos ensinamentos dos impressionistas, segundo os quais as cores deviam ser

“prosseguia tacteando a crisálida acrílica de um sonho de pureza como uma drogada privada da sua droga – a verdade” (CC, p.98). Enquanto isso, “Manucodiata, abstracta, divagava. Alitia não sabia se o olhar de Manucodiata a interrogava ou se não estaria ela a interrogar-se, embaraçada no novelo onde não atinava com a ponta, sofrendo-lhe, apenas, o nó” (CC, p.99). Como Teseu enredado no labirinto para enfrentar o Minotauro, Alitia precisa desenovelar a meada de Ariadne para desvelar os meandros sinuosos de Manucodiata. Porém, “a timorense falava outra linguagem. O seu rosto não exprimia a revolta ou o grito. Era virgem, incriado, tão casto que se não encobre nem desvenda. A sua felicidade era imediata e visível” (CC, p.99). Manucodiata revela-se uma tecelã de narrativas:

- Uma serpente de oiro saiu de um cofre de sândalo e tomando a forma de um homem dirigiu-se ao lantém onde dormia a filha do rei, viúva do liurai. Três gêmeos nasceram dessas núpcias e prestaram homenagem à caixa de sândalo. O único que acreditou na paternidade da serpente foi feito rei.  
Manucodiata contou a história afagando a serpente que se enrolara no pulso. (CC, p.99)

Cai-Urú, a seu modo, também pertence à linhagem de mulheres tecelãs : quando Alitia pergunta o que faz, ela responde: “várzea. Arroz de terra fugitiva” (CC, p.115) e

pôs-se a dançar, curvada para o solo, numa cadência regular. Simulava o ritual da colheita, agarrando com a mão direita os caules dos arrozes de viveiro em molhadas, com a esquerda tirando as plantas e depondo-as ao rés da terra, desenhando o movimento de quem cose uma manta de retalhos com um fio invisível. (CC, 115)

Notemos a beleza e a delicadeza dos movimentos de Cai-Urú a traduzir em linguagem corporal os gestos de lidar com a terra, de onde provém o alimento para todos. Também é um trabalho de “coser”: deitam-se as sementes para que no aconchego do seio da mãe Terra, elas passem por uma metamorfose e transformem-se em planta.

---

justapostas e não entremescladas, deixando à retina a tarefa de reconstruir o tom desejado pelo pintor, combinando as diversas impressões registradas. A técnica de utilização de pontos coloridos justapostos também pode ser considerada o ponto máximo do desprezo dos impressionistas pela linha, uma vez que esta é somente uma abstração do homem para representar a natureza. Disponível em <<http://enciclopédia.tiosam.com/enciclopédia/enciclopédia.asp?title=Pontilhismo>> Acesso em 10 jun 2006. Assim, a maneira pela qual Juana Ruas descreve a personagem Manucodiata, “pontilhada de oiro, violeta e ocre (...) À distância aparecia como uma unidade” , assemelha-se a uma pintura de técnica pontilhista.

No caminho de volta à messe, Alitia pergunta a Lourenço se gosta de Manucodiata, ao que este responde: “É uma pessoa importante. Anda calçada e tem uma sombrinha. Pára onde quer, à beira do caminho, como se levasse para aonde vai a rama das árvores” (CC, p.99). Nota-se a postura hierática no andar altivo de Manucodiata: ela desperta admiração naqueles que conseguem enxergar esse brilho que irradia dela. Contudo, ela será emblema das atrocidades cometidas na vigência do colonialismo e morrerá em consequência delas<sup>97</sup>. Manucodiata engravida e se vê obrigada a interromper a gestação: “não posso ter filhos. Uma nona pode ser barlaqueada, mas se tiver filhos, sendo solteira, perde o valor. Leva mais uma boca” (CC, p.116).

Cai-Urú (Haste Delgada) leva um cesto de frutas para Alitia a pedido de Manucodiata, que deseja vê-la. Ao chegarem à casa de Manucodiata, encontram-na deitada, já se sentindo mal ante o efeito das ervas ingeridas para provocar a expulsão da vida que insistia em crescer dentro dela. Como Virgínia<sup>98</sup>, que trazia dentro de si um animal receoso de desprender-se, observava-se que “uma fera cativa revolvia-se nos seus olhos acesos de impaciência” (CC, p.115). Após a conclusão do aborto, ouvimos pelos lábios de Alitia nergas de palavras que refletem o discurso cristão catequizante do colonizador:

- És sarâni, Manucodiata. Não tens medo da cólera de Deus?
- O deus dos cristãos é bom, mas diz-me, Bui-Rapó, se podemos viver com ele sem pensar na morte. Sei tudo dos castigos. Ouvi-os enumerados das bocas dos oradores e das freiras. As palavras são ligeiras na sua boca, mas no meu coração o eco da liberdade é amargo.
- De quem era o filho, sabes?
- **Meu, Bui-Rapó.** (CC, p.117)

Manucodiata é sarâni<sup>99</sup>, Cai-Urú não. Ela se encontra em uma condição mais livre, pois “não pede a benção senhor” (CC, p.115); não foi subjugada pelo poder colonial. Manucodiata não pode entender uma concepção religiosa que amedronta seus seguidores

---

<sup>97</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita

<sup>98</sup> Teceremos comentários acerca dessa personagem mais adiante.

<sup>99</sup> Sarani em *tetum* (atualmente, a língua com maior expressão em Timor-Leste) significa batizar (anam-sarani significa padrinho).

mostrando um deus vingativo, de ameaças e castigos, e que faz todos viverem com medo da morte. Para o povo timor, no outro mundo, “nos cumes azulados do Mate-Bian” (CC, p.155), não há lugar para o sofrimento ou cólera. Note-se ainda, na expressão grifada, que além de não declarar o nome do pai do seu filho (provavelmente Rui, o marido de Alitia), Manucodiata afirma a liberdade de poder dispor de seu corpo (liberdade cujo eco tem um preço “amargo” no seu coração), não perpetuando o destino da sua mãe: “eu fui filha do desejo de fecundidade de minha mãe” (CC, p.117).

No parágrafo seguinte, é apresentada ao leitor mais uma tela, quadro esse que dá título ao capítulo – **Natureza morta**<sup>100</sup> : Cai-Urú recolhe com um enxergão os despojos sangrentos, “um morango esborrachado junto à viola de pedra, num quadrado iluminado pela luz do entardecer que em farrapos caía do céu pela nesga da janela. Uma **natureza morta**, um quadro sem ferocidade, clássico, de contornos nítidos” (CC, p.117).

Alitia se dá conta de que Manucodiata “vivia num mundo diferente do seu. Que mundo? Um mundo real, e, para Alitia, um mundo imaginário” (CC, p.118). Envergonha-se “de ter desejado para Manucodiata uma gravidez castradora” (CC, p.118), então decide ajudá-la, enviando-lhe dinheiro pelo cabo Silveira. Ironicamente, este será, mais adiante, o causador da morte de Manucodiata, mulher que “não se dava nem recusava. Sondava os muros das novas atmosferas, das novas formas, dos novos alvoroços que se lhe iam deparando. Por isso não era frágil, mas transitória” (CC, p.118). A serenidade e os gestos subtis advêm do “entrecruzar de muitas raças insulares, flores de ramos há longos séculos enxertados de chineses, árabes, papuas, malaios e indianos” (CC, p.118-9).

---

<sup>100</sup> O termo “natureza morta” é dado a uma pintura ou desenho de um grupo de objetos inanimados, tais como frutas, animais abatidos (comumente usados no preparo de pratos de culinária: peixes, aves, crustáceos em geral), objetos usados dentro de casa (vasos, bules, pratos, copos, etc). Disponível em <[http://www.portinari.org.br/candinho/candinho/gen\\_1.pl-BR+exact+GP-2867+GT-02.htm](http://www.portinari.org.br/candinho/candinho/gen_1.pl-BR+exact+GP-2867+GT-02.htm)> Acesso em 10 jun 2006. Depois de consumado o aborto, “a dor passara. Só a viola de pedra parecia rir na obscuridade, pintalgada de sombras acastanhadas” (CC, p.117). Observemos que o despojo sangrento do aborto é ‘pintado’ pela autora como um ‘morango esborrachado’ iluminado por farrapos de luz baça vindos da janela. Elementos que compõem uma Natureza-morta Sangue/ morango são de cor vermelha, cor quente. Na paleta do pintor as cores são classificadas em quentes e frias, e sendo as cores elementos importantes da pintura – podem simbolizar uma emoção, por exemplo -, a escolha delas é significativa. Portanto, o vermelho do objeto inanimado (*anima*, do grego *dotado de vida, alma*) traduz o martírio imputado ao corpo feminino.

Após a contemplação do inquietante quadro intitulado ‘Natureza morta’, segue-se uma descrição da paisagem ao redor, naquela tarde reveladora. Juana Ruas apresenta ao leitor uma bela imagem traduzida numa prosa poética que encanta e que nos transporta para as longínquas terras orientais:

no mar cor de limão, triste como a morte de um macaco, os beiros, navetas sustidas por traves horizontais unidas nas pontas com vírgulas de corda, oscilam, negros e nítidos no castanho violeta do crepúsculo como cinzelados caracteres chineses. Um sopro agitou as plumas verdes da planície, galgando montes, descendo vales. Os rios secos mostravam, ao longo dos talvegues perfumados de baunilha e cânfora, o seu ossuário branco. Sobre os falos de marfim fósil, a chuva caía, lavando-lhes a fuligem. Uma chuva perfumada a benjoim. Os falos lançavam no ar sementes aladas, núcleos sombrios orlados de penas que a brisa ia levando para longe. (CC, p.119)

Observa-se a presença dos cinco sentidos nas linhas que costuram este corpo colonial–corpo que proclamará sua independência ao final: o olfato, captando a miríade de aromas daquela terra perfumada de especiarias, a visão, observando cada detalhe daquele ambiente de natureza caprichosa e onde não há primavera (Alitia diz para si: “esta natureza é como uma rapariga que nunca conheceu a doçura e a gravidade da adolescência” [CC, p.120]), lançando sobre ela um olhar amarelo, colocando-se na posição de Caliban, invertendo os pólos de poder.

No capítulo intitulado ‘Os jogadores de carta’ é-nos narrada a partida de Alitia de Timor. Segue-se, então, a longa travessia de barco, apontando para uma imagem reversa do passado glorioso das navegações portuguesas. À medida que o cais distanciava-se, via-se “uma ilha que a distância tornava inteira, de perfumadas flores, nascidas de um mar perverso” (CC, p.169). Paisagem em que “na bruma matinal outras ilhas surgiam, alvacentas e longínquas bordando o mar calmo que ampliava os seus clamores em círculos de som como que retirados de uma concha que encostamos ao ouvido” (CC, p.169).

Nessa longa viagem, onde “só se come, dorme, lê-se e, quando muito, joga-se às cartas” (CC, p.169), Alitia encontra Artur Rabaçal, amigo de infância, com quem envolve-se afetivamente. É neste capítulo que o leitor é situado quanto ao tempo dessas memórias. Artur

sugere a Alitia: “em Hong-Kong vou sair contigo e vais comprar uns vestidos e uns batons. Aqui é importante vestir bem. E tu, ainda por cima estás vestida como em Coimbra, em 1957. A moda mudou muito. Estamos em 1964. Não te dás conta?” (CC, p.170).

Em seu percurso identitário, Alitia vai adquirindo novas nuances, experimentando diversas formas de existir no feminino, ensaiando mesmo a sua metamorfose no jogo do vestir e despir várias “peles”, cambiando invólucros, tal como a serpente que troca de pele ao longo de seu curso vital. Dessa maneira, em companhia de Artur, Alitia compra alguns vestidos: “ele escolheu para ela uma túnica chinesa de seda natural estampada de quadrados brancos, rosa pálido, rosa velho e verde malva que se mesclavam subtilmente criando um ilusório movimento de aquarela” (CC, p.175).

Nessa fase ou momento, ao vestir-se com uma indumentária oriental, Alitia adquire uma caracterização chinesa, roupagem/ pele que adiante abandonará. Observemos, na citação acima, quão delicada é a descrição dessa veste, a maneira pela qual a autora recria a sutileza e os movimentos esmaecidos de uma aquarela. Deixando-se levar pelo gosto de Rabaçal, “como um barco entregue ao fluxo de uma corrente favorável” (CC, p.175), aceita ainda uma travessa de jade para o cabelo: “o jade foi utilizado pelos Chang para os objectos sagrados do culto do Céu e da terra e simboliza a perenidade, a pureza e a imortalidade” (CC, p.175). Dois extremos entre os quais nossas Penélopes parecem estar: aspirando a um vôo há muito acalentado, mas por ora atadas à terra. O pássaro bordado pelas mãos de Alitia parece ser um indicativo dessa ânsia de voar em busca de novos horizontes.

No jantar que se segue, Alitia e Artur encontram-se de todo imersos nessa atmosfera sino-lusitana, cercados pela “paisagem nacarada da porcelana do século XVIII da época Yong-Tcheng da Família Rosa com os seus pássaros minúsculos e vivos poisados nos galhos nus onde floriavam peônias”(CC, p.175). Aqui somos transportados de volta à paisagem do tapete tecido por ela, onde se escondia o pássaro radioso.

O transitar entre os espaços do real e do imaginário, de que já falamos acima, é algo que Alitia domina muito bem. Diante da refeição, Alitia afirma: “não sei se gosto do pato com o paladar ou com a imaginação. Talvez seja tudo devido à bela rosa vermelha de marmelada que o guarnece. Parece-me que passeamos num jardim interdito” (CC, p.175). Essas viagens em que Alitia experimenta vestes de diversas figuras femininas acompanham a sua trajetória: no seu vestido de quadrados, Alitia sentiu-se “uma antiga senhora que, vestida de traje de passeio, cavalga num negro corcel, para o encontro com o Amado. As montanhas brilhavam, e a terra, larga e sumptuosa, abria-se, azul, à sua passagem” (CC, p.178). Nesse cenário, “brotavam flores escarpadas e entre os píncaros das montanhas cor de esmeralda, pardas cabras selvagens pastavam. No côncavo de um monte, uma pantera adormecida. Parou à sombra da árvore do desejo” (CC, p.178). Toda a sua folhagem estremeceu, mas onde estaria o Amado?

A referência à pantera adormecida nos faz recordar uma outra personagem que povoa esse universo: Virgínia, mulher de um miliciano, que “deixou o curso, os pais, e veio” (CC, p.16) para Timor acompanhar o marido. A certa altura diz:

É tudo tão fugaz! Parece que essa onda morre muito antes de ter sido vivida. **Trago dentro de mim um animal receoso de desprender-se.** Pensava muito nisto, em noites de Inverno, em Trás-os-Montes, quando ajudava minha mãe nos trabalhos de lã. **Eu gostava de desmanchar novelos, mas detestava apertar aqueles fios macios num nó enorme que ficava a rodopiar dentro da cesta,** enquanto a mão da minha mãe os sacudia à medida que as costas da camisola ou a tira do cachecol se estendiam como cortinas (CC, p.17) [grifos nossos]

É interessante atentar para o fato de que também Virgínia<sup>101</sup> parece ensaiar a metáfora de uma metamorfose: há uma natureza selvagem aprisionada dentro dela e que deseja aflorar, mas que inspira medo. Outro dado importante é que ela gostava de desmanchar os novelos, numa alusão a um trabalho de des-tecer, próprio de uma Penélope do contemporâneo, que não

---

<sup>101</sup> Interessante atentar para a descrição física dessa personagem: ela lembra uma pintura de Lucas Cranach. O pássaro, presente na trajetória de Alitia, também permeia o percurso de Virgínia, posto que a voz narrativa nos diz: “o lábio superior, em forma de pássaro de asas estendidas, elevava-se sobre o beijo de gomil do lábio inferior” (CC, p.25). As asas estendidas apontam para a ânsia de voar, de ser livre. Contudo, falta-lhe vencer “a barreira íntima da sua timidez” e de seu medo para conseguir “articular as palavras” (CC, p.25)

aceita mais as imposições de uma sociedade patriarcal e deseja tecer uma nova realidade para si. Observa-se, portanto, que essas personagens fiam e pensam de forma crítica a realidade que as cerca; fiar não é uma tarefa mecânica, mas atividade que acompanha o pensamento, necessária para a reorganização dos fios urdidos e para a plena assunção de si<sup>102</sup>.

Virgínia, no entanto, ainda ensaia os primeiros passos desse caminhar. Parece ser a mulher assentada na cadeira de três pernas que dá título ao segundo capítulo: “Virgínia enterrara a cadeira de três pernas no chão de terra para, sentada, melhor se equilibrar” (CC, p.17). Mais adiante, será Alitia a concluir: “a nossa vida assenta na cadeira de três pernas da geometria euclidiana. É necessário descobrir a quarta dimensão da vida. E a quinta. E, na nossa vida afectiva, o AMOR” (CC, p.79).

Já de volta a Portugal, Alitia: “começou a pensar nos vestidos e no penteado que teria para enfrentar essa nova jornada da sua vida. O seu corpo e o seu espírito compunham uma atitude nova, gestos, uma fisionomia que lhe permitisse, através de uma pintura suave, sentir-se confiante em si, e de acordo com a realidade exterior” (CC, p.224).

Nossa crisálida<sup>103</sup> continua ensaiando a metáfora da desejada metamorfose. Nesse processo, vários são os estilos que experimenta: “para a festa todos lhe recomendaram o estilo *Chanel*” (CC, p.225). Embora não tivesse certeza se estava ou não de acordo consigo, optou pela afirmativa, “pois o estilo ficava bem à nova personagem que decidira ser e a que procurava ajustar-se, como a uma segunda pele”.<sup>104</sup> (CC, p.225-6). Enfim, reflete que o estilo

---

<sup>102</sup> SOARES, Maria de Lórdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

<sup>103</sup> Segundo Bachelard, “por si só, a palavra *crisálida* é uma particularidade reveladora. Nela se conjugam dois sonhos que falam do repouso do ser e de seu desabrochar, da cristalização da noite e das asas que se abrem para o dia. E muitos sonhadores querem encontrar na casa, no quarto, uma roupa que se ajuste a eles. Mas, novamente, ninho, crisálida e roupa constituem apenas um momento da morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge daí é o ser de outro lugar, maior é a sua expressão”. (BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 p.78-9).

<sup>104</sup> Anos mais tarde, a autora escreveria *A pele dos séculos* (2001), cujo projeto que serviu de base a esta obra de ficção, tendo sido submetido a concurso e apreciado por um júri constituído por Eduardo Prado Coelho, Clara Ferreira Alves e José Manuel Cortês, obteve da Secretaria de Estado da Cultura, em 1987, uma bolsa de criação literária. Curioso observar a idéia de corporeidade na obra de Juana Ruas: vocábulos como corpo, pele, aparecem com certa frequência.

“é um compromisso entre o que somos e o que exprimimos. O estilo que escolhera ou escolheram para si era o compromisso entre o arquétipo conhecido e um arquétipo em evolução” (CC, p.226). Com os pés no presente e a mente no futuro, “vestia Alitia um novo fato como alguns vestiam certas idéias. A viagem obcecava-a. Resolveu-se a comprar uma mala nova. A antiga, ainda que aproveitável, não assentava com a sua nova indumentária” (CC, p.226). Em seguida, chega o momento do rosto: no salão-de-beleza as maquiladoras caíram “sobre ela como demônios, operando no rosto uma metamorfose” (CC, p.226) de modo a “apagarem todos os vestígios que os seus pesadelos íntimos lhe haviam imprimido. Quando lhe facultaram o espelho, Alitia, estupefacta, deu de caras com um rosto liso, de porcelana rosada, de olhar endurecido, onde brilhava uma ponta de febre” (CC, p.226). Porém, os olhos, tidos como ‘espelhos da alma’, “fechavam o que o brilho da face abria” e “eram duros como esfinges guardando antigos túmulos reais” (CC, p.226).

Parece que a metamorfose opera-se em um primeiro momento na superfície de seu ser. Assim, a mudança exterior é notada pelo tenente e quando a encontra, este diz: “estás mudada, Alitia. Digamos, pôs-se *à la page*. Modernizou-se. Parece francesa” (CC, p.227).

Há, no processo de tomada de consciência de Alitia, uma outra personagem muito importante, a amiga Una, aquela que “não acredita em ninguém senão nela própria” (CC, p.180), trazida pelos fios da memória numa conversa entre Alitia e Artur ainda durante a viagem marítima. Una pusera “de lado o amor como um problema insolúvel” e, segundo Artur Rabaçal, só “acredita na amizade”: “diz-me, o que lhe poderá acontecer quando se sentir só e, o que é pior, duvidando de si, dividida como todos o somos entre o que somos e o que temos de ser?” (CC, p.180).

Nessas reflexões acerca do mistério de amar, Artur Rabaçal questiona o que buscamos inconscientemente no outro e de que fugimos na relação amorosa: “buscamos nela [na pessoa amada] algo que nos falta interiormente. Farrapos de um sonho que perdemos. Amamos entre espelhos paralelos, e alimentamo-nos desse reflexo (...) Depois, a finitude, a solidão” (CC,

p.190). Ante a resposta de Alitia de que tudo acaba, por vezes, numa fuga precipitada, Rabaçal fala: “mas essa fuga assenta numa geometria inconsciente. Fugimos do Outro para fugirmos de nós. Melhor, fugimos de um ‘eu’ que recusamos, de uma imagem nossa que pertence ao passado” (CC, p.190). Na dubiedade dos sentimentos humanos, “queremos ser livres e queremos ficar para espiarmos o pecado de não termos sabido amar, no outro, senão um reflexo de nós mesmos” (CC, p.190).

Nesse diálogo, Alitia lembra-se do momento mágico do banho ao lado de Manucodiata – e aqui podemos inferir toda a simbologia das águas como agente de purificação do corpo físico e espiritual e elemento impulsionador das várias etapas da metamorfose por ela ensaiada. Alitia diz textualmente: “com Manucodiata eu senti, por breves instantes, o que era estar unido a outro, pelo frágil elo de um instante vivido em comum” (CC, p.191). É no banho, em contato com o outro, que Alitia dá-se conta de si mesma; é sobre as águas - na viagem de regresso a Portugal – que alguns véus são descobertos, de novo em contato com o outro, dessa vez, Artur Rabaçal. Da mesma maneira, é no banho, após a relação com Almeida Roque, que mais um passo é dado no processo de tomada de consciência de Alitia.

Alitia prossegue lembrando-se dos versos de Una, apesar de que “a poesia da amiga nunca a tocara profundamente. Una não era sentimental, era sensível” (CC, p.201). Monta um painel no qual se destaca “o principal traço de Una, a fidelidade (como Penélope), mas a si mesma”<sup>105</sup>: “Una é **fiel a si própria**, o que significa que **não é fiel a ninguém**. Para resistir ela está, não com os outros, mas contra os outros” (CC, p.201 [grifos nossos]). Pela primeira vez, Alitia “escutava a sensibilidade da amiga. Contemplava-a de longe, como quem a sente perto. Uma árvore a que encostamos a nossa fadiga, uma pedra em que fechamos os nossos sonhos turbados, um musgo orvalhado onde escondemos a nossa alma” (CC, p.201). Entretanto, a dúvida permanece: “quem era Una? A morte ou a vida? E um mundo estranho abria-se perante Alitia, desumano e belo ao mesmo tempo” (CC, p.201).

---

<sup>105</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

Em seguida, Alitia abre ao acaso um livro de poemas de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro e conclui: “a Natureza exprime-se através de Una. Como tudo o que faço me exprime (...) Eu sou eu, um núcleo vital. Eu sou eu e Rui é Rui e Artur é Artur. Somos movimentos e formas. Estruturas vivas e contraditórias (...) Em movimento perpétuo” (CC, p.202).

A bordo do navio, onde o “vento, qual tecedeira, bordava o cordame e os mastros de sons sibilinos” (CC, p.200), Alitia divaga: “a angústia que sinto quando penso na minha vida afectiva vem das contradições que se amalgamam em mim. Amar é estar unida a si e com o Outro” (CC, p.202). E a angústia que brota do seu ser “vem da separação, do nascimento de nos sabermos sós. E aprendemos que viver é estar dividido” (CC, p.202). Juana Ruas parece retomar a concepção helênica de que cada ser em sua origem primordial era na verdade composto por duas partes que foram separadas, estando cada uma delas fadada à errância pelo mundo até que se encontrem e consigam reconstituir a unidade perdida.

Na correnteza de seus pensamentos, Alitia navega e reflete que se viver é estarmos dividido, também “é sermos uma coisa e realizarmos outra. É sentirmos que vamos por um caminho e olhando para trás vemos que o traçado desse caminho é diverso daquele em que apostamos. É termos de aceitar que a vida nos emende a rota”.(CC, p.202)

Una, conforme o nome indica, parece apontar para um ser uno, para a unidade a que se procura chegar, mas que dificilmente se consegue. Mais adiante, Alitia reflete: “Una é uma filha do paraíso perdido. Não luta, observa. Não luta, interroga-se. Não luta, aceita. Não luta, compreende” (CC, p.202-3). Já Alitia, nesse momento, angustiada e dividida entre o que somos e o que temos de ser socialmente, acredita que, “para não vivermos uma vida solitária, é-nos necessário lutar, conquistar, competir” (CC, p.202).

Alitia luta, procura romper o aparente equilíbrio instaurado com as doutrinas socialmente impostas: é a única que não vai à missa, aquela que aproxima-se de Manucodiata – prostituta, mulher duplamente colonizada – numa atitude ousada, para promover um encontro consigo mesma. Assim, pode-se dizer que ela é uma mulher em vias de construção,

com traços modernos e antigos, experimentando vestes, edificando uma nova personalidade – lembremos da origem da palavra: *persona* = máscara – como num baile de máscaras.

De volta a Lisboa, ao momento de que falamos páginas atrás, Alitia acaba de sair do salão-de-beleza e vai ao encontro da amiga na estação: “já não era Alitia uma adolescente que resistia à maturidade e Una tinha o aspecto singular e firme de alguém que caminha pelos seus próprios meios para a realização de um sonho” (CC, p.226). Ambas mudaram. Alitia confia à amiga que tem um encontro com um homem de quem será amante. Ainda hesitante, profere: “este é o dilema da nossa geração, que não conheceu uma sexualidade livre<sup>106</sup>. O que me aconselhas se eu te disser que amo outro homem e que esse homem não é o meu marido?” (CC, p.227).

Observamos nessa passagem o contexto histórico pré-revolução feminista do qual a personagem é fruto: Alitia pertence à geração anterior à década de 60, período em que ocorreu uma série de grandes mudanças no comportamento da mulher. Ela vive em um momento de transição de valores, mas de certa forma ainda sente-se presa na malha antiga, tão arraigados estão os valores perpetuados. Entretanto, sabemos que toda e qualquer mudança que pretenda alterar pilares cristalizados ao longo dos domínios de Cronos, não ocorre da noite para o dia. Ouvimos da própria Alitia as palavras a traduzirem seu estado oscilante:

mas eu não me sinto imbuída do espírito renascentista filho do equilíbrio e da harmonia, da totalidade. **Eu luto contra a tempestade que torna estreito o espaço em que vivo. Eu venho, direita, do século dezanove que não mais acaba. Na angústia, nessa tempestade indefinida da alma, debato-me cegamente porque estou confinada ao quarto escuro do meu conflito. Sou como um animal que sobe uma vereda, carregado.** Tão carregado que do caminho só lhe conhece os socacos doridos e a medonha estreiteza sem horizontes. (CC, p.202-3 [grifos nossos])

---

<sup>106</sup> Foucault afirma que durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade como meio de colonizá-las. “*Vocês são apenas sexo*”, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. “*Vocês são a doença do homem*”. E este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. O autor relata ainda que os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo mas em sua singularidade e especificidade irredutíveis. Tiremos disto as conseqüências e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural...Sempre o mesmo movimento: partir desta sexualidade na qual se procura colonizá-las para ir em direção a outras afirmações”. (FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986 p.234)

Ela diz textualmente que vem do século XIX, e que esse século ainda não acabou, não sem antes mudar si mesma. Seu conflito interior nasce do desejo de libertar-se desse fardo que a faz sentir-se pesada demais para caminhar, para viver a vida. Não importa se ela está em Portugal ou em Timor ou ainda em trânsito entre lugares, porque a ‘tempestade’ abate-se sobre ela, no seu interior. Para qualquer lugar que ela vá, estará sempre com a fonte de suas inquietações: ela mesma. Como afirmou Bataille<sup>107</sup>, "somos seres descontínuos, pessoas que individualmente morrem, numa aventura enigmática, marcada contudo, pela nostalgia da continuidade perdida". Nessa “aventura enigmática”, Alitia confronta-se com o desejo de continuidade através do amor:

é preciso resistir ao amor. É preciso que eu aprenda a descontinuidade se não quero viver fora da vida que conhecemos e é a única possível. Quando não cabemos na nossa angústia saímos para devorar gente e espaço fora de nós. O mundo de tão grande parece pequeno e mesmo viajando não saímos do mesmo lugar.(CC, p.202-3)

Os papéis que ela assume na grande cena social em que está inserida lhe permitem ser muitas ao mesmo tempo. A crisálida começa a se romper sobretudo na viagem de regresso a Portugal. Nas conversas quase metafísicas entre Alitia e Artur, este lhe diz: “estás presa, embora o teu temperamento não seja feito para a imobilidade e a reclusão” (CC, p.214). No território livre de suas reflexões, Alitia constatava: “de facto, Rui, ofendido, dominava o pequeno espaço que habitavam. Travava as palavras de Alitia. O corpo dela curvou-se numa súplica muda e envergonhada” (CC, p.214). Sente-se culpada porque está de alguma forma ainda “amarrada a uma ilusão perdida”: “não me sinto livre só porque me amas e eu te amo. A aposta que fiz na minha relação com Rui ainda me deixa angustiada. Como se eu não tivesse sabido ou querido ir até ao fim dessa relação” (CC, p.214). Artur retruca:

---

<sup>107</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bernard da costa. Lisboa: Antígona, 1988 p. 14

- Para ti estava terminada. Mas ele perturbou-te ao despedir-se de ti do modo como o fez. Foi uma forma de te manter amarrada a ele. Mas ele, Alitia, continua a dominar-te e a agir segundo os seus interesses egoístas. Mantém-te segura até lhe aparecer uma alternativa. Nessa altura não pensará em ti. Tu é que tens de pensar em ti. (...) **Contigo penso percorrer o firmamento para lá das constelações conhecidas, para lá do círculo polar do céu e abeirar-me do fogo e do oiro. O que de nós ficar é o caminho percorrido e uma metamorfose.** (CC, p.214-5 [grifos nossos])

O trecho em negrito faz lembrar a epígrafe inaugural dessa dissertação, um trecho de Pessoa: “se soubesse as coisas que vi com os óculos da alma, vi os contrafortes de Órion, lá no alto do espaço infinito, andei com estes pés terrenos pelo Cruzeiro do sul, atravessei noites infinitas como um cometa reluzente, os espaços interestelares da imaginação”.<sup>108</sup> Entretanto, as palavras de Artur - “o que de nós ficar é o caminho percorrido e uma metamorfose” - não serão partilhadas por Alitia, pois ela preferirá trilhar esse caminho sozinha.

De volta ao lar, onde o seu passado “só é compreensível a um punhado de gente dispersa” (CC, p.220), percebe que o que vivera só a ela pertence. Alitia deambula pelo espaço da memória urdindo os fios necessários à trama que tecia:

a minha história é como um sonho que não ousou contar a ninguém. Será possível que assim nos matem em vida? **Que espécie de país é o meu? Que espécie de sono os imobiliza? Quando lhes falo de Timor, olham-me como se lhes propusesse uma viagem fora do real.** Só a memória dos objectos me acompanha, dolorosamente. Só eles me dizem que lá houve vida, amor, morte e desassossego. Só eles me entendem no fundo deste silêncio, pois é tudo silêncio à minha volta. Silêncio e o ruminar cinzento de fúteis bagatelas. Um álbum, um tecido, uma chávena. Rosas abertas na minha peregrinação. (CC, p.220 [grifos nossos])

O relato daqueles que vivenciaram cotidianamente a experiência da colonização e da guerra parece não interessar a ninguém. Portugal fecha-se dentro de si para as barbáries cometidas além-mar. Os portugueses estão atados à sua inércia, enredados por Morfeu num estado de prolongado sonambulismo. A lucidez de Alitia grita ao ponto de perguntar-se “que país é o meu?”.

Como que esquecida da conversa que tivera com Artur no navio, das promessas feitas, Alitia vai viver sua aventura com Almeida Roque. E quando Artur vai buscá-la, mais uma vez tomba ainda sobre ela o peso da culpa, “tinha necessidade de lhe confessar o que se passara.

---

<sup>108</sup> PESSOA (1977)

Para se livrar do remorso tinha de fazer dele seu juiz e de se fazer punir. Mas na escuridão da sua culpabilidade, Alitia também queria ser livre e tomar sobre si todo o peso da solidão” (CC, p.232-3). Artur e Alitia confrontam-se, e sendo ela “transportada para um espaço de pesadelo”, surge em nossa Penélope “um desejo de fuga. Uma casa velha onde ela corria pelos corredores escuros em busca de uma saída e tendo-a encontrado, finalmente, deparara com uma larga porta aberta sobre o abismo” (CC, p.233).

A metamorfose opera-se pouco a pouco, e já deixa antever o vértice das asas da bonita borboleta que ao findar da narrativa sobrevoará a folha de papel. Alitia põe cada coisa na balança, pondera, repara na mãe envelhecida, no pai consumido pelos anos de trabalho árduo, retalhos de “uma vida feita de farrapos dos sacrifícios vulgares em que ninguém repara” (CC, p.233). Parada na encruzilhada que se coloca diante de si, Alitia dá-se conta de que tem de tomar uma decisão: “a minha experiência inclina-se para a fuga e ao mesmo tempo prende-me. Um fragmento de mim ainda permanece no quarto do apartamento (...) Faltar-me-á um modelo?” (CC, p.235). Enfim, conclui: “Artur amou-me no que eu fui, não no que eu sou. O que eu sou hoje, não existe, para ele. Já não sou capaz de ser fiel a pessoa alguma. A minha única fidelidade é a noção nítida e precária do desencontro. Nunca estamos onde pensamos estar” (CC, p.236).

Incapaz de ser fiel aos outros para poder ser fiel a si mesma, como Una, Alitia decide não partir com Artur, em fidelidade ao seu momento atual: “traíra-o e traíra o seu passado. Mas ele permanecia para ela, pois Alitia compreendeu que o amava. Como a um sonho fora da vida” (CC, p.237). Vida essa que “fora o que a relação com Rui lhe trouxera. Só lhe restava abafar o grito imenso de não ter nascido para uma realidade nova. Mas nada torna, nada se repete, porque tudo é real” (CC, p.237).

Nesse processo de auto-conhecimento, de “descolonização”, Alitia depara-se com vários ‘espelhos’, perfis de mulher que poderiam servir-lhe de modelo, mas percebe que nenhum lhe serve e por isso os recusa, pois aprendera “a viver no interior de um caleidoscópio

gigante onde as imagens que tenho de mim e dos outros se multiplicam, se deformam, até perdermos o nosso centro” (CC, p.219). Aqui nos recordamos de Branca, a outra personagem privilegiada neste estudo, e que se encontra aprisionada a tecer no centro da aldeia onde mora. Mulheres situadas no centro e, ao mesmo tempo, à margem, periféricas. Segundo Hutcheon<sup>109</sup>, o tempo pós-moderno procura revisitar os discursos considerados ex-cêntricos, marginalizados, instaurando neles uma voz considerada da margem, para que ela possa falar ali mesmo da margem.

O título do penúltimo capítulo de *Corpo colonial*, **Dionaca muscípula**, título que desperta a curiosidade do leitor. Avançando na leitura, descobrimos tratar-se do nome de uma planta carnívora, metáfora da prima de Alitia: Tininha, “uma solteirona maternal e ciumenta. A sua figura robusta lembrava a das estátuas que seguram, no panteão da mitologia burguesa, a balança da Justiça, a bandeira da república, a água benta das virtudes cívicas” (CC, p.221).

Nossa Penélope partira tempos atrás junto com seu Ulisses para terras orientais, retorna à sua Ítaca sozinha e lá encontra um ambiente se não hostil, ao menos indiferente a ela<sup>110</sup>. Percebe que “não era feliz” (CC, p.220), “a família, mal havia deixado transparecer a alegria. Os irmãos e as cunhadas desataram-lhe, apressados, as malas e baús, em busca de presentes” (CC, p.220). A cupidez deles torna-os “baços e tristes” e em sua timidez, Alitia “não os quisera desiludir e o pouco que trouxera já lhe não pertencia”. E na angústia iminente, “apelava para a sua memória. Mas tudo se desfazia em névoa. As fronteiras da sua memória comprimiam-se, titubeantes, naquele ambiente rotineiro, provinciano e amargo” (CC, p.220).

Para mais, ainda tinha encontrado seu lugar de mãe – e de certa forma o de filha também - ocupado pela prima: “assistente social e dotada de uma grande energia, arrastava todos na sua actividade, girando a casa em torno dela. Alitia acolheu-se, pois, a um lugar

---

<sup>109</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

<sup>110</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

subalterno. Tininha havia-a substituído” (CC, p.221). Criara o filho de Alitia e, por essa razão, julgava-o seu. Quanto aos tios, “Tininha animava-lhes a velhice prematura trazendo para casa os dramas da rua, as prendas para a criança, bugigangas e receitas de cozinha que colecionara no emprego” (CC, p.221).

Tininha, a prima histórica, “era cega a tudo. A sua consciência não percebia o que lhe era dado, mas apenas o que lhe era tirado ou presumido como tal. Tininha era um ser que aprendera a alimentar-se da sua própria existência” (CC, p.234). O amor que diz ter pelo filho de Alitia era apenas superficial, pois “o que a ligava tão profundamente a Alitia, era a permanência do sofrimento que ela inconscientemente localizara na criança. A criança não existia, para Tininha, senão como um ponto de confrontação com Alitia” (CC, p.234). Talvez a prima represente o feminino passivo, mulher que sustenta os pilares dos valores patriarcais:

beirã, assumia em relação ao mundo dos valores masculinos uma ambigüidade difícil de esmiuçar. Empunhando o facho da instituição familiar assente nas prerrogativas matriarcais, os valores de que ela assegurava a perpetuidade eram, paradoxalmente guiados pelo culto fálico. Era, por assim dizer, a mulher bíblica forjada da costela patriarcal.(CC, p.221)

Por isso, “a rebelião de Alitia perturbava o universo mental da prima. Tinha Alitia um estatuto superior ao dela, Tininha, pois estava casada, isto é, arrumada na ordem social segundo uma lógica de que ela não descortinava os alicerces” (CC, p.221).

Tininha aparentemente contenta-se com a situação em que se encontra. É uma espécie de Penélope: não pretende des-tecer o tapete de sua vida, ao contrário, julga-a satisfatória, colecionando receitas – como a do pudim Molotov<sup>111</sup>, e tecendo prendas como colchas de renda e almofadas enquanto espera – ainda que no plano inconsciente -, pelo seu Ulisses.

---

<sup>111</sup> Enquanto Alitia nos é descrita como uma grande leitora, alguém de um repertório intelectual elevado (há diversos clássicos da literatura mundial citados no romance lidos pela personagem, como Goethe, Sartre, Fernando Pessoa, Einstein...), a prima Tininha, circunscrita ao espaço a sua volta e sem manifestar interesse pelo conhecimento, limita-se a reproduzir modelos pré-estabelecidos. Quando Alitia comenta que ‘molotov’ é um nome russo, a prima “encolheu os ombros. A questão não lhe interessava” (CC, p.224); apenas diz que trata-se de um pudim muito bom e muito em moda porque é barato. E conclui: “parece que o nome é o do cozinheiro que o fez”! Alitia por vezes adquire um perfil de professora, mestra a guiar os passos daqueles que a rodeiam e queiram ser guiados. O tenente Almeida Roque diz: “Alitia emprestou-me outro dia uns livros. Fê-lo como quem cumpre o dever de me instruir. Estou a lê-los atentamente”.(CC, p.213)

Quando Alitia lhe diz que ela precisa de um homem, enrubescer: “Puritana, só concebia o sexo no casamento. – O que tu queres é que eu apanhe uma carga de sífilis com um malandro qualquer” (CC, p.223).

Enfim, Alitia, na muda contemplação daquele cenário, entende a ‘pequenês’ do universo familiar, e então Tininha “deixara de lhe poder fazer mal pois Alitia compreendera que a prima era uma mistura prodigiosa de planta e animal, uma Vênus carnívora dos pântanos da Carolina. Alimentava-se, no cotidiano, de dejectos, de gestos arrefecidos e mortos como insectos titubeantes” (CC, p.234). Tininha nos é apresentada como alguém imobilizado em seu próprio medo; a consciência que tinha “da vida e dos seres não ultrapassava as fronteiras do seu medo. Nem valores, nem idéias, nem sentimentos fendiam a carapaça de onde espiava a vida” (CC, p.234).

Notamos que há uma mudança de condição: no início da narrativa, e também do seu trabalho de tecelã, quando estica a talagarça para iniciar sua bordadura, a casa em que está é habitada por outros seres, possivelmente seus pais, filho e a prima, pois, “vigilava o silêncio que irrompia da penumbra da casa: massa de sombra móvel e informe envolvendo os seres e as coisas. Todos dormiam” (CC, p.9). Agora, ao findar a tapeçaria – e com ela seu processo de auto-afirmação, sua catarse -, “sentiu a casa vazia. Uma casa alugada onde tantos seres humanos tinham vivido”. (CC, p.241) E,

mergulhada na obscuridade da sala, pesava, com mágoa, as enormes possibilidades que a solidão lhe tinha trazido. Uma liberdade sem limites vivida pelo imaginário e que significava a morte de cada possibilidade individualizada. Queria deixar a segurança do esquema familiar em que tinha vivido pela de um pássaro que abandona o mar.(...) Alitia olhou ao redor. Frias e brancas, as paredes cercavam-na. Nenhum ruído humano, nenhum frêmito de respiração. Só vestígios. (CC, p.241)

Alitia chega ao fim desta etapa de seu percurso identitário, “uma mulher como tantas outras, um ser humano igual a tantos outros, numa noite igual a tantas noites.. E estava só nessa noite como estava só na vida e só em tantas noites dessa vida” (CC, p.241). Lembra-se do acontecimento mais recente, o dia em que, passado um ano que Rui voltara de Timor, este

lhe dissera: “já não há nada entre nós (...) Precisamos de uma separação provisória. Vai ser boa para ti e eu preciso de estar só” (CC, p.241). Se já não há nada entre eles, para que uma separação provisória? A voz narrativa nos diz que esta “era a sua forma de tirania” (CC, p.242). Assim, “não lhe mentia por cobardia, mas porque ainda precisava de a fazer sofrer. Intuí-a que a dúvida paralisá-la-ia numa espera desesperada” (CC, p.242).

Nesse momento, a derradeira parte que restava da crisálida é rompida, e nossa borboleta pode, enfim, alçar o tão desejado vôo ensaiado ao longo da narrativa: “parte sem me deixar livre (...) Se a nossa relação é um cadáver, que se entere, pois. Mesmo para enfrentar a liberdade por que luta tenho que ser eu a empurrá-lo como no acto do nascimento” (CC, p.242). Alitia recusa o papel de Ariadne: Rui que encontre por si o fio da meada que o conduza para fora do labirinto no qual encontra-se encerrado. Ao perscrutar-lhe a expressão e deparar-se com um ar de triunfo, pois “ele sentia-se já com o pé no futuro, livre dos constrangimentos familiares e com uma alternativa à espera” (CC, p.242), Alitia decide desfazer definitivamente os laços matrimoniais e tornar-se senhora de sua vida. Como Carminha, personagem da próxima narrativa estudada, dirá ao sargento “vou dizer que não”, Alitia diz: “para mim esta separação é definitiva. Vou tratar do divórcio” (CC, p.242). Mulheres nas quais o poder de decisão desabrocha. O marido “encara-a, estupefacto, como se uma estátua de pedra adquirisse, de súbito, mobilidade (...) A recusa de Alitia em participar no jogo deu ao seu rosto uma expressão de raiva e maldade. Sentia o amor próprio ferido” (CC, p.242).

Rui, aquele que escrevia sonetos, agora era a personificação da própria forma poética condensada: “tal como nos seus sonetos (...) o remate fecha os horizontes que as quadras abrem. É um querer ser livre na forma apertada, é um dizer que mesmo buscando a liberdade desconfia que só a ordem vive porque só ela conserva e dá a vida” (CC, p.242). Dessa forma, “ele hesitava entre a liberdade e a ordem. Entre a estabilidade e a fantasia, o dever e a mudança. Perturbava-o a calma resistência de Alitia. Sentia-a escapular” (CC, p.243). E Alitia

angustiou-se, pois não podia esperar do futuro mais do que tudo o que sofrera no passado. Doía-lhe não só a perda do passado como a noção de que tinha já um passado. E essa noção era cruel pois trazia consigo o sentimento da velhice e da morte. Sentimentos que se instalam em nós quando há roturas. O passado, que era imenso, surgia-lhe, assim, tão resumível e definitivo como um esqueleto. (CC, p.243)

Era preciso romper com esse passado, esse fio que ainda a prendia aquele homem castrador e enterrar de vez o corpo morto do amor<sup>112</sup> de outrora. Quando Alitia diz que já não o ama mais, “estupefacto, Rui percebeu que dera a Alitia o tempo suficiente para lhe ser indiferente. E fugiu. A alternativa para a sua fantasia, para o seu desejo, apareceu-lhe então como uma possibilidade única de se salvar. E partiu para a outra mulher, como para outra mãe” (CC, p.243-4).

Findo o trabalho de tecelagem – tanto do tapete quanto dos fios da memória que foram pouco a pouco entrecruzados na trama –, o tempo liberta-se e espraia-se no espaço aberto: “o que é o passado e o futuro no espaço livre do nosso sonho?”, pensou Alitia ao enrolar o tapete como quem enrola uma etapa da sua vida. Uma etapa e um estilo” (CC, p.244). E prepara-se para o mais ambicionado sonho:

estendida no leito solitário, Alitia, no estado de divagação abstracta, em que os fantasmas da imaginação, leves, serenos e imateriais flutuam no quarto passeando-se entre os móveis e os objectos que apagados e pasmados permanecem, movendo-se entre eles como na ponta dos pés, sonhou que voava sobre ela. Um longo vestido negro onde dançavam grandes folhas verdes de plátano. Ela voava na espessa gravidade verde na trama de arabescos de sombras redondas sobre Ela vestido negro, onde dançavam ventos de grandes folhas de plátano cor de oiro arrefecido. (CC, p.244)

Ao terminar a tecelagem do tapete, finda com ela uma série de etapas de sua vida. Ao tecer suas memórias é como se as mesmas ficassem para sempre fixadas na trama de lã e ela pudesse começar uma nova vida. A metamorfose longamente ensaiada enfim realiza-se; nossa crisálida transforma-se na bela borboleta que sobrevoa o invólucro que lhe cercara o movimento das asas até então. Contempla das esferas etéreas a casca que jaz sobre o leito e

---

<sup>112</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

que já não serve mais, pois tornou-se outra, desdobrou-se num *vestido negro*, um *eu* a enxergar um outro *eu*, leve, livre, que proclama agora a assunção de um novo ser que se sonhou e agora se sabe descolonizado.

### 3.2 Timor: o apagar das luzes do Império Colonial Português

[Portugal]...isolado na periferia do mundo antigo, numa nesga de chão em grande parte bravio e ingrato, coube ao português o papel de pioneiro do mundo moderno. Não se limitou porém a indicar um caminho: afoitando-se por ele, deixou marcas da sua presença inscritas na terra de quatro continentes.<sup>113</sup>

Ninguém fala da guerra e de quem lá anda. De Timor e dos que lá morrem Da antiga guerra e dos que nela vivem, sós e esquecidos. Um país perdido de si. E que nos perde. (CC, p.220)

Início este item puxando o fio da memória para lembrar que além do Brasil, é claro, grande parte de nós aprendeu que, à época das grandes navegações, Portugal dispunha de outras colônias além-mar, mais tarde, já nos estertores do império colonial, eufemisticamente chamadas pelo Estado Novo de “províncias ultramarinas”, como veremos. O crescimento dos movimentos de libertação nas colônias africanas e a conseqüente guerra colonial (jamais admitida oficialmente pelo regime)<sup>114</sup> foram acontecimentos que repercutiram nas colônias, no país e no mundo. No entanto, a incursão portuguesa por terras asiáticas constitui um capítulo de certa forma esquecido pelos noticiários e meio ausente nos compêndios de História. Como não levar em consideração territórios em que a dominação portuguesa se fez presente por mais de quatro séculos? Para melhor refletirmos sobre este processo, é preciso revisitar o passado.

Embora não constitua a principal diretriz deste estudo aprofundarmos a questão histórica, é importante tecer algumas considerações, ainda que breves, sobre o colonialismo, na medida em que permitem estabelecer relações entre os aspectos privilegiados nas

---

<sup>113</sup> TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português*. Agonia e catarse. (apud RIBEIRO, Orlando. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. 4ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1986, p.167). Lisboa: Editorial Notícias, 1998

<sup>114</sup> Em sua obra mais recente – *A pele dos séculos* – Juana Ruas constrói um diálogo entre o padre Gerolamo e Liranda, sobrevivente do massacre de Pindjiguiti. Ante a resposta reticente do padre quando este pergunta como vai o mundo fora daquele inferno de guerra, Liranda mais uma vez indaga: “Mas sabem de nós, da nossa infernal existência?”, ao que o padre responde: “Os jornais às vezes falam mas quase ninguém pensa em vós nem mesmo quando vos vê. Isto na Europa porque **em Portugal é proibido falar na guerra. Portugal vive como se esta guerra não existisse.**” (Op. cit., p.103 [grifos nossos])

Penélopes do contemporâneo e o contexto histórico-cultural em que se inserem. Assim, tentaremos apresentar um quadro a esfuminho, um pequeno esboço da expansão portuguesa.

Como bem sintetiza Maria Luisa Paschkes<sup>115</sup>, as ex-colônias portuguesas – Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, as Ilhas de Cabo Verde, de S. Tomé e Príncipe, Timor, Macau e o “Estado da Índia” (Goa, Damão e Diu), formavam o Império Colonial Português. Este, por sua vez, estaria assegurado pela Nação Portuguesa desde a Constituição e o Ato Colonial de 1933. Contudo, devido à opinião internacional contra o colonialismo, notadamente após a Segunda Guerra Mundial, houve uma alteração no que se refere ao termo “Império Colonial”, e as colônias passaram a ser denominadas “Províncias Ultramarinas” ou “Territórios Ultramarinos” a partir de 1951. Entretanto, tais mudanças de nomenclatura “não modificaram ‘a função histórica de colonizar as terras descobertas’, que se mantiveram como sendo a ‘essência orgânica da Nação Portuguesa’”<sup>116</sup>.

No caso específico de Timor, cabem antes algumas pinceladas sobre seu posicionamento geográfico: Timor Leste compreende a parte oriental da ilha, situando-se na chamada Insulíndia e ao norte da Austrália, abarcando a metade oriental da ilha de Timor. Foi descoberta em 1515 “e para lá Portugal nunca enviou ‘administradores’, escalando em seu lugar representantes da igreja católica (hoje os coordenadores da resistência)”<sup>117</sup>. O interesse pelo território veio apenas “por volta de 1899, quando descobriu que nele havia uma próspera cultura de café – da qual podia extrair tributos, para seus cofres ‘desindustrializados’”<sup>118</sup>.

Anderson nos fala que “uma das características peculiares do colonialismo português residiu no fato de que ele manteve Timor Leste extremamente isolado, à exceção de ligações entre Portugal, Macau, Moçambique, Angola e Goa”<sup>119</sup>. Aliás, um dado curioso e alvo de

---

<sup>115</sup> PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 p.69

<sup>116</sup> Ibid., p.69

<sup>117</sup> BONVICINO, Régis. ‘Ensaio sobre Timor Leste’. Disponível em <<http://www.regisbonvicino.com.br/textcrit17.htm>>

<sup>118</sup> Ibid

<sup>119</sup> ANDERSON, Benedict. ‘Imaginar Timor Leste’. Disponível em <<http://www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait/>>. Acesso em 16 maio 2006

discussões é o próprio nome: Timor Leste. Ainda de acordo com Anderson, “é uma expressão que provém do mapa de Mercator, no qual uma linha administrativa a lápis divide Timor ao meio”. O autor prossegue, indagando “como pôde esta demarcação ‘aérea’ tornar-se uma realidade tão real que é possível os jovens de Díli julgarem que é perfeitamente normal chamarem-se ‘Timorenses do Leste’, como se essas duas palavras fossem uma só”. Na verdade, poderíamos afirmar que a região é um grande ‘caldeirão étnico’, para usarmos um termo muito em voga à época da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, na qual convivem pelo menos trinta grupos étnicos ou tribais com suas respectivas línguas. Por conseguinte, é natural que haja conflitos, sejam eles de ordem política, cultural ou mesmo grupal. Entre as dezenas de línguas faladas na ilha, o *Tetum* ocupa lugar de destaque. Tal prestígio se deve em parte à decisão da hierarquia católica de usar o idioma em detrimento do indonésio como a língua da Igreja. Dessa forma, “transformou o Tetum de uma língua local ou língua franca em certas partes de Timor Leste, na língua da religião e da identidade de Timor Leste”.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> ANDERSON, Benedict. ‘Imaginar Timor Leste’. Disponível em <<http://www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait/>>. Acesso em 16 maio 2006

Em linhas gerais, a pequena ilha de Timor Leste foi colonizada em 1520, com a chegada dos portugueses que ocuparam também as ilhas Flores, Mollucas e Célebes. Guiou o seu percurso o interesse nas especiarias e na extração da madeira de sândalo. Em 1656, chegaram os holandeses com os mesmos objetivos. Em 1859, as duas potências europeias estabeleceram um acordo para dividir o território de Timor: os holandeses ocuparam a parte ocidental, o atual Timor Oeste, e os portugueses o leste, ou Timor Leste. Ambas entidades colonizadoras não revelavam qualquer interesse no crescimento da região e de seu povo, praticando, dessa forma, uma colonização de base exploratória. Somente a Igreja, por motivos óbvios, interessou-se pela instrução e formou uma elite de língua portuguesa que constituiu um segmento populacional intermediário entre a administração colonial e os moradores nativos.

António Duarte Justo<sup>121</sup> traça um panorama da situação de Timor Leste desde a época da colonização até sua “independência”. Leiamos o seguinte trecho extraído de seu artigo:

Portugal, exportara para Timor um regime feudal baseado numa autoridade central colaboradora ora mais com uns régulos locais ora mais com outros beneficiando também ela do colonialismo interno dos régulos e suas influências. Muitos timorenses converteram-se desde muito cedo ao catolicismo; em 1975 a população era constituída por 35% de católicos subindo em pouco tempo, após a invasão indonésia para 90% da população. Este fenómeno mostra bem a necessidade deste povo em apresentar o cristianismo como expressão/factor da sua identificação e sinal da sua vontade de auto-determinação esperando exasperadamente da Igreja, como instituição, aquilo que as outras instituições não queriam reconhecer: o direito a serem diferentes, a serem eles mesmos.

Está claro que o que se esperava da instância religiosa não se fará cumprir, pois, de um modo geral, não interessa à Igreja o reconhecimento da individualidade não só do povo timorense como de qualquer outro subjugado. È através do discurso pretensamente religioso, que incutem-se os paradigmas de uma cultura outra, diversa - no caso, europeia -, rasurando assim a identidade local. Processo semelhante ocorreu em terras sul-americanas. E o Brasil conhece muito bem o que ocorreu com as populações indígenas aqui viventes.

---

<sup>121</sup> JUSTO, António da Cunha Duarte. ‘Timor-Leste: visão da problemática contextual em 1999’. Disponível em < <http://blog.comunidades.net/justo/index.php?op=arquivo&mmes=06&anon=2005> > Acesso em 3 maio 2006

Dando continuidade ao pensamento de Justo, “depois do 25 de Abril, Portugal deixou Timor bem como a maioria das outras colônias em liberdade (por vezes irresponsavelmente abandonadas a si mesmas)”<sup>122</sup>, abandono esse cujas conseqüências ainda se fazem sentir nos dias de hoje. O caos instalou-se na região e o resultado é que estima-se que houve cerca de 300.000 vidas ceifadas da maneira mais vil e bárbara.

No romance *Corpo colonial* encontramos diversas inferências sobre o regime colonial em Timor. Como lados de uma mesma moeda, deparamo-nos com posicionamentos distintos sobre o assunto. Mas é Alitia, protagonista do romance e personagem de que trata este estudo, que, ao inquirir que espécie de país é Portugal, faz-se porta-voz de denúncias das atrocidades cometidas nos bastidores da colonização, conforme a segunda epígrafe deste item explicita. “Ela é a memória viva que clama contra o esquecimento e a perdição geral”.<sup>123</sup>

Uma das várias possibilidades de leitura oferecidas pela narrativa em questão nos permitiria traçar um estudo acerca das relações entre colonizador e colonizado. Uma vez que foge à temática principal deste trabalho, não será possível aprofundarmo-nos nesse assunto. Contudo, algumas considerações podem e devem ser feitas.

No capítulo intitulado ‘Os jogadores de cartas’ (muito sugestiva a escolha de dedicar um capítulo inteiramente à descrição da viagem de navio, com suas paradas nos portos orientais, a *imagery* nos remete ao passado glorioso e trágico das navegações), numa conversa sobre a presença portuguesa em terras outras, Artur Rabaçal fala da culpa histórica do povo português: “...do nosso remorso de civilizadores. Mas os povos colonizados não querem a nossa civilização, repudiam-na” (CC, p.212). Então ouvimos do tenente Almeida Roque as seguintes palavras: “eles assimilam os nossos valores. É com as armas que lhes damos que eles nos combatem. Já pensou que daqui a alguns séculos, se quisermos saber quem fomos, teremos de os conhecer? Nunca lhe passou isso pela idéia?”(CC, p.212). A este respeito,

---

<sup>122</sup> JUSTO, António da Cunha Duarte. ‘Timor-Leste: visão da problemática contextual em 1999’. Disponível em < <http://blog.comunidades.net/justo/index.php?op=arquivo&mms=06&anon=2005>> Acesso em 3 maio 2006

<sup>123</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

Chabal estabelece o que ele convencionou chamar metáfora dos espelhos para experiência vivida por vários países em África: “olhamos para a África não tanto porque nos interesse compreender a África mas porque olhar para a África é uma das formas de nos definirmos a nós próprios”.<sup>124</sup> Voltando ao romance de Juana Ruas, mais adiante, Almeida Roque profere palavras carregadas de preconceito e que traduzem uma visão colonialista: “tão depressa querem que se ministre instrução aos povos colonizados como advogam a manutenção do seu primitivismo. Em que ficamos? Para mim, todo colonizado o é porque o mereceu ser. Para mim não há outra realidade” (CC, p.212). Almeida Roque representa a voz do colonizador. Não é gratuito o fato de ser ele um tenente, alguém ligado às forças militares de ocupação. Todavia, Rabaçal (que é um médico e, metaforicamente, alguém que procura “curar” as pessoas dessa visão equivocada) responde:

-Meu caro tenente, essa boa consciência sobre o colonizado deve-a a uma total ignorância da História. Quanto à instrução devo dizer-lhe que nos é difícil darmos o que nos falta. Portugal não sabe ler nem escrever. Sabe, quando muito, contar. Em relação à Europa e aos povos mais desenvolvidos somos quase primitivos. Segundo li na imprensa estrangeira, **um líder africano afirmou que somos colonizadores em África e colonizados na Europa**. O seu erro deve-se ao facto de tomar uma aparência como uma realidade. E afirma que é realista. Se existe, não idealismo, mas ilusão, é em si e não em mim. (CC, p.213 [grifos nossos])

Como bem observou Eduardo Lourenço,

a maior miséria do colonialismo é que ele coloniza os colonizadores. Nenhum povo foi vítima disso no grau em que o são os portugueses. (...) uma das conseqüências mais paradoxais da situação de *metrópole* é que ela se escraviza nos seus *metropolitanos* enquanto se liberta nos seus coloniais<sup>125</sup>

O caso do colonialismo português adquire ares de singularidade, dadas as condições em que ele ocorreu. Boaventura Santos<sup>126</sup>, por sua vez, afirma que “a subalternidade do colonialismo português é dupla, porque ocorre tanto no domínio das práticas coloniais, como nos discursos coloniais”. No tocante às práticas, a subalternidade reside no fato de Portugal,

<sup>124</sup> CHABAL, 1997 *apud* SANTOS, 2001:40

<sup>125</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Dom Quixote, 1976 p 46-47

<sup>126</sup> SANTOS (2001:26)

“enquanto país semi-periférico, ter sido ele próprio, durante um longo período, um país dependente da Inglaterra, em certos momentos, quase uma ‘colônia informal’ da Inglaterra”.<sup>127</sup> Dessa forma, Portugal era subalterno em relação aos outros países europeus, mas em relação aos colonizados africanos e asiáticos, agia como senhor.

E aqui retomamos a expressão utilizada por Boaventura de Sousa Santos acerca das relações coloniais estabelecidas entre Portugal e suas “províncias”: “enquanto o discurso colonial assentou na polaridade entre o colonizador (Prospero)<sup>128</sup> e o colonizado (Caliban), o pós-colonialismo salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos”.<sup>129</sup> Hibridez essa advinda do fato de que ambos “não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro”. Há momentos em que Próspero torna-se Caliban ao olhar do outro, esse binômio é estruturado por termos inter mutáveis. Assim, “o Prospero português não é apenas um Prospero calibanizado, é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prosperos europeus”.<sup>130</sup> O autor prossegue sua explanação citando Memmi e Fanon, para os quais “o vínculo entre colonizador e colonizado é dialecticamente destrutivo e criativo. Destrói e recria os dois parceiros da colonização em o colonizador e o colonizado”<sup>131</sup>. Nessa relação de mão dupla, em que a ambivalência faz-se necessária com vistas a desfazer as diferenças hegemônicas, “o primeiro é desfigurado, convertido num ser opressivo apenas preocupado com os seus privilégios e a defesa destes. O segundo é desfigurado, convertido numa criatura oprimida cujo desenvolvimento é interrompido e cuja derrota se manifesta nos compromissos que aceita”.<sup>132</sup>

Curioso observar o cambiar de papéis no jogo entre colonizador e colonizado: ora o Portugal encarna Prospero em relação as suas colônias Calibans, mas na Europa torna-se

---

<sup>127</sup> SANTOS (2001:26)

<sup>128</sup> O autor vale-se dos nomes Prospero e Caliban oriundos da famosa peça *The Tempest* de Shakespeare “para significar que a zona de contacto colonial se constitui como uma zona de contacto entre o ‘civilizado’ e o ‘selvagem’”.

<sup>129</sup> SANTOS (2001:31)

<sup>130</sup> Ibid., p.42

<sup>131</sup> Ibid., p.32

<sup>132</sup> Ibid., p.32

igualmente um Caliban, ou seja, um colonizado diante da Inglaterra. Nesse tabuleiro de xadrez, “a identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla. É constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado”.<sup>133</sup>

Em *Corpo colonial*, a personagem Alitia, embora pertença ao eixo de Prospero, assume o olhar de Caliban e promove, então, a denúncia das práticas coloniais abusivas.<sup>134</sup> A autora reverte duplamente o cânone ao colocar uma mulher portuguesa, esposa de um alferes, para questionar a política colonial e por ser ela do sexo feminino, a quem a voz em geral é tolhida. Temos, assim, a emergência da voz silenciada que se faz ouvir.

Ao viver sua experiência em Timor e regressar a Portugal, Alitia já não é mais a mesma, e, nesse sentido, equipara-se ao emigrante, que ao voltar a sua terra natal sente-se deslocado, ocupando, assim, um entrelugar. O contato com outra cultura promove uma relativização do sentimento de identidade nacional, impelindo o sujeito para fora de um centro que ele julgava estar. Esse sujeito ex-cêntrico é cada vez mais visto como outro, cada vez mais Prospero é Caliban, numa espécie de simbiose de identidade e alteridade.

Interessante atentar para a disposição dos passageiros a bordo do navio que cruza o Pacífico, “um mar monótono, de um verde frustrante, com grandes pinceladas de névoa. Os lombos largos das ondas arfavam numa ondulação ampla e lenta. Turva-se de um verde profundo junto às ilhas e às costas do continente devido à vegetação cerrada” (CC, p.173-4). Os soldados seguem como gado no porão do barco, sem poder sair, encurralados naquela escuridão, sem luz nem ar e padecendo de toda sorte de enfermidade. Essa grande humanidade invisível ia “definindo com as rações de reserva, as febres palustres e as diarreias. Esmoreciam, brigavam, jogavam e cantavam. Um odor a urina e a água suja escapava-se

---

<sup>133</sup> SANTOS (2001:42)

<sup>134</sup> Quando do julgamento relativo à morte de Manucodiata, o tenente-coronel Zagal Dias diz a Alitia: “Não adianta nada, a sua presença. E vai cair mal às pessoas a sua participação neste julgamento” (CC, p.141). E diante da insistência dela: “nesta construção primitiva que é o colonialismo português, **a senhora é um ponto de rotura**. Mas não é o suficiente para fazer cair esta orgânica. O próprio sistema vai encarregar-se de suprimir o germen incómodo que você representa para eles” (CC, p.141 [grifos nossos]).

daquela cave pejada de homens juntando-se aos cheiros fermentados vindos das cozinhas sobre-aquecidas” (CC, p.174). E quando Alitia questiona a opressão e a injustiça, Rabaçal responde: “nós também estamos aqui em cima, Alitia. Quem oprime quem? Já perguntaste isso a ti própria sem corares?” (CC, p.174).

A complexa relação oprimido/opressor, colonizado/colonizador atravessa várias esferas e encontra-se também reduplicada na metrópole, como vimos, e no país-barco em que viaja Alitia.

A representação do espaço da viagem, tão cara ao povo português, outrora cantada para enaltecer o passado glorioso das navegações ou para denunciar o outro lado das conquistas, converte-se muitas vezes, na narrativa contemporânea, em viagem existencial. Paralelamente à viagem geográfica, Alitia empreende uma viagem para dentro de si, na tentativa de se auto-conhecer e conhecer o outro. Mergulho também no inconsciente coletivo de todo um povo carente de autognose.

A questão crucial da identidade portuguesa percorre todo esse romance, que apresenta um pendor filosófico e ensaístico. O processo de reconfiguração identitária por que passa a personagem Alitia espelha a situação histórico-social do país que, no trânsito entre o período colonial e o pós-colonial, enceta a edificação de uma nova identidade. Ao final de seu trabalho de tecelagem – do tapete e de suas memórias -, as mãos de Alitia tremem ao bordar o nome. Ao enrolar o tapete como quem enrola uma etapa da sua vida e um estilo, pergunta-se “quem sou?” e “percebe que os rostos seus não tinham rosto” . O nome e o rosto são marcas de um *eu* individual que compõe a identidade de alguém. Esta pergunta e esta percepção podem ser estendidas ao âmbito da própria identidade nacional.

#### 4 LÍDIA JORGE: NO TEAR DA ESCRITA E DOS PRODÍGIOS

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranqüilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloqüente. Para os que crêm nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração.(ODP, p.13)

Através deste Prólogo, o leitor é introduzido no universo ficcional de *O dia dos prodígios*, romance em que

a polifonia de vozes simultâneas (“falamos todos ao mesmo tempo”), porém desconcertadas (“para que ficasse claro o desentendimento” dos habitantes de Vilamaninhos, não consegue levantar um canto coletivo, que, “se encorpando em tela, entre todos/, se erguendo tenda, onde entrem todos/, se entretendendo para todos” (João Cabral de Melo Neto), seja capaz de tecer a manhã<sup>135</sup>

Manhã de abril. Capitães a empunhar “cravejados” fuzis nas ruas de Lisboa.

Primavera lusitana a fazer brotar rubros cravos a rendilhar as vestes do povo em festa. Nas praças, nas esquinas, as vozes a ecoarem em júbilo, a comungar do acontecimento político mais marcante da história portuguesa. A Revolução dos Cravos, ou o 25 de abril, como também é conhecido esse movimento, não foi, em termos práticos, exatamente tão simples como a designação leva a crer, mas sim uma etapa de um processo longo e doloroso de luta do povo português contra décadas de um regime fascista e uma guerra colonial que “mutilou corpos e almas”<sup>136</sup> e minou a economia do país. “Foi bonita a festa, pá”, como cantou Chico Buarque, mas, passada a euforia, o processo revolucionário sofreu uma inflexão e logo sobreveio a experiência do desencanto”<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. *O dia dos prodígios* (resenha inédita), 1992 p. 3.

<sup>136</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Até ao fim do mundo: *D’este viver aqui neste papel descripto*, de António Lobo Antunes, 2005 p. 5 Disponível em Solettras 11 <[www.filologia.org.br/solettras](http://www.filologia.org.br/solettras)> Acesso em 22 jun 2006

<sup>137</sup> SOARES (1992:4)

Este evento constitui o fio da História que, ficcionado e entretecido na trama romanesca, irá compor a tecedura do romance *O dia dos prodígios*, obra que marca o início da carreira literária de Lídia Jorge, considerada “uma das mais representativas vozes da literatura portuguesa contemporânea”.<sup>138</sup>

O propósito deste capítulo é tecer considerações acerca da trama textual da referida obra, bem como analisar alguns aspectos de cunho relevante à proposta desta pesquisa. Ênfase será dada à personagem Branca, a partir da qual pretende-se traçar uma linha de leitura do romance como um todo. Leitura essa que envereda pelas sendas míticas, ao associá-la às figuras míticas relacionadas às atividades de fiar, tecer e bordar. Ainda nessa perspectiva, serão abordadas as diversas simbologias de dois entes maravilhosos presentes na história: o dragão bordado por Branca e a serpente alada que desencadeia a narração. No que concerne a esta última, importa refletir de que maneira constitui uma metáfora do espírito messiânico português.

O romance *O dia dos prodígios* costuma ser aproximado do realismo mágico latino-americano, talvez por tratar uma situação real valendo-se de elementos fantásticos, como ocorre em Isabel Allende e García Márquez. Na composição de *O dia dos prodígios* Lídia Jorge mescla os fios do fantástico e do real, ao retratar como os habitantes de Vilamaninhos lêem como prodigiosos determinados acontecimentos do seu cotidiano.

Nas palavras de Cláudia Alonso<sup>139</sup>:

o texto, construído como um bloco, e não dividido nos habituais capítulos, tece uma polifonia de vozes características do discurso oral e não-mediatizado, numa bem conseguida evocação das realidades do Portugal rural. Como pano de fundo do lento decorrer da vida das personagens, das suas limitadas vivências, aliadas porém a fugas para o domínio da fantasia, Lídia Jorge coloca um acontecimento histórico de profundo alcance, a Revolução de Abril de 1974.

---

<sup>138</sup> MARTINS, Luís Almeida. ‘Lídia Jorge, Notícia do cais dos prodígios’. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 15 fevereiro de 1988

<sup>139</sup> ALONSO, Cláudia Pazos. ‘Lídia Jorge’. *Jornal Preto no Branco*, n. 44. Disponível em <<http://pretonobranco.no.sapo.pt/PB47/lidjorge.htm>> Acesso em 13 maio 2004

Há um jogo entre o coletivo e o individual que atravessa a narrativa, mas este jogo não consegue harmonizar o “desentendimento” geral, já anunciado no Prólogo do romance, e que serve de epígrafe a este capítulo. Observam-se esperas coletivas e esperas individuais, expectativas de uma comunidade aguardando um grande prodígio.

Segundo Maria Alzira Seixo<sup>140</sup>, “*O dia dos prodígios*, (...) encara o 25 de abril pelos olhos deslumbrados de uma alma popular que vê o acontecimento como um sonho fabuloso integrado no cotidiano”. Esse povoado, numa espécie de “alucinação coletiva”, interpreta miticamente um acontecimento real – o aparecimento de uma cobra; de forma análoga, interpreta a seca do rio local “como consequência de uma tomada de posição do avô [de José Jorge júnior] contra as ordens do rei”.<sup>141</sup> Assim, no “tempo parado e quase mítico que vivem”<sup>142</sup> os habitantes, não é de admirar que, quando enfim a notícia do 25 de abril chega à aldeia, seja “*mais real* a visão da cobra voadora, em que afinal nunca deixam de crer, do que a *realidade* da revolução que qualificam de visão”.<sup>143</sup> Ou seja, “a *realidade* para este povo foi o prodígio inexplicável, foi imaginarem colectivamente o nunca antes visto, saborearem o impossível como única verdade, sem poderem abrir os olhos para o real da vida deles”<sup>144</sup>.

Apesar de parcialmente “aluado”, talvez Macário, o cantador, seja o mais capaz de transitar entre o tempo “real” e o “tempo parado, quase mítico”. Acometido de “insolações lunares”, durante quatorze dias do mês fica em estado de sonolência, o que pode ser entendido como metáfora do próprio povo português, adormecido pelos muitos anos de um regime ditatorial. Pode aludir ainda ao “estado onírico em que o país viveu a Revolução”, a sua “intensa *irrealidade*”, como sublinhou Eduardo Lourenço: “mais do que Revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada”.<sup>145</sup> É Macário quem diz: “tão bonitas são as

---

<sup>140</sup> SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986 p.179

<sup>141</sup> MAGALHÃES (1987:466)

<sup>142</sup> Ibid., p. 469

<sup>143</sup> Ibid., p. 469

<sup>144</sup> Ibid., p. 470

<sup>145</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994 p. 292

coisas impossíveis. Tão tristes as que são reais. Quando comparo isso apetece-me tocar” (ODP, p.87). Mas, por outro lado, se Macário, dormia quando apareceu a cobra, não leu, como os demais, esse acontecimento como “prodígio”. E, quando chegou a notícia da revolução, “tendo sido o último a enxergar, teve a visão exacta (...) Isto é um carro de combate. Oh vizinhos” (ODP, p.153). E o narrador continua: “na verdade, a pleno meio da estrada avançava um carro singular, porque vinha pejado de soldados garbosos e épicos, penetrando já pelo centro de Vilamaninhos com bandeiras e flores” (ODP, p.153). Desse modo, é, talvez, um dos mais lúcidos. Como Manuel Gertrudes diz: “às vezes és bem mais sábio do que nós” (ODP, p.84).

Isabel Magalhães<sup>146</sup> observa que os filhos desta terra maninha “vivem num universo mágico, de fantasia, cheio de pressentimentos e visões premonitórias de um outro universo. Essas visões são anunciadoras de uma mudança que se não decifra”. O episódio da serpente alada foi o elemento desencadeador da inquietação daquela gente, um sinal desse por vir, mas que ninguém sabe decifrar. Tal qual a esfinge (“decifra-me, ou te devoro”), a cobra encerra em si o enigma criado pelas mentes daquelas pessoas. Ainda de acordo com a autora, “é que não há ponte entre este mundo ‘fantástico’, de interpretações mágicas e a mudança real da vida”<sup>147</sup>. Ouvimos os presságios advindos de vários personagens, como Manuel Gertrudes: “eu tenho um grande pressentimento. Que uma nova maravilha vai acontecer sobre o redondo do mundo. Uma gente nova vai povoar a terra. Purificados” (ODP, p.86). Observa-se uma espera inerte que delega a outrem, ao prodígio do réptil voante ou ao “*providencial*”<sup>148</sup>, o poder de mudar sua história. Não percebem eles que a mudança começa em cada um; que vem de dentro, da vontade e da ação, e não do meio exterior ou do alto.

---

<sup>146</sup> MAGALHÃES (1987:480)

<sup>147</sup> Ibid., p.480

<sup>148</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. 4.ed.. Lisboa: Dom Quixote, 1991 p. 18.

Vivem numa atmosfera de estagnação, à espera de um novo sinal. Lembremos as palavras do cantador Macário: “hoje toda a gente sonha, porque há um sinal no céu. Um outro” (ODP, p.95).<sup>149</sup> Tentemos decifrá-lo...

No universo provinciano dos habitantes de Vilamaninhos, o acontecimento de maior importância em toda a narrativa e que, de certa forma, é o fio condutor da história, é o aparecimento de uma serpente alada, marco a partir do qual tudo que acontecer será referenciado como antes e depois da cobra. É Jesuína Palha<sup>150</sup> que comunica o acontecido: “quando vi a víbora ceguei os olhos. Alavanti a saia, brandi a cana, uma, duas, três, sete e vinte vezes sobre a cabeça da bicha. Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas tão comprida como uma cilha, e mexia como água e como o fumo mexem. Parecia um pensamento” (ODP, p.22-3).

Espécie de arauto do povoado, Jesuína Palha, “leading the mob, formed only by women and children”<sup>151</sup>, continuava a falar ininterruptamente, a dizer que desde o dia anterior estava a pressentir algo: “andava assim desalmada mas nunca pensi que uma coisa dessas viesse a acontecer-me (...) Voou a bicha e agora (...) Porque a magana da serpente se não subiu ao céu e era espírito, deve estar pendurada de alguma alfarrobeira”. (ODP, p.26).

Nos dois episódios em que Jesuína assume a posição de líder em meio à multidão para ir à casa das Carmas anunciar algum fato surreal, outras vozes fazem-se ouvir, enovelando-se em outras, vozes da coletividade a ilustrar o desentendimento geral anunciado no Prólogo: “pressentimos que a cobra não era só cobra e tivemos medo de a executar” (ODP, p.24) e “saíram-lhe duas asas dos flanquinhos como uma fantasia de circo” (ODP, p.25). Interessante atentar para a estruturação do texto não só nestas passagens como no decorrer da narrativa. A

---

<sup>149</sup> LOURENÇO (1991:95)

<sup>150</sup> Traçaremos um perfil das personagens femininas nessa obra no capítulo dedicado à Branca.

<sup>151</sup> SILVA, Lígia. ‘(Re) Telling History: Lídia Jorge’s *O dia dos prodígios*’. In.: PORTUGUESE Literary & Cultural Studies. *Lídia Jorge - in other words/Por outras palavras*. Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, American Printing, 1999 p.26 Optaremos, sempre que possível, por uma tradução não literal com o propósito de não perder o sentido: “liderando a multidão formada apenas por mulheres e crianças”.

história é contada praticamente sem marcações de diálogos, o que denota uma intenção de reproduzir no tear da escrita a dinâmica da oralidade, inclusive ao procurar captar o falar coloquial com as marcas de um linguajar que caracterizaria um determinado grupo ou comunidade. Dessa maneira, deparamo-nos com o emprego de *fazi* no lugar de *fiz*, *cegui*, *alavanti* e assim por diante.

Depois da aparição fantástica da serpente alada, os hábitos das pessoas da vila mudam. Branca declara: “Agora não consigo fazer a trança” (ODP, p.43). Carminha Rosa assim fala para o forasteiro do prodígio ocorrido: “disseram que tinham pressentido o animal, e outras coisas mais. À espera da víbora ainda há quem ande, rua abaixo, rua acima, olhos entre as patas, esperando encontrar um rofeiro feito pelo corpo do ser. E todos ficaram diferentes” (ODP, p.58).

Branca, além de não mais fazer a trança, também “deixou de dormir com os olhos fechados” (ODP, p.59). Tudo isso, “desde a noite do dia em que a cobra se fez uma espiral de escamas e asa para subir ao céu por sobre os chapéus das pessoas” (ODP, p.59). Jesuína diz que “já Branca consegue ouvir o que ninguém é capaz de ouvir. E Macário disse. É de bordar na colcha um bicho feroz. E Jesuína disse. Nunca. Também dorme de olhos abertos” (ODP, p.77).

O desenvolvimento da clarividência de Branca é proporcional ao processo de “descolonização” de seu corpo, outrora província sob os domínios de Pássaro. Por outro lado, caberia perguntar: esse dormir de olhos abertos não seria índice de um despertar do estado inerte em que não só a personagem Branca, mas todas as pessoas da vila encontravam-se? A profunda inércia decorrente da total falta de perspectivas, à espera de um milagre. Nesse sentido, pode-se afirmar que “*O dia dos prodígios* constrói-se como uma alegoria do país fechado e parado que Portugal era sob a ditadura, permanentemente à espera de uma força que o transformasse”<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Dia\\_dos\\_Prodígios](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Dia_dos_Prodígios)>

Após o episódio da cobra volante, os habitantes quedam-se à espera da decifração do sinal. Assim, “we are transported into an atmosphere of magic and fantasy to account for their daydreaming, their belief in the possibility that one day something would happen to change their lives, because although they feel powerless to change their own destiny, they see the snake as an omen, as a sign”.<sup>153</sup> A Palha diz: “depois daquela visão tudo ficou sobressaltado (...) Só quem é cego não vê que depois disso as coisas mudaram de figura. E Macário disse. Que coisas. E João Martins disse. Cada vez a gente se sente mais perdidos” (ODP, p.77).

Julgamos importante determo-nos um pouco nesse elemento central que marca intensamente a primeira narrativa de Lídia Jorge<sup>154</sup>: a cobra alada. Em entrevista concedida a Álvaro Gomes<sup>155</sup>, a autora revela que desde criança a figura do dragão povoa seu universo infantil, ainda que não recebesse esse nome. Isto porque, segundo a escritora, há, no sul de Portugal, uma espécie de culto ofídico em que se acredita que as cobras viveriam cerca de três mil anos, mas ao atingirem o primeiro ou segundo centenário, criavam asas e voavam. Essa crença popular esteve presente durante a infância de Lídia Jorge, e, como na região em que vivia havia muitas cobras, a idéia de que elas voavam punha-lhe um misto de medo e fascínio. Ela sublinha ainda que percebia também que muitas pessoas faziam desenhos e bordavam o dragão, embora não o chamassem assim, mas “cobra com asas, a cobra falada”. Assim, o simbolismo de *O dia dos prodígios* tem raízes em vivências infantis da autora, ainda que o

---

<sup>153</sup> Tradução nossa: “somos transportados para uma atmosfera de magia e fantasia para entender o devaneio daquele povo, a crença na possibilidade de que um dia alguma coisa aconteceria para mudar suas vidas. Embora eles se sintam impotentes/ incapazes de mudar seus próprios destinos, eles vêem a cobra como um presságio, um sinal” (SILVA, 1999:22).

<sup>154</sup> A imagem da cobra alada tornou-se inclusive uma espécie de logotipo da autora, encontrando-se em outras obras de Lídia Jorge. Essa marca gráfica migrou das Publicações Europa-América, primeira editora da escritora algarvia, para a Dom Quixote.

<sup>155</sup> GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993 p.151

tenha empregue de maneira inconsciente<sup>156</sup>. Nas suas palavras: “transportei um *puzzle*, e a literatura fez o resto”<sup>157</sup>.

Segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>158</sup>, o simbolismo da serpente está efetivamente ligado à própria idéia de vida: “a serpente visível só aparece, portanto, como breve encarnação de uma Grande Serpente Invisível, causal e atemporal, senhora do princípio vital e de todas as forças da natureza”.

Ainda de acordo com esses autores, a serpente “é um dos mais importantes arquétipos da alma humana”<sup>159</sup>. Símbolo ambivalente por encarnar tanto a função terrestre quanto a celeste nas diversas cosmogonias, parece estar ligado, de certa forma, ao ente do dragão, pois como divindade das nuvens e das chuvas fertilizadoras, assume ora os poderes do carneiro-comum na iconografia céltica, ora os do pássaro: “são os dragões alados do Extremo Oriente e seus homólogos do panteão meso-americano, as serpentes com plumas”<sup>160</sup>.

Com o advento do cristianismo, a serpente adquire características negativas, ao contrário do que se verifica em algumas tradições africanas e na Índia. No Benin, ela encarna a divindade de Dan – a serpente do arco-íris, que “liga a parte de cima do mundo à de baixo e só aparece depois das chuvas”<sup>161</sup>.

---

<sup>156</sup> Lídia Jorge, em várias entrevistas, declara que alguns personagens ou fatos de *ODP* nasceram a partir de pessoas que conheceu. A parte em que a cobra aparece e que desencadeia a narração neste romance encontra paralelo com uma situação presenciada em criança: “quando miúda, assisti à cena da morte de uma cobra, que depois desapareceu. E entre nós, os garotos, a cobra tinha voado. Na verdade, quando a vizinha a quebrou, na agonia, a cobra deu um salto, e nós, miúdos, ficamos durante muito tempo, até crescermos, com aquela idéia de que ela se tinha transformado em dragão”. Embora a idéia que existe na base do romance seja menos sofisticada do que a forma que tomou *a posteriori*, na ficção, a autora prossegue afirmando que foi bom que tudo tenha acontecido assim, pois “aquele desejo de alguma coisa que seja, ao mesmo tempo, repelente e magnífica, que se levanta da terra e vá para outro sítio e de que se aspira ao regresso, mas que não se sabe quando vem e que assim mesmo se aguarda, como gosto da pura espera inútil, serve bem à nossa idéia de libertação, à nossa idéia de salvação, e está muito dentro de nós”. (GOMES, 1993:152)

<sup>157</sup> GOMES (1993:152)

<sup>158</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:815)

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.815

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.816

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.817

Chevalier e Gheerbrant<sup>162</sup> concluem que a serpente, “arquétipo fundamental ligado às fontes da vida e da imaginação, conservou pelo mundo as valências simbólicas as mais contraditórias”. Ademais, “rápida como um relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível”.<sup>163</sup> Como o réptil volante da narrativa, que todos imaginam estar escondido em alguma fresta, arquitetando uma nova aparição.

O que teria a cobra volante inoculado nas mentes do povo de Vilamaninhos? Espreitemos um pouco mais de perto os habitantes dessa vila...

---

<sup>162</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:825)

<sup>163</sup> Ibid., p.815

#### 4.1 Fios que se cruzam: os cravos da revolução na casa portuguesa

Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.<sup>164</sup>

Quem nesta terra não espera qualquer coisa. (*ODP*, p.84)

Em *O tempo das mulheres*, Isabel Allegro de Magalhães inicia o capítulo dedicado ao estudo de *O dia dos prodígios* afirmando que a obra inaugural de Lídia Jorge “é, entre outras coisas, a narração de uma *espera*<sup>165</sup>. Espera dramática, colectiva e singular: vivida pelo povo de uma pequena aldeia algarvia e por cada um dos seus habitantes (...) Essa espera é *parada*, sem qualquer dinâmica que a mova em direcção ao futuro”.<sup>166</sup> De fato, como adiantamos, o esperar algo permeia toda a narrativa. Talvez a personagem que mais se identifique com essa espera seja Carminha Parda, a “filha incógnita do padre Pardo” (*ODP*, p.69).

**Carminha representa a espera que há-de vir.** Ali em frente da janela a ouvir a água, a ver as pedras das casas dos seus defuntos vizinhos rolarem com a chuva para o caminho, e abrirem-se de água, esverdearem-se de limos, depois de ocre amarelo, gema de ovo fétida, pela **desesperança. Um tempo velho.**(*ODP*, p.67 [grifos nossos])

---

<sup>164</sup> SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

<sup>165</sup> Embora esteja inserida num outro contexto, lembramos de uma peça de teatro escrita pelo escritor irlandês Samuel Beckett, intitulada *Waiting for Godot*. A peça, escrita inicialmente em francês – *En attendant Godot* -, é tida como uma das grandes obras-primas do século XX. Nela, dois personagens - Vladimir e Estragon encontram-se à beira da estrada, debaixo de uma seca árvore-de-lugar-nenhum (como o rio de Vilamaninhos) esperando indefinidamente por Godot, algo que sequer sabem do que se trata. A peça, escrita após a Segunda Guerra Mundial, diante de um mundo aliviado pela derrota do nazismo, mas ainda chorando os milhões de mortos, poderia ser lida sob uma ótica pessimista. Contudo, o autor insistia em dizer que esta não era sobre o desespero, mas sobre a esperança, já que os personagens estão esperando algo, esse alguém que virá amanhã – mas nunca vem – chamado Godot. Texto passível de diversas interpretações, pode ser entendido como uma “parábola metafísica do homem incapaz de crer, mas incapaz de renunciar à esperança, preso a um círculo vicioso de voltas sobre si mesmo” (SYDENSTRICKER, Glória. Anotações de aula da disciplina ‘Literatura Inglesa V’, no curso de graduação em Português-Inglês da Faculdade de Letras da UFRJ, 1999). A frase inicial “Nada a fazer” e “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível!” revelam a atmosfera de tédio e a angústia de uma espera vã. Como os habitantes de Vilamaninhos, eles esperam que algo aconteça, que ocorra alguma mudança na vida deles, mas permanecem na inércia. Não obstante estar inserido no Teatro do Absurdo, Beckett não gostava que o classificassem como tal. Dizia ele que “a negação não é possível. Tampouco a afirmação. É absurdo dizer que algo é absurdo”.

<sup>166</sup> MAGALHÃES (1987:463)

Tempo velho, alusão aos tempos estéreis da ditadura salazarista, parados na desesperança que a todos imobiliza só lhes restando um fio tênue de esperança de uma nova ordem.

Sobre as casas de Vilamaninhos e sua possível relação com a casa portuguesa, importa atentar para a situação de degradação<sup>167</sup> em que se encontram algumas dessas moradias. Em geral aparecem como corpos adoecidos, mergulhados em uma atmosfera de decrepitude e estagnação e refletem, por conseguinte, a alma de quem as habita. São construções em decadência, infestadas por bichos de toda sorte, como vemos na descrição da casa das Carmas, uma possível referência ao Portugal corroído por anos de regime ditatorial: paredes

da grossura de braçadas de gente, portas implantadas em umbrais de castelo, **mas cheias de nada**. De terra, peso, pedra miúda, argamassa de areia velha e cal viva, amortecida de anos, **minada de bicheza rastejante, voante, pequenos quadrúpedes roedores, ratos, bichos que nunca aparecem, mas existem** e têm dentes afiados, porque na noite há aqueles tris tris que não se suspendem nem batendo forte com o sapato (...) São bichos. Minha mãe. Como estes, os que comem a madeira, os carpinteiros, que não se vêem (...) Assim os outros, os que devoram as paredes, comem a cal que em tempos foi viva, e a terra (...) **a nossa casa cairá assim**. (ODP, p.67 [grifos nossos])

Notemos ainda que, para se chegar à casa das Carmas, é preciso galgar uma ladeira de pedra que conduz às últimas casas da vila para nordeste, para além da terceira casa desabitada dessa subida (ODP, p.108). Na própria geografia da vila há a reiteração da idéia de isolamento que cerca mãe e filha, as quais ocupam um lugar à margem naquela comunidade; estigma que têm de carregar por ter Carminha Rosa se envolvido com o padre da região e desse enlace ter nascido um fruto a fazer lembrar sempre o ‘pecado’ cometido. Outro ponto a ser observado é que a casa de Rosa e Parda parece estar ligada a uma linhagem feminina, pois que o narrador nos diz: “a sua própria casa, a casa da sua mãe e da sua velha avó” (ODP, p.67). Não encontramos nela indícios da figura masculina, exceto quando da breve permanência do

---

<sup>167</sup> Exemplo dessa degradação geral encontra-se em outra passagem, quando Maria Rebola empreende uma limpeza nas antigas fardas de José Jorge Júnior: “parecia um arsenal de traparia militar. Tudo roidinho. Os punhos, as golas, os fundilhos. Antes que os ratos fizessem ninho dentro dos bivaques, deiti tudo na estrumeira. Para curtir de mistura com os demais tanecos”. (ODP, 73)

soldado Manuel Amado, o afilhado de guerra que se torna noivo, o forasteiro que da mesma maneira inesperada com que viera, se fora, vítima de um acidente com as armas que sequer sabia manipular. Diante desse acontecimento, Carminha parece recuar em sua espera, sobre a qual Macário já havia dito, quando da partida do soldado, que “seria doce e vã” (*ODP*, p.84), e entrega-se a um estado de torpor que a deixa anestesiada. Mesmo quando a mãe lhe anuncia a chegada de uma nova carta, “Carminha, a Parda, tem os braços levantados diante da janela transparente olhando as casas de frente (...) De mãos erguidas de encontro ao vidro, como se quisesse levantar vôo, e uma gaiola de membros terrestres a prendesse ao solo” (*ODP*, p.105). Vôo esse que será alçado mais tarde.

Em contraponto à casa das Carmas, genuinamente feminina, deparamo-nos com a casa de José Pássaro Volante, marido de Branca Volante, a personagem que privilegiamos neste capítulo e sobre a qual teceremos comentários detalhados no próximo subitem. Pássaro é aquele que tem três certezas: “Sabe que a terra não é redonda, mas o horizonte um círculo abobado de azul e cinza, conforme a hora do dia e o mês do ano. Que se desloca atrás de si e das bestas para onde quer que vá. (...) Que o círculo é sempre um círculo de terra e ar” (*ODP*, p.35). Certezas tão equivocadas quanto frágeis e que no decorrer da trama serão desestabilizadas por ação do feminino. Sabemos que “no centro de Vilamaninhos fica **a casa que lhe deixou o pai**” (*ODP*, p.35 [grifos nossos]), e depreendemos aqui a presença de uma linhagem masculina fortemente arraigada não só nessa casa como no inconsciente coletivo dos habitantes da vila e que de alguma forma sofrerá um significativo abalo. Essa casa parece ocupar o centro do universo daquele povo, o qual reproduz os valores patriarcais que mais tarde serão contrariados, promovendo, então, o descentramento desse centro. Curiosamente, os bichos que invadem a casa de Pássaro não são peçonhentos ou rastejantes, mas sim pirilampos, “fosforescências” que transpõem a janela do quarto de Branca pontilhando o recinto de minúsculos pontos de luz dourada e “deixam ver os olhos de Pássaro. Olhar de lume resplandecente” (*ODP*, p.46). Talvez possamos associar a presença desses elementos de

luz própria à luz que irradia de Branca ou ainda interpretá-la como indicativo da vidência que pouco a pouco se desenvolve na personagem: luzes na penumbra, capacidade de enxergar apesar das sombras.

O trecho supracitado sobre a degradação da casa das Carmas nos remete ao conto de José Saramago intitulado “Cadeira”<sup>168</sup>, no qual o autor narra o lento derrubar da ditadura de Oliveira Salazar, causado pela ação de um caruncho que pouco a pouco corroeu a cadeira em que “por cerca de meio século permaneceu ‘fundamentado’ ”<sup>169</sup>. O caruncho pode ser uma metáfora da parcela significativa do povo que lavrou pacientemente o solo do sonho de liberdade, plantou a semente que culminou no 25 de Abril. A Revolução de 1974 se, por um lado, não cumpriu as expectativas, por outro assinalou o fim de um regime autoritário: após quase meio século de ditadura salazarista, os jovens oficiais do Movimento das Forças Armadas (MFA), apoiados de forma maciça pela população, derrubam o governo de Marcello Caetano, sucessor de António de Oliveira Salazar. Segundo Franco,<sup>170</sup>

uma canção de resistência, executada na madrugada do 25 de Abril pela rádio Renascença, serviu de senha para comunicar a marcha das tropas rebeldes rumo ao Largo do Carmo, em Lisboa. “Grândola, vila morena”, de Zeca Afonso, entrou para a História como símbolo de um movimento que, além de desmontar o último império colonial do mundo, conseguiu aliar o povo e as Forças Armadas contra a ditadura. A Revolução acabou sendo batizada pelos cravos que a população punha, espontaneamente, nas lapelas dos militares e nos canos de seus fuzis.

---

<sup>168</sup> SARAMAGO, José. *Objecto quase*. Lisboa: Caminho, 1984 p. 13-34

<sup>169</sup> SOARES (1992:2)

<sup>170</sup> FRANCO, Bernardo Mello. ‘Os espinhos nos 30 anos de uma revolução’. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 25 de abril 2004, O Mundo, p.40

Aliás, esse episódio dos cravos permanece obscuro ainda hoje. Três décadas depois, não se sabe explicar como, de repente, surgiram cravos vermelhos a enfeitar as ruas de Lisboa. Uma das hipóteses é a de que uma senhora que levava um buquê para o dono de um restaurante, ao ver o comércio fechado, teria dado as flores para um grupo de soldados, inspirando outras pessoas a repetir o gesto. Outros dizem que floristas de Lisboa saudaram os soldados insurgentes com cravos. Seja qual for a versão verdadeira, o fato é que o evento entrou para a história com ares de poesia:

...a multidão, milhares de pessoas em estado de júbilo, dançava, cantava, chorava, sorria. E se abraçava, e abraçava os jovens soldados sem medo dos fuzis. E ocorreu então um caso extraordinário, até hoje sem explicação. Não se sabe como nem porquê, havia cravos vermelhos nas mãos do povo. Homens, mulheres e crianças de cravos nas mãos. Milhares de cravos. E o povo enfeitou de cravos os fuzis militares. E do povo a revolução ganhou nome: Revolução dos cravos!<sup>171</sup>

Como fios que se cruzam, História e ficção se enlaçam, ainda impregnadas de notas florais dos cravos da revolução, e seguem adiante no tear da escrita de Lídia Jorge.

Segundo Cláudia Alonso<sup>172</sup>, “neste romance, escrito entre 1976 e 1978, a autora revisita sob uma perspectiva irônica, esse ‘dia maravilhoso’ de 25 de abril de 1974” e “os soldados que, no final do romance, vêm anunciar aos habitantes da aldeia que aconteceu uma revolução são incapazes de transmitir de forma compreensível tal notícia a camponeses semi-analfabetos”<sup>173</sup>. Dessa maneira, “para a comunidade de Vilamaninhos, a Revolução permanece uma realidade abstracta e distante, que não afecta, no imediato, as suas condições de vida e a sua visão do mundo”. Lígia Silva, em seu artigo ‘(Re)Telling History: Lídia Jorge’s *O dia dos prodígios*’<sup>174</sup>, nos diz que essa narrativa pertence ao que Eduardo Lourenço chamou de ‘geração literária da revolução’ e, nesse sentido, a autora

---

<sup>171</sup> Centro Cultural 25 de Abril. ‘Breve histórico da Revolução dos Cravos’. Disponível em: <<http://utopia.com.br/cc25a/25abril/historico.html>> Acesso em 17 out. 2003

<sup>172</sup> ALONSO (2004) n° 44

<sup>173</sup> Ibid

<sup>174</sup> SILVA (1999:19)

did indeed write about the revolution and its consequences, but not from the point of view of ‘official discourses’, that is, of those who write History, but rather from the point of view of those who in one way or another make up the unwritten reality of History. Through fiction, Lídia Jorge recovers that ‘entire invisible world’ mentioned above, the world of the oppressed and the silenced.<sup>175</sup>

Gumercinda Gonda<sup>176</sup> utiliza o termo “romances da ressaca” para referir-se às narrativas produzidas pós-revolução – e por conseguinte, com mais liberdade na abordagem de temas antes censurados - precisamente entre 1976 e 1988. De acordo com a autora, os grandes temas que surgem nessas obras são: ressentimento/ fascínio em relação à Europa, culpa histórica pela barbárie em África e nostalgia em relação ao passado grandioso. Os romances estão, assim, tentando dar conta das questões mais prementes naquele período para Portugal. E é nesse bojo que vem *O dia dos prodígios*, mostrando que o processo pela conquista da liberdade não foi tão fácil, “nem o canto revolucionário ecoou uníssono”.<sup>177</sup> Como lembra Maria de Lourdes Soares<sup>178</sup>, este romance, segundo Lourenço, é o “livro-chave” em relação ao “desafio em termos não codificados” desse “espaço aberto” e à exigência do “dizer”:

a revolução age assim como a cobra que vem “revolver a vida do livro-chave do novo olhar romanesco pós-25 de Abril o do *O Dia dos Prodígios*, exigência da “fala” contraposta a um silêncio que era menos o de uma determinada situação histórica castradora que o imemorial, de todos e de ninguém. Como no romance de Lídia Jorge, a revelação de um autor e da década, os silenciados e silenciosos vão “dizer”, explorar esse silêncio mais fundo, dizerem e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias.<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> Tradução nossa: “de fato escreveu sobre a revolução e suas conseqüências, mas não do ponto de vista do ‘discurso oficial’, ou seja, daqueles que escreveram a História, mas sim do ponto de vista daqueles que de um jeito ou de outro fizeram a História que não está escrita. Através da ficção, Lídia Jorge recupera todo aquele ‘mundo invisível’ mencionado acima, o mundo dos oprimidos e dos silenciados”. (SILVA, 1999:19)

<sup>176</sup> GONDA, Gumercinda Nascimento. Anotações de aula do curso de Especialização em Literatura Portuguesa e Africanas intitulado ‘Tempo de solidariedades ameaçadas? Perversidade e barbárie ou a contraface da resistência’ da Faculdade de Letras da UFRJ, 2003

<sup>177</sup> SOARES (1992:4)

<sup>178</sup> Ibid

<sup>179</sup> LOURENÇO (1994:299)

As personagens, ambientadas naquele espaço seco, improdutivo – alusão a um Portugal ainda de forte base agrária (as auto-estradas só seriam criadas no princípio da década de 90 – data que marca também o ingresso de Portugal na Comunidade Europeia - posterior, portanto, ao tempo do romance, embora nele já possamos ver a modernidade em germinação na figura do cantoneiro) - vão pouco a pouco fazendo o seu 25 de abril sem os alaridos festivos e o perfume dos cravos. Afinal, passada a fase eufórica e desfeito o império colonial, qual a auto-imagem do espaço português? Qual o seu lugar no contexto europeu? Essas e outras perguntas formam um angustiante questionamento para a pátria de Camões. Se antes o “mundo português” se estendia por terras de África, América e Ásia, o que é Portugal *sem* as colônias? Eduardo Lourenço nos fala que Portugal sempre teve com a Europa – visto como um todo onde florescem o progresso e as grandes realizações<sup>180</sup> – uma relação de ressentimento e fascínio<sup>181</sup>. A noção de não pertencer à Europa é algo muito forte para o português, sentimento de não pertença que foi radicalizado em *A jangada de pedra*.<sup>182</sup> Após o apogeu do Império, “Portugal entra num longo processo de decadência: a pequena casa lusitana passa de centro a semi-periferia do sistema econômico mundial e a Inglaterra tornar-se-á na sua semi-tutora”<sup>183</sup>. Ainda nessa linha de pensamento, Boaventura Santos<sup>184</sup> afirma que “Portugal é desde o século XVII um país semiperiférico no sistema mundial capitalista moderno”, condição essa que evolui ao longo dos séculos mas mantém-se numa “posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia-mundo”, isso devido ao fato de ser “um Estado que, por ser simultaneamente produto e produtor dessa posição intermédia e intermediária, nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais”.

---

<sup>180</sup> Embora saibamos que há nações igualmente enfraquecidas por regimes políticos como o comunismo, por exemplo, basta lembrarmos do Leste-Europeu, ou mesmo nações paupérrimas como a Albânia.

<sup>181</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: IN-CM, 1990 p. 25

<sup>182</sup> SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986

<sup>183</sup> TEIXEIRA (1998:26)

<sup>184</sup> SANTOS (2001:23-4)

Nesse sentido, a Revolução de 1974 e o processo de Descolonização assinalam o fim de uma imagem imperial, vivida de forma paradoxal pela “consciência portuguesa”: “*quinhentos anos de imperialismo sem Império que foram também quinhentos anos de Império sem autêntico imperialismo*”.<sup>185</sup> Teresa Cerdeira<sup>186</sup> assinala que é preciso deixar de fazer a história de Portugal para fazer a dos portugueses; é o momento de deixar para trás uma história demasiado épica. Talvez possamos dizer que chegou a hora de voltar as costas para o mar – outrora palco de um passado de gloriosas mas também trágicas navegações – e caminhar pela terra para encontrar aqueles que não têm o nome inscrito nas páginas da História. Inaugura-se então uma leitura menos gloriosa e mais ajustada à realidade: eis a nova perspectiva da literatura que vai pensar o país. Justifica-se, portanto, a epígrafe desse capítulo, glosa que inverte o texto camoniano: “aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. Terra sonâmbula<sup>187</sup>, como diria nosso poeta que conta estórias das terras distantes de África. Somos impelidos, assim, pelo “bicho do querer saber” a inquirir acerca dessa espera. Voltemos, pois, a ela, sabendo, no entanto, que há diferentes esperas.

De acordo com Isabel Magalhães<sup>188</sup>, uma das leituras possíveis é a de que o romance seria alegoria da própria realidade nacional, realidade de um povo em que traços do messianismo encontram-se arraigados na alma popular. Assim, “a autora [Lídia Jorge] propõe, através de uma simbologia mítica, a leitura crítica de uma parte da História portuguesa, em que rompe definitivamente com o grande mito de uma solução salvadora exterior, milagrosa”.<sup>189</sup> Por sua vez, Rui Teixeira<sup>190</sup> nos fala que Portugal consegue a glória de descobrir as grandes rotas marítimas do mundo e de ser o primeiro império de dimensão

---

<sup>185</sup> LOURENÇO (1991:42)

<sup>186</sup> CERDEIRA, Teresa Cristina. Anotações de aula da disciplina “A ficção portuguesa contemporânea I”, no curso *Teoria e análise do conto: fronteiras, passagens e derivas*, no Mestrado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ, 2004

<sup>187</sup> Apropriamo-nos do termo usado por Mía Couto, escritor moçambicano, tecelão de narrativas da distante Mãe-África.

<sup>188</sup> MAGALHÃES (1987:484)

<sup>189</sup> <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Dia\\_dos\\_Prodígios](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Dia_dos_Prodígios)>

<sup>190</sup> TEIXEIRA (1998:26)

planetária, o que leva os portugueses a “divinizarem o passado e a encará-lo, paradoxalmente, como o Messias”. A este propósito, Lourenço<sup>191</sup>, comparando os portugueses com o povo judaico, nos fala que “Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio *passado*, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro”.

No romance de Lídia Jorge, o povoado de Vilamaninhos, vivendo num tempo quase mítico, como vimos, não consegue entrar em sintonia com o presente e, por conseguinte, projetar um futuro. Quando chegaram os soldados (entre eles um descrito como portador de singular beleza e por isso “tendo sem dúvida nascido numa terra muito diferente” (*ODP*, p.153), como se a capital não fizesse parte do seu país), falaram da revolução, do tempo de liberdade que chegava e da hora e vez dos humilhados e oprimidos. O futuro agora era presente, tempo de mudanças. Mas todo o seu discurso não fazia sentido algum para aquela gente: “parecem puros, bons, mas sem conhecimento de muita coisa. Dizia o soldado como se falasse a meninos” (*ODP*, p.155). Ao avistarem o carro dos soldados, Jesuína Palha logo diz: “O que vejo, meu deus? Vem aí um carro. Um carro celestial. Celestial. Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. E São Vicente por piloto” (*ODP*, p.152). E os homens da aldeia disseram “menos rápidos e mais lúcidos” (*ODP*, p.152): Vamos. Vamos ser visitados por seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. Onde os séculos têm outra idade. Afastem-se, vizinhos, que esta visão costuma fulminar” (*ODP*, p.152).

Assim, o romance, enquanto metáfora dos acontecimentos anteriores e posteriores ao 25 de Abril, revela como “o povo mítico de Vilamaninhos, parcela significativa do povo português, não chegou a reconhecer o momento histórico que vivia, não entendeu a mensagem trazida pelo soldados da Revolução”<sup>192</sup>. Diante da frustração advinda da ausência de entendimento, Maria Rebola afirma que todos tiveram uma visão. E o lúcido cantoneiro diz:

<sup>191</sup> LOURENÇO (1990:10)

<sup>192</sup> <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Dia\\_dos\\_Prodígios](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Dia_dos_Prodígios)>

“aqui se uma cobra salta dizem que voa. E ficam embasbacados, de queixo levantado, olhando a pontinha das chaminés. Mas se um carro aparece cheio de soldados, falando de mudança das coisas, olham para o chão desiludidos” e conclui: “você queriam asas, mantos, luzes, chuva de maravilhas e outras coisas semelhantes” (*ODP*, p.171).

Um dado curioso é observarmos que a revolução se dá em abril e Vilamaninhos só recebe a chegada dos soldados em maio! Mais um indicativo do quanto demorou para que a notícia chegasse às aldeias. Segundo Dalva Verani<sup>193</sup>, após tomarem conhecimento da revolução que se fizera na capital através de vagas e atrasadas notícias, os habitantes de Vilamaninhos quedam-se desolados em sua descoberta de que tudo permanecia por fazer e de que os sinais pretensamente anunciados continuavam encobertos. Assim, “os moradores passam, então, a configurar o olhar crítico e irônico da autora sobre o país e sobre os incompletos resultados do movimento revolucionário, despido, no livro, de qualquer tom de euforia e de certezas”.<sup>194</sup> Parafrazeando a autora<sup>195</sup>, se a serpente fantástica (ou a Revolução) não cumpriu a promessa de redenção, e a aldeia (ou o país) continuou em seu isolamento, resta-nos pensar nas sábias palavras do personagem José Maria (não por acaso cantoneiro de profissão – aquele que limpa o acostamento, alargando estradas e abrindo caminhos): “ninguém se liberta de nada se não quiser libertar-se” (*ODP*, p.171).

---

<sup>193</sup> VERANI, Dalva Calvão. ‘Mulheres de Vilamaninhos: a presença feminina em *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge’. In.: DUARTE (2002:119, vol.III)

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.120

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.120

## 4.2 Branca: Senhora Dona do Dragão, das miçangas, das linhas e dos pontos

“Todos os dragões de nossa vida são, talvez, princesas encantadas, que esperam ver-nos belos e bravos. Todas as coisas terrificantes podem ser, apenas, coisas inermes que esperam socorro de nós”.<sup>196</sup>

“O dragão está primeiro em nós”.<sup>197</sup>

As personagens femininas exercem particular fascínio na obra de Lídia Jorge. Perfis de mulher diversos nos são apresentados no tecido do romance: sete mulheres ambientadas no povoado de Vilamaninhos<sup>198</sup>, lugar estéril de possibilidades de sonho e, talvez por isso, propício ao “emergir dos *prodígios*”.<sup>199</sup> Aldeia que guarda costumes de uma gente telúrica, onde o fluir do tempo é medido pelo ritmo das estações e a natureza tem seus caprichos, pois até o rio secou. Espaço que guarda *vidas secas*<sup>200</sup>: “vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela. Vista de baixo, no meio das encruzilhadas, apenas se diria. É uma desmoronação de casas” (ODP, p.72). É nessa estrela de seis pontas - posto que “tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que a atravessa, fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída” (ODP, p.71) - que essas mulheres são insufladas do sopro de vida conferido pela pena da autora.

Caminhando novamente pela difícil estrada de chão que conduz à vila e sentindo a poeira do caminho, deparamo-nos com algumas faces femininas: Carminha Rosa, mulher à margem da sociedade por ter-se envolvido com o padre da região e, Carminha Parda, filha gerada dessa relação. A moça traz no nome o sinal da mácula, do ‘pecado’ cometido por sua mãe – ela é a “parda”, e, talvez por isso, esteja sempre a limpar a casa, espécie de projeção

<sup>196</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:352)

<sup>197</sup> Ibid., p.352

<sup>198</sup> Notemos que o nome da aldeia já remete a essa esterilidade: maninho, infecundo, aquele que não permite possibilidade de gerar, sejam sonhos ou mesmo o cultivo da terra, e aqui evocamos o segundo significado da palavra: silvestre, bravo, ou seja, aquele que não se dobra à vontade do outro.

<sup>199</sup> MAGALHÃES (1987:465)

<sup>200</sup> Tomamos de empréstimo o termo ‘vidas secas’, do romance de mesmo nome de Graciliano Ramos, por supor pertinente a essas vidas descritas na narrativa de Lídia Jorge, que arrastam-se em um ambiente de decrepitude, onde as personagens se põem a espera de algo que venha de fora para lhes tirar dessa situação de marasmo, e que, enquanto esperam, permanecem na inércia. Lembremos que até mesmo o rio da região, secou.

dessa imputação na alma; em sua casa interior sente-se suja ou é vista como tal pela vizinhança. Jesuína Palha, a ceifeira, aquela que, indo em direção ao seu “único campo de trigo” (*ODP*, p.149), faz “calar as cigarras à passagem”, “senhora do silêncio e das cigarras, e de todos os bichos miúdos, que andando à solta, espreitavam o invasor” (*ODP*, p.150); é a mulher da ação, aquela que anuncia (embora equivocadamente) o grande prodígio da serpente alada aos que não viram, ufanando-se de ter desferido sobre a mesma golpes de vara senão mortais, ao menos violentos. Reveste-se de uma aura tida como própria do masculino, ao desejar um feito que ficasse para a posteridade, de modo que pessoas de várias terras ao passarem por ali dissessem: “foi aqui que Jesuína Palha matou um animal muito feroz. Nem homem, nem mancebo conseguiu jamais fazer o que fez essa mulher valente” (*ODP*, p.85). Jesuína, a Palha, “resto de ceifeira” (*ODP*, p.150), a mulher que empunha a vara, símbolo fálico ligado ao poder de ação, arauto de mudanças. Matide, a taberneira, a que deseja ser a Senhora do mosto (*ODP*, p.86), sonhando com uma tabuleta, com um escrito cor de uva por cima da porta – “O Mosto do Céu”; Esperança Teresa, que carrega no nome todo o sentimento de espera daquele povo; é aquela que “muda e lenta como um caracol (...) se decompunha em vida pela casa. Se transformava em poeira antes da morte. Cheirava a isso por toda a parte” (*ODP*, p.28). Empreende um diálogo – que na verdade são dois monólogos desencontrados – com seu marido, José Jorge Junior, no qual cada um fala de uma coisa: ele a lembrar seus antepassados, os quais fundaram a vila, e ela a rememorar os doze filhos que tivera. Por fim, Maria Rebola, como o nome sugere, “redonda como uma cabaça, e as ancas lembram dois pomos gêmeos. Amarelos, fofos, redolentes. Embrulhados num pano de flores” (*ODP*, p.33), aquela que cuida do casal de idosos de falas e sonhos desencontrados, a que acima nos referimos.

Dalva Verani<sup>201</sup> nos fala que os romances de Lídia Jorge, ainda quando não contenham especificamente histórias de mulheres, privilegiam o universo feminino, de onde se recortam

---

<sup>201</sup> DUARTE (2002:115, vol.III)

personagens que revelam uma cumplicidade estabelecida entre criadora e criaturas, num exercício mútuo de troca. Sobre *O dia dos prodígios*, a autora defende que o romance exhibe “personagens femininas que se destacam em uma trama em que, a rigor, não haveria personagens individualizadas, já que a grande personagem é a coletividade”<sup>202</sup>. Partindo da análise de três das personagens femininas<sup>203</sup> – Carminha Parda, Branca e Esperança Teresa, “três tempos do percurso feminino – juventude, maturidade e velhice”<sup>204</sup>, a autora estabelece uma linha de leitura do histórico de silenciamento da mulher, bem como do des-tecer desses fios empreendido por algumas. Mulheres que “metonimizam diferentes aspectos do lugar da mulher no mundo, todos eles marcados pelo silêncio e pela submissão à ordem estabelecida, que fazem dela objeto das decisões alheias, alvo de preconceitos, da violência, do abandono”. No entanto, partirá do feminino a transgressão a essa ordem instituída, ao buscar “caminhos próprios de transformação”.

Contudo, sob a ótica da tecelã deste trabalho, há uma figura que se destaca sobremaneira na urdidura do romance: Branca Volante. Vejamos como ela nos é apresentada:

...no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos, colado às esferas pelas bordas da terra, cozida de quietude. Mansidão. **No centro de Vilamaninhos** fica a casa que lhe deixou o pai. **No centro da casa fica a mulher bordando. No centro da mulher bordando**, plantada no colo, fica a colcha de linho cru, adamascado. **No centro da colcha uma figura de escamas bordadas**. E a língua. As sedas vermelhas, reluzentes de fogo. Isso. Para que Branca bordasse o dragão de língua de bordo doirado, no meio do rectângulo de pano cru adamascado. (ODP, p.35 [grifos nossos])

Curiosa a inscrição circular da personagem Branca. Seu *topos* no espaço do romance é o centro<sup>205</sup>: “a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta (...) o caminho que

<sup>202</sup> DUARTE (2002:115, vol.III)

<sup>203</sup> Ibid., p. 115-6. A autora situa essas personagens circunscritas à esfera doméstica, cosendo o silêncio que as circunda, e de que maneira essas mesmas mulheres reverterem sua condição, indo na contramão do que seria seu destino: “Entre o insólito e o fantástico, três figuras se destacam, por representarem com maior intensidade a oposição entre passividade e mudança, e por denunciarem, ao mesmo tempo, construções sociais da trajetória feminina. São elas Carminha Parda, Branca Volante e Esperança Teresa, personagens que parecem representar cada um dos estágios da vida, de acordo com o molde secularmente traçado pela cultura de sua aldeia, metonímia de um Portugal rigidamente conservador.”

<sup>204</sup> Ibid., p.118

<sup>205</sup> Interessante perceber que a personagem, diferente do tradicional espaço ocupado pela mulher, encontra-se no *centro*. Nadilza Moreira, em seu artigo ‘Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX’, declara que “nós, mulheres, sempre estivemos na margem e à margem da sociedade, nunca no centro, isso desde os tempos remotos”. Ora, pois que Lídia Jorge constrói uma personagem feminina situada no *centro*. Não obstante seu inicial silenciamento, Branca consegue sair de alguma forma do enclausuramento/

conduz ao centro é um ‘caminho difícil’ (...) árduo, semeado de perigos, porque é, efetivamente, um rito de passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade”<sup>206</sup>. Observa-se, ademais, a sobreposição de cinco círculos circundando Branca, o que nos traz à memória a imagem da mandala.

Isabel Magalhães<sup>207</sup> nos fala acerca dessa logística do espaço que reflete e ao mesmo tempo cria o ser desta mulher:

Branca tem, ela, a intensidade de um *centro*, o poder interior que corresponde a essa posição em que o marido a colocou porque cria assim poder dominá-la. Mas Branca Volante sabe bem como acumular a força de que necessita para gritar a sua liberdade. E acumula-a no silêncio total: “uma mulher tão muda”.

É bastante conhecido o histórico de silenciamento da mulher: “a atmosfera de silêncio em que se moverá a mulher ideal dos pregadores e moralistas só deve ser interrompida por poucas palavras”.<sup>208</sup> Palavras essas “bem medidas: um submisso intercalar de pedidos humildes e de respostas obsequiosas com os pais e maridos, alguns meditados conselhos e alguns pacatos avisos dirigidos aos familiares e aos servos”. Silêncio carregado de voz, de palavras mudas, uma linguagem cifrada. Silêncio que envolve essas mulheres de papel e que se torna aliado na edificação de si perante o meio que as cerca.

Silenciada, Branca faz do silêncio imposto o fio possível para tecer a sua força. O imenso bordado do dragão que nasce das suas mãos também fora imposto por seu marido, José Pássaro Volante, como meio de a manter submissa:

---

confinamento aos quais o poder patriarcal – simbolizado pelo marido, Pássaro – a submeteu. (DUARTE, 2002:144; vol.I)

<sup>206</sup> ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1984

<sup>207</sup> MAGALHÃES (1987:476)

<sup>208</sup> PERROT, Michelle (dir). *História das mulheres*. Lisboa: Afrontamento, 1991. vol.II, p.137

do tamanho do chão de uma casa. Pássaro Volante escrevia, sentado de esguelha na cômoda, duas cartas por ano. **Também era senhor das linhas.** Tinha dito uma vez em frente de pessoas de fora, que **a bondade mandava que se fornecesse à mulher o entretém para os dedos, de outra forma. Oh, de outra forma. Branca Volante passaria as tardes com o espírito além das parreiras. E o que se passasse no espírito nunca se poderia medir nem calcular.** (ODP, p.34 [grifos nossos])

Historicamente, como se sabe, o mesmo pensamento que preconizava o falar pouco e de forma submissa, também sublinhava o quanto “o ócio é perigoso para as mulheres, tornando-as ainda mais suscetíveis aos desvios de conduta moral. Para elas recomendavam-se atividades como fiar, tecer, bordar, coser”<sup>209</sup>, pois “o labor incessante da agulha e do fuso ajudará essas mulheres a superar os momentos de melancolia e a não se manterem ociosas”<sup>210</sup>.

Tais ofícios constituem-se verdadeiros artifícios para impedir a imaginação da mulher:

uma série de ações lícitas e honestas, fiar, tecer, coser, bordar, remendar, que **mantenham ocupadas não só as mãos da mulher** mas também, coisa mais importante, os seus **pensamentos**. A figura ideal de uma mulher que, sempre ativa e laboriosa, sabe superar as insídias do ócio armando-se de agulha, linha, fuso, lã e linho é comum a toda a literatura pastoral e didática.<sup>211</sup>[grifos nossos]

Além disso, numa época em que à mulher não era dado o direito à alfabetização, a arte de bordar e tecer constituía a formação adequada a moças “prendadas”, as quais eram iniciadas no ofício desde a mais tenra idade. Constituía-se, assim, toda uma linhagem de mulheres bordadeiras e tecelãs que desprovidas de um outro modo de expressão/ linguagem, “traçavam sinais de criação usando linhas enfiadas em finos orifícios, manipulando pequenos instrumentos de fabricação caseira. Com isso transfiguravam o mundo, escrevendo signos que substituíam as palavras”<sup>212</sup>.

Assim, Pássaro mantém as rédeas de sua mulher, tal qual tenta fazer com a mula Menina, apelando inclusive para a violência física. Se ele não pode controlar o espírito

---

<sup>209</sup> PERROT (1991:128;vol.II)

<sup>210</sup> Ibid., p.132

<sup>211</sup> Ibid., p.132

<sup>212</sup> JARDIM, Raquel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984 p. 28

volante de Branca, mede pelo andamento do bordado sua obediência. Assim, o dragão “era um indicativo precioso”,

**não só do tempo que tinha ficado disponível, como ainda da justiça usada na distribuição das tarefas. Porque se alguma coisa faltasse fazer, e as escamas do dragão crescessem. Ah dedinhos. Branca estaria a esquecer-se dos seus deveres, e forçoso seria fazê-la lembrar. Cinco dedos estampados na pele. Não era para doer. Era mais a marca e a lembrança.** Mas estes juízos últimos não os fez em voz alta, nem junto de familiares, nem de estranhos, ainda que a mulher os conhecesse sabiamente. (ODP, p.35-6 [grifos nossos])

Mais adiante, quando da fuga da mula, temos uma breve descrição desta mulher: “Branca vista de frente parece uma lagarta, porque os olhos fecharam-se de vermelho e inchação de lágrimas. Mas de lado parece uma erva de folha fina. Os cabelos anelados a partir da nuca pelo feito da trança, ondulam sobre as mãos na mesa da cozinha”. (ODP, p.36).

Observemos, como a autora trabalha a perspectiva, ao oferecer ao leitor uma visão de diferentes ângulos, seja de um personagem como Branca, na citação acima, seja da aldeia de Vilamaninhos, ou ainda na descrição da mula Menina, como veremos mais adiante, possibilitando, assim, uma visão mais alargada.

Branca traz sempre os cabelos trançados. A trança é, por vezes, um símbolo de força viril e vital ou ainda “uma ligação provável entre este mundo e o Além”.<sup>213</sup>Trança esta que ela destrança por medo de se parecer com a cobra:

foi pressentido por muita gente. Eu não, eu não. Eu só vi quando vi. Vi apenas um ser listado e rastejante, estrebuchando de buchada de fora. Ali no pó na berma. Fui assaltada por um nojo violento, um medo de que se tivesse pegada a mim. Vê Pássaro, desprendi a trança, espalhi o cabelo. Tenho medo que se pareça com a víbora o que eu trago pendurado em mim. (ODP, p.36)

Notemos que Branca é a única que tem a dimensão exata do ocorrido: ela vê apenas uma cobra agonizando ante os golpes desferidos por Palha.

Pássaro decide vender a mula porque é “fugidia e reguingosa” (ODP, p.39). É Branca quem diz: “sempre que pode essa mula se escapa de ti. Isso bem pode ser um sinal. Mas hoje,

---

<sup>213</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:895)

nesta terra, não se tem feito outra coisa senão procurar uma cobra que voou” (*ODP*, p.36). Há, de algum modo, um discurso de animalização no tratamento de Pássaro com a mulher e uma certa humanização no tocante à descrição da mula: “vista de frente e de lado, a mula era redonda e manteúda, o pêlo ruivo e brilhante. Espelhado. O olho vivo, negro e pestanudo, quase de pessoa. Por isso Branca lhe chamava de Menina. E ele o aceitava” (*ODP*, p.39). Nos momentos de intimidade com a mulher, “Pássaro cavalga. Branca é um dorso macio de aragem pelada. Pássaro cavalga como se a montada tivesse partido à desfilada pelos caminhos, e ele cego por ver a terra tremer” (*ODP*, p.48). A mulher para ele, encontra-se no mesmo nível de tratamento das mulas. O corpo feminino é similar ao dorso das bestas, sobre o qual ele pensa deter o domínio: “Pássaro sentava-se sobre a cintura de Branca, feita selim de couro, bordado a lã e a espelinhos. Arreios invisíveis sim” (*ODP*, p.60). Enquanto ele ‘toma posse’ do corpo que pensa lhe pertencer, os pensamentos de Branca são livres: “Ah mula Menina. Ouvisse-te eu regougando atrás da porta à mão de Pássaro, e eu não te denunciaria. Então o cantoneiro surgia luminoso” (*ODP*, p.60).

Observa-se que a personagem já dá alguns passos em direção a uma liberdade futura, ensaia talvez uma metamorfose semelhante à de Alitia, a primeira Penélope estudada. Ainda que ela soubesse o paradeiro da Menina (e talvez saiba, graças à sua vidência), ela não diria ao marido. Além disso, sempre lhe vem à memória a figura do cantoneiro quando está com Pássaro, ou seja, ela transgredir o papel da mulher fiel ao marido, mesmo que seja apenas em pensamento; imaginação essa que Pássaro não pode controlar, pois sequer sabe que existe. Aqui ele deixa de ser o ‘senhor das linhas’ para perder-se no novelo dos fios que ele mesmo criou.

Branca vai suportando as agruras de um casamento infeliz e deixa de dormir com os olhos fechados: “mesmo quando um toiro bravo de cauda e pata de fogo sobrevém no seu rosto, e ela vai cair num poço tão profundo, tão profundo, que não tem fundo. Até estremecerem os quatro pés da cama com o solavanco do medo. E o olho permanece aberto”

(ODP, p.59). Observam-se já sinais de recusa em Branca: ela não se entrega por inteira ao marido, seu corpo está ali, mas sua alma encontra-se noutra lugar, ensaiando, talvez, como Alitia, a metáfora de uma metamorfose. Corpo por ora ‘colonizado’, “Branca emagreceu em dois meses” (ODP, p.59).

Nossa Penélope meio às avessas recorda-se do dia em que conhecera o marido, aquele que um dia “se mandou para cima dela sem uma palavra e lhe disse depois. Agora estou servido” (ODP, p.59) e que, por isso, quando “se vem sacudir sobre o seu corpo, a mulher pensa que o ventre que deus lhe deu já serve de latrina” (ODP, p.59),

...com dezassete anos vira Pássaro. De rosto tão quadrangular e olho tão assestado sobre a sua carnação mal coberta por um vestido de popelina, que fora forçada a dizer. Vai ser aquele. Nunca se sabe. Disseram-lhe. Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida. **Já então se supunha com um alcance que ia mais além do presente até agarrar o futuro, com uma vidência feita de sobressaltos e chamada por palavras.** E assim parira três meninos a golpe de rim e de perna. (ODP, p.60 [grifos nossos])

Essa sensibilidade de Branca em captar elementos de uma dimensão outra confere à personagem uma aura meio mágica, traço que vai se intensificando no decorrer da narrativa. Pássaro pergunta se ela não consegue dizer o paradeiro da mula Menina: “aplica bem as orelhas. Estão aplicadas. Além disso não ouço com as orelhas. É outro órgão” (ODP, p.60). E mais adiante ele diz: “a tua virtude, Branca, de ouvir para além dos outros é falsa fantasia (...) Ou tu, Branca. Ou tu és louca ou estás tísica e forçoso é que te separe dos teus filhos e de mim próprio” (ODP, p.64). Observa-se o poder castrador atuando em diversos níveis na vida de Branca, seja com o trabalho manual, seja com palavras capazes de podar o mais tenro broto de esperança. Quando Pássaro trouxe para casa o rádio que comprara – novidade para todos, em especial para as crianças, mas que ninguém podia mexer – , já “Branca Volante sentiu-se incapaz de participar da festa que lhe acontecia em casa” (ODP, p.61). Parece que Branca-Penélope começa a destecer alguns fios de sua existência submissa. Percebe uma inquietude

em Pássaro nos três dias que se seguem à chegada do aparelho. No quarto dia, o marido entra na penumbra do quarto e diz: “ficas encarregada de fazer a coberta. Mas Branca estava perplexa com o tecido e a tesoura entre as mãos. E ele disse. Ainda está almocegada de sono. Faz do feitio duma colcha, mas aberto ao meio para se poder mexer nos botões” (*ODP*, p.61).

Eis a segunda tarefa confiada à mulher: além da colcha com o dragão, uma segunda para cobrir o rádio. Pássaro utiliza-se de muitos tecidos de opressão para subjugar Branca.

Há uma passagem no romance em que Branca contempla Pássaro dormindo e trança pensamentos curiosos: “onde está o órgão gerador da tua peçonha, Pássaro? Desejava às vezes. Abrir-lhe as vísceras uma a uma, para espreitar o interior, meter a mão, estudar o pormenor. Alguma lagarta branca sairia rastejando, vinda de uma origem de fel” (*ODP*, p.46). Branca deseja exterminar a larva nociva de Pássaro, “com uma faca afiada, só para ver” e depois “com gesto calmo pegar na agulha e na guita (...) como sob tecido fofo e quente (...) Chantungue, seda fina, talagarça de pele (...) A esperança de um acordar tranqüilo. Pássaro de rosto sereno, falando manso” (*ODP*, p.47).

Na imaginação, ela percorre caminhos que na realidade ainda não ousa trilhar. Observemos a gama de tecidos que a autora enumera para qualificar a pele do homem: em princípio tecidos macios de toque aveludado, mas ao fim assemelha-se mais a aspereza da talagarça. Lembremos que a talagarça é uma espécie de trama utilizada para trabalhos de tecelagem, sozinha deixa antever os espaços vazios que serão preenchidos com o colorido das lãs, ou seja, sem a beleza das linhas bordadas, é apenas um tecido áspero, com lacunas a serem preenchidas. Não seria o próprio Pássaro em sua rudeza?

Um dia, já prevendo o inverno, Pássaro chega à casa com um embrulho contendo três metros de tecido para a confecção de um casaco e tenta impor à mulher essa terceira tarefa: “era um tecido de lã castanha, borboto ainda mais castanho, sobre um risquinho enviesado cor de pêlo de rafeiro (...) e eram três metros de pano. Tudo para um casaco que lhe matasse o frio?” (*ODP*, p.64). No entanto, Branca recusa-se a costurar este tecido e as palavras tombam

de seus lábios, revestidas de ares imperativos: “mande fazer você mesmo, Pássaro. Se não ficar pronto este ano ficará para o próximo ou o outro próximo” (*ODP*, p.64). Branca borda, então, mais um ponto no bastidor de sua independência, e pouco a pouco o bordado cresce alimentado pelas recusas da submissão. Ela des-tece os fios da opressão

e a tua voz presa na garganta, entalada por um desenfreado ressentimento. Como se te mandassem baixar a cabeça. Para te porem uma coleira de coiro e pregos de aço. Um tecido, três metros de tecido de borboto e em viés. E sorriu. E Pássaro Volante julgou reconhecer aquele riso, e saindo para a porta chamou-a muito alto de mula. Mula pelada e atrevida, bicho cruzado de cavalo e lombriga. (*ODP*, p.64-5)

No espaço livre de sua imaginação, o espírito volante de Branca alça vôos para além das paredes daquela casa e sonha com o cantoneiro. Quem sabe aquele que abre as estradas não representa abertura de um caminho para ela trilhar? Assim,

Branca conhecia de cor o formato do borboto, redondo e aveludado que se sentia nos papinhos dos dedos. E apetecia abrir toda a mão aberta, amarrotar de lado, uma ruga, e passar pela cara. Friccionar levemente a face direita. Uma gola. E sair de camioneta a ver correr as árvores da estrada. A correr, a correr para trás, as copas à roda, à roda, engolidas na curva. E o tecido feito bainha a cair de lado sobre a perna, a trança feita, presa de ganchos. A cara lavada de fresco, brilhando no redondo das faces. Talvez o cantoneiro erguido à beira da estrada, as mãos postadas sobre o cabo do alferce, o chapéu de metal. E o sorriso. (*ODP*, p.65)

Contudo, o marido maquina sua vingança durante a noite, afinal não poderia deixar passar um ultraje ao seu brio de homem: “Pássaro não precisa falar. Branca sabe que aquele ouvido acordado pela madrugada inventara uma espiral de cera e fúria. Então o tecido vem dentro de um papel pardo aberto por uma guita que o não fecha” (*ODP*, p.65). Ele atea fogo ao tecido e a casa, e mais uma vez espanca a mulher. Branca, “quieta, de olhos abertos como se dormisse. Pela décima milionésima vez, Branca. Autora de nada. Criminosa de sentimentos” (*ODP*, p.66). As crianças correm a pedir ajuda a Matilde: “Acudam, meu pai quis incendiar a casa (...) num bacio no quarto da minha mãe (...) Bate na cara da minha mãe como se amassasse pão (...) Já o sangue se lhe saltou pelas ventas” (*ODP*, p.66). E Matilde, impotente diante do acontecido, diz: “que vão vocês ou eu fazer lá em casa? Só vai largar tua

mãe quando lhe abriu a pálpebra com o dedo e vir que se derrete em lágrimas (...) Porque julgam vocês meus filhos que essa besta lhe fugiu? Ah escravazinha” (ODP, p.66).

Na venda, quando Branca vai comprar arroz, todos sabem que apanhara do marido e, pela boca de Manuel Gertrudes, ouvimos os ecos de um discurso cristalizado por uma sociedade machista: “Pássaro nasceu de pés. Quando a velha Groa levantou a saia de Margarida Volante, em vez de encontrar uma cabecinha peluda, encontrou a nádega de Pássaro (...) Ouvia-se os gritos de Margarida três léguas em redor. Pássaro nasceu assim” (ODP, p.69). Ao que Matilde responde: “com essa conversa parece que tudo ficar explicado. Apetece rir e dizer amén. Mas ninguém deveria ter de engolir a sua própria vida, só porque um outro nasceu de pés” (ODP, p.69).

Esse discurso repressor e falocêntrico<sup>214</sup> aparece em outros momentos na narrativa. José Jorge Júnior, no episódio envolto em brumas em que o personagem não distingue bem as fronteiras que separam realidade e demência, sonha que morrera e recebe a visita dos filhos distantes. Ao reconhecer a única filha que tivera – Engrácia-, “sentiu que se iam para sempre as suas mãos rosadas de mulher e disse: espera, Engrácia, ainda não sei se nesta vida onde moro vou precisar de um caldinho de frango” (ODP, p.75). Então:

o vulto parou a sua corrida inexorável contra a parede e disse. Tão lentamente como se estivesse a assistir à criação de um novo mundo. Inútil, meu pai, inútil. Felizmente que nos lugares onde moramos todos somos iguais, e o valor atribuído às coisas é igual ao seu verdadeiro merecimento. Aqui a fêmea e o macho já não se completam nem disputam. Vivem. (ODP, p.75)

---

<sup>214</sup> Segundo Chauí, “a partir da psicanálise sobretudo (mas não somente a partir dela), considera-se a sociedade ocidental, de origem judaico-cristã, como uma sociedade *falocrata* (*phalo* = pênis; *krathós* = poder) e patriarcal (sob o poder do Pai). O *falo* (isto é, o pênis como objeto simbólico), representado consciente e inconscientemente como origem de todas as coisas (poder criador), como autoridade (a Lei como lei do Pai) e sabedoria, é aquilo que a mulher não possui e deseja. Marcada por uma falta ou carência originária, por uma lacuna, a mulher seria um ser que sexualmente se caracterizaria pela *inveja do pênis*, enquanto o homem, rival do Pai, seria sexualmente marcado pelo medo da perda do pênis, isto é, pelo *medo da castração*. Em nossa sociedade, portanto, a repressão sexual operaria a partir daquela inveja e daquele medo”. In.: CHAUI, Marilena. *Repressão Sexual* essa nossa (des)conhecida. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984 p.25. Traços dessa concepção são encontrados no romance: Pássaro parece internalizar esse medo de castração de sua virilidade agressiva; Engrácia, como veremos mais adiante, é descrita como um *serzinho capado*.

O pai não sente falta da filha, mas sim de alguém – indubitavelmente do sexo feminino - a preparar-lhe algo para comer. Esse pensamento ‘marialva’ em que a mulher é vista como *em-menos*, castrada, como nascida com uma falha, aparece em outros trechos da narrativa. E, no que se refere a Engrácia, ouvimos de sua mãe a reiteração dessa idéia machista: “Engrácia era outra coisa. Sempre teve outro jeitinho de orelha. Mesmo sem a gente reparar no buraco, via-se logo. Pelo cheiro. Abria-se o cueiro, e antes de destapar o escrito, a gente tinha de dizer. Aqui cheira a fêmeo” (*ODP*, p.80). Em suas divagações a relembrar o passado, Esperança Teresa enceta todo um discurso que endossa os pilares de uma sociedade patriarcal: “habituada que estava ao rapuxo de menino. Aquilo me parecia **serzinho capado**. E eu achava deus injusto com a Engrácia. Mudava o cueiro sem ninguém ver o escritozinho, e tapava a menina tão cheirosa” (*ODP*, p.82 [grifos nossos]). Depreendemos aqui o “sentimento de inferioridade secularmente imposto às mulheres a partir de obscuras interpretações sobre as diferenças corporais”.<sup>215</sup> Notamos, dessa forma, que há uma certa vergonha por parte da própria mãe em ter uma menina, alguém quase fadado a uma existência de sofrimento e castrações sob o domínio do masculino. Segundo Verani<sup>216</sup>, no exercício isolado de rememoração de Esperança Teresa, o nascimento de sua única filha mulher “lhe despertara sentimentos desencontrados, misto de perplexidade, ternura e pena, por pressentir, na criança de seu próprio sexo, as marcas de um destino igual ao seu que, por sua vez, sintetizaria o de tantas mulheres de qualquer comunidade como a sua”. Esperança ainda diz: “olhava-a no escrito e. Deus me perdoe se pecava. Via-lhe os partos que havia de ter. E tinha pena dela, tão rosadinha, tão rosadinha” (*ODP*, p.82).

No decorrer da narrativa deparamo-nos com perfis de mulher diversos, em que cada uma deseja algo: Matilde sonha ser a Senhora do Mosto, Jesuína é Senhora do silêncio e das cigarras, Branca torna-se Senhora do dragão, das miçangas, das linhas e dos pontos. Enfim,

---

<sup>215</sup> DUARTE (2002:118, vol.III)

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.117-8

cada qual Senhora de alguma coisa. Todavia, essas mulheres encontram-se de alguma maneira atadas pelos fios invisíveis de uma sociedade tradicionalmente patriarcal que faz incidir sobre elas um discurso castrador e opressor. Vejamos o que o pai de Engrácia fala: “já deve ter nascido o filho de um compadre que lhe tape a falta. Por isso a gente manda, e é homem” (ODP, p.83). A idéia da superioridade masculina perpetuada ao longo de gerações é reiterada nas palavras de José Jorge Junior. No entanto, Engrácia não aceita esse destino e parte da terra em que nasceu em busca de novos horizontes:

com as manitas pequenas fazia renda. Andava ela a escrever com a agulha, em buraquinho de cheio e vazio as palavras boa noite. Um dia estava a Engracia a fechar o azinho de boa. Eu lhe disse a ela. Filha, pranta esse no casamento. **E ela já minada por aquele vício de abalar. Não senhora. Isto é para prantar em outra terra.** Dizia aquilo com a boquinha fechada, como um ponto de perlé. (ODP, p.123 [grifos nossos])

Engracia também borda um caminho outro para si. De agulha em riste, ela alinhava o destino que escolhera trilhar: partira daquela terra, desejo também acalentado por Carminha Parda: ela sonha com um forasteiro que a tome em seus braços e a leve para outras paragens. Embora não esteja explícito na narrativa, parece que Engrácia parte por si mesma, não por intermédio de um homem, o que a distinguiria da Parda, que espera um casamento para poder sair. Contudo, Átropos assim não o permitiu e ceifou a vida daquele que realizaria o sonho acalentado. Diante do inevitável, a Parda também demonstra poder de decisão e ação ao recusar efetivamente o vil sargento que lhe chega: “eu vou dizer-lhe à entrada da porta, a mão postada no buraco da tranca. Há aqui um desencontro. Um desencontro. Como assim? Como assim que estamos pagos. Não temos nada a ajustar. Senhor sargento”, e finalmente: “vou poder dizer. À minha mãe desconcertada. Solte as galinhas, embrulhe os lençóis, ponha uma guita, faça um laço, guarde as louças. **Que eu vou dizer que não**” (ODP, p.124 [grifos nossos]). Depreendemos, assim, diferentes maneiras de recusa ao modelo patriarcal instituído, protagonizadas por essas personagens. Entre o ficar ou partir para trilhar novos caminhos, todas conseguem de alguma forma dar um ou mais passos adiante.

Voltemos, pois, à nossa Penélope. Há uma passagem em que Branca surgirá mais uma vez com a colcha em mãos. Segue-se, então, uma chuva que cai “grada e oblíqua sobre o chão” trazida por um “vento vindo do outro lado da terra (...) Onde se sentar uma mulher a bordar a sua colcha que não venha de lá uma lufada de ar enclavinhar a mão sobre a finura das linhas” (*ODP*, p.78). O dragão toma vida no ‘granulado das missangas’:

agora o dragão começa a ter uma forma de verdadeiro animal réptil voante. Porque o contorno da asa cinza vivo se abre em leque no meio do pano e o corpo do bicho de escamas miúdas. Cinza claro-escuro. Sendo potente e metalizado enrosca pelo tecido, e as patas abertas parecem agarram seres vivos. Por baixo um matiz de miosótis e margaridas, flores inefastas, amparando as garras do animal alado. Aqui tenho o fruto das tardes. Horas vagas. Chuvas mortas. (*ODP*, p.78)

Observamos a presença dos quatro elementos primordiais em comunhão no momento em que a personagem borda<sup>217</sup>: o fogo representado pela lenha na fornalha, a água a descer das esferas celestiais em forma de chuva, o ar feito presença marcante no vento frio a soprar e a terra nos miosótis e margaridas bordados a amparar as garras do animal alado. A energia do número quatro parece estar arraigado nas malhas desse romance, pois que quatro são os elementos, quatro são as estações do ano, as quais demarcam a passagem do tempo nessa comunidade, quatro são os pontos cardeais que também são referidos (a casa das Carmas situa-se a noroeste...).

Branca sente dores de cabeça, “mesmo entre os olhos, no alto da cana do nariz, sob a testa. Ali se aferra. Quando Branca põe o dedo sobre o sítio e fala da dor” (*ODP*, p.78). O marido replica: “Não admira, esse é o sítio exacto da cabeça para apontar uma arma. Porque está aí o nó dos pensamentos” (*ODP*, p.78). Estamos diante de um perfil de homem para quem a mulher é um objeto de sua propriedade e sobre a qual é preciso exercer constante vigia.

A chuva, antecedida pelo ecoar do trovão, Branca “não ouve vir de terra em terra, ouve-o quando o relâmpago se produz pintando raízes de árvore de fogo e luz no céu da terra”

---

<sup>217</sup> SOARES (1992:5)

(*ODP*, p.78). Notemos que a sua capacidade de percepção de outras dimensões aguça-se pouco a pouco, à medida que o dragão se materializa na colcha, “a sua orelha atapetada de cabelo loiro-cinza, pequena e perfurada, atenta, ouve na distância o som que os filhos ouvem depois” (*ODP*, p.78). O ritmo da vida parece obedecer ao ritmo caprichoso da natureza e “Branca suspira, sentindo os olhos minguados da luz que um escuro de nuvens produz, tapando o sol” (*ODP*, p.78). Traz a colcha junto de si “e o brilho das missangas em sua mão é viridescendentemente minúsculo (...) E agora a linha, o ponto, o nó. E a escama avança” (*ODP*, p.78).

Segundo Dalva Verani, “pelos mãos de Branca (...) o dragão misterioso e desaparecido corporifica-se em linhas e no ‘granulado das missangas’ (*ODP*, p.78) e as descrições desta e de outras tarefas propiciam ao leitor a meticulosa observação do universo doméstico empreendida pelo romance”.<sup>218</sup> O motivo do dragão dá “pano para mangas” e nos permite fazer diversas inferências a respeito de sua simbologia. Mergulhemos mais fundo nesse fascinante símbolo...

O simbolismo do dragão é ambivalente segundo a cosmogonia em que está inserido. Na tradição judaico-cristã ele está associado à figura do demônio, identificando-se, assim, com a serpente. Basta lembrarmos a iconografia cristã de São Jorge e São Miguel representados duelando com dragões – símbolo do mal a ser vencido para que o bem prevaleça.

Deixando de lado essa visão maniqueísta, encontraremos essa figura mítica como “guardião dos tesouros ocultos e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles”.<sup>219</sup> Por outro lado, “os dragões voadores são montarias de imortais: eles os elevam até o céu”.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> DUARTE (2002:117, vol.III)

<sup>219</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:349)

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.350

No Oriente, o dragão encarna características diversas, “o que não é de admirar num animal aquático, terrestre e subterrâneo”, o que, na verdade, são vertentes de um símbolo uno: o do “princípio ativo e demiúrgico: poder divino”.<sup>221</sup> Símbolo celeste, Chevalier e Gueerbrant nos dizem ainda que a esse símbolo é atribuído o poder de vida e de manifestação, poder misterioso, resolução de contrários. Talvez, o poder de que Branca necessita para insurgir autora de si.

No romance encontramos a presença do elemento chuva em estreita ligação com o bordar da colcha. Branca ouve o trovão antes de ele fazer-se ecoar nos céus: “a escalada do trovão (...) é representada pela aparição do dragão, que corresponde à primavera, ao nascente, à cor verde”.<sup>222</sup> Além disso, “o dragão é yang enquanto signo do trovão e da primavera, da atividade celeste (...) e yin quando identificado com a serpente”.<sup>223</sup>

Nesses momentos de reclusão e criação, o dragão bordado vai adquirindo vida pelas mãos de Branca. Chevalier e Gheerbrant <sup>224</sup> nos falam acerca dessa potência celeste, criadora e ordenadora bem como de sua relação com a chuva: “o dragão é (...) associado ao raio (cospe fogo) e à fertilidade (traz a chuva). Simboliza, assim, as funções régias e os ritmos da vida, que garantem a ordem e a prosperidade”. Símbolo do imperador no Oriente, “da mesma forma que se expõem os retratos deste quando o país é assolado pela seca, faz-se uma imagem do dragão Yin, e começa logo a chover”.

Ao insuflar vida no dragão, este traz a chuva, cujas águas vêm fertilizar os sonhos daquela terra de gente simples e crédula. O dragão guarda em si um simbolismo aquático por acreditar-se que vive na água fazendo brotar as fontes. Dessa forma, “está ligado sobretudo à produção da chuva e da tempestade, manifestações da atividade celeste. Unindo a terra e a água, ele é o símbolo da chuva celeste fecundando a terra”.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:350)

<sup>222</sup> Ibid., p.351

<sup>223</sup> Ibid., p.351

<sup>224</sup> Ibid., p.350

<sup>225</sup> Ibid., p.350-1

Enquanto ser alado, os símbolos da serpente e do dragão se fundem: ambos são dotados de um par de asas, elemento que conduz para as alturas. Entre terra e céu habita o espaço de interseção das personagens que compõem a trama do romance. Branca parece estar por demais presa à terra ou ainda, com um pé na terra e outro no ar, bordando um caminho para liberdade. Assim, “a cobra voadora aparece, pois, como a projecção do desejo daquilo que renasce, da *phoenix* que em todos sobrevive como antiqüíssimo arquétipo da humanidade”.<sup>226</sup> Nesse sentido, simbolizaria o próprio desejo inconsciente do novo materializado na figura de um animal rastejante que ante os olhos daquelas pessoas é elevado à condição de ente fantástico ao imputarem-lhe um par de asas. Ainda nas palavras de Isabel Magalhães: “de Carminha, na sua tristeza, se diz: *como se quisesse levantar vôo* e de Branca: *ágil como a cobra que vira voar*”.<sup>227</sup>

Ao bordar a figura do dragão, Branca costura-o ao tecido, o que evoca o simbolismo de que “o dragão trancafiado é o símbolo das forças ocultas e contidas, as duas faces de um ser velado”.<sup>228</sup> A personagem estabelece entre si e o objeto urdido uma relação de temor e admiração, podendo-se inferir a partir disso que

a luta entre o herói e o dragão...deixa transparecer...o tema arquetípico do triunfo do Ego sobre as tendências regressivas. Na maioria das pessoas, o lado tenebroso, negativo da personalidade permanece inconsciente. **O herói, ao contrário, deve dar-se conta de que a sombra existe e que ele pode tirar forças dela. Tem de compor-se com as potências destrutivas se quiser tornar-se suficientemente forte para medir-se com o dragão e vencê-lo.** Em outras palavras, o Ego só pode triunfar depois de ter dominado e assimilado a sombra.<sup>229</sup>[grifos nossos]

É essa sombra que Branca precisa dominar para deixar de temer o dragão e emergir como mulher independente e senhora do fio de sua vida.

---

<sup>226</sup> MAGALHÃES (1987:472)

<sup>227</sup> Ibid., p. 472

<sup>228</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:351)

<sup>229</sup> Ibid., p. 351

Retomando a linha de leitura de Verani, “terminada a colcha, a gradual ampliação dos sentidos aguçados de Branca se completa, conferindo a ela poderes de percepção que transformam sua relação com a vida e com o marido”<sup>230</sup>. Por conseguinte, o poder que ele detém sobre ela é anulado. Assim, “o bordado da colcha surge, então, como metáfora de um longo aprendizado a respeito da própria potência, exercício de criação e de auto-conhecimento que, ao ser finalizado, redimensiona o mundo ao redor”<sup>231</sup>. É como se ela trabalhasse as forças de opressão atuantes em sua vida revertendo o jogo de poder implícito entre masculino e feminino. Branca dá um passo para além da sombra em que se encontrava, por meio do ofício imposto de bordar. Nessa perspectiva, a tarefa doméstica – o bordado ou a limpeza da casa de Carminha - “parece funcionar como um campo privilegiado para a concretização de movimentos internos, inconsciente exteriorização das camadas a serem lentamente trabalhadas”<sup>232</sup>.

Assim, aparentemente repetindo o modelo da mulher submissa, Branca tem sua solidão preenchida pelo ofício do bordado. A bordadeira começa a temer a obra feita pelas próprias mãos: “dobrou a colcha, o olho complacente sobre a figura cada vez mais fantástica e mais real. Agora em corpo inteiro. Uma investida de arremesso. A língua doirada” (*ODP*, p.79). Em meio as suas divagações, ouve os filhos brincando no quintal com as meias a encenar o episódio ocorrido no verão passado da cobra. Então “sobe à varanda. Se levantar o dedo mínimo pode tocar as nuvens. Têm agora os rebordos doirados como laranjas de chuva, e vêm das bandas do mar” (*ODP*, p.79). A exceção da euforia dos meninos, “tudo em redor recolhe ao seu silêncio de água quieta e mansa. Branca ouve o mínimo sumir da chuva entre as pedras (...) E entre isso os passos de Volante que regressam (...) Galopar uma cama. Procurar uma mula fugida. Branca ouve-lhe de longe o tum tum do peito” (*ODP*, p.79).

---

<sup>230</sup> DUARTE (2002:118-9, vol. III)

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.119

E mais adiante: “Branca acordou com uma grande dor cravada por cima dos olhos. Cruzando-se as linhas da dor a meio da testa. Esse animal que bordo ainda vai sair do pano para me devorar a vida. Atirando uma labareda de fogo às minhas ventas” (ODP, p.87). Olhos que ela receia saltarem das pálpebras e fixarem-se no telhado a espreitarem a sua “triste figura” (ODP, p.87), seu próprio corpo. Branca, a dama da triste figura...

Em determinado momento, Pássaro desdobra para o chão a colcha de linho cru e reclama que há anos a “bordadura cresce e não acaba” (ODP, p.88), ao que sua mulher responde ser ele próprio o responsável, pois o bordado constitui artifício para controlar seu espírito, mantendo-a submissa e obediente: “tu próprio não desejas vê-la acabada. Usas este bordado como para controlares a minha pessoa no próprio espírito. E eu mais que submissa, acobardada. Caladinha”(ODP, p.88). Aqui explicita-se verbalmente o des-tecer dos fios da submissão, processo que se iniciara bem antes, quando ela disse **não** à terceira tarefa imposta. Ao romper com o modelo de Penélope e emergir senhora de si, Branca toma posse de sua vida. Se, no início, mostrava-se quase muda, agora assume o dom da fala. E diz ainda que “mais valia pedir esmola por amor de deus, que viver numa casa onde apenas tinha feito de parideira de meninos machos. E servido as coisas que serviam as bestas” (ODP, p.88). Então, Pássaro “deixou cair a colcha sobre o cesto, entendendo num relâmpago de muita argúcia, que sua mulher lhe chamava de besta” (ODP, p.88). E quando Branca diz que não fora sua intenção, ele retruca que “se ela dizia que não tinha intenção de o dizer, isso já era prova de que desejaria fazê-lo. Que o dissesse então” (ODP, p.88), ao que ela responde “que não mandasse dizer tal coisa. Que não mandasse dizer, porque ela **sempre tinha sido submissa e obediente. E que bem poderia fazer-lhe a vontade, insistindo ele daquela maneira**” (ODP, p.88 [grifos nossos]). Quando o marido começa a dobrar a colcha, Branca sente-se usurpada, como se o objeto fosse já parte de si: “e por isso safanou a colcha, e de braços

estendidos. **Senhora do dragão, das missangas, das linhas, dos pontos. Branca dobrou a colcha, senhora dos vincos**”.(ODP, p.89 [grifos nossos])

Eis aqui o começo da insurreição de Branca: ela se torna Senhora do fio do seu destino, “Senhora Dona”, como a chama o cantoneiro José Maria. E, como parece que o belo por vezes vem do feio – como diz o próprio cantoneiro -, o que se segue a essa cena é o violento embate entre marido e mulher, marido que parte para a agressão ao sentir que “a alma de seu pai lhe falava nas veias” (ODP, p.89). Mas a mulher revida, e os dois engalfinham-se. O duelo começa em casa e continua pelas ruas, onde o povo assiste ao espetáculo “chorando e gritando descompostamente” (ODP, p.90): “...**porque nunca tinham pensado que Branca, uma só vez na vida fosse capaz de outro gesto senão o da obediência, comedimento e castidade**” (ODP, p.91 [grifos nossos]).

Curioso observar que há em Pássaro, homem de três certezas que se transformarão em incertezas, alguns raros lampejos de lucidez: nessa passagem, quando Branca toma para si a colcha, ele senta-se e só se levanta para desferir sobre ela o primeiro ataque ao ser tomado pela figura paterna. Ao vê-la caída, raspando como um touro o chão com o pé, ocorre o segundo momento de sensatez e pensa que “melhor seria sair da cozinha, desligar a telefonia, e ir pensar para outro lado. Sobre a atitude adequada a tal circunstância” (ODP, p.89). Mas, “como chegassem à porta seus três filhos machos para assistirem à calamidade, achou que de novo a alma de seu pai, muito forte e muito homem lhe falava de debaixo da mesa. Por isso se projectou no ar. Vejam meus filhos” (ODP, p.89). E após “urrar” duas vezes, “engolfou os bicípites dos braços, de força e ar, e avançou para o quadrúpede, animal de cabelo, Branca”. (ODP, p.89).

Pássaro representa o lado sombrio do poder patriarcal que ditava às mulheres não só os ofícios mais adequados, como também as considerava propriedades do seu senhor, além de impor papéis pré-estabelecidos aos dois lados.

Entretanto, Branca e Pássaro, “dois sabres de força” (*ODP*, p.90), lutam e ela, “rota e nua, ágil como a cobra que vira voar sobre a cabeça de toda a família da rua” (*ODP*, p.90) ergue-se e lança mão de uma faca. Pássaro “compreende que aquela faca ia mudar a vida” (*ODP*, p.90) e consegue dominar a mulher, fazendo com que a faca tombe ao chão. E assim, “enovelados um no outro. Como um corpo só que se quisesse vomitar a si mesmo” (*ODP*, p.90) vão para a rua, onde Pássaro é detido pelas mãos de Manuel Gertrudes. Branca jazia no chão,

a saia preta enlameada, arregaçada até as ancas. Via-se por cima das pernas claras, a separá-las, um triângulo de flores que se perdia na cintura. Tinha os olhos completamente fechados por papos de carne nascidos espantosamente sobre a estreiteza duma pálpebra. E a boca não tinha forma. Onde estava o nariz da mulher? E por capricho nunca visto nem imaginado, apesar de parecer morta não queria que a compusessem. Nem tocassem na trança. (*ODP*, p.91)

Mesmo tendo sido obrigada a descer ao rés da rua, Branca mantém a dignidade de mulher, e de borco ouve as já citadas palavras do cantoneiro: “ninguém se liberta se não quiser libertar-se” (*ODP*, p.91).

Perto de terminar a colcha, Branca hesita quanto aos poderes conferidos por ela ao animal que nascera de suas mãos:

Branca estende a colcha sobre a cama. No olho esquerdo apenas já uma sombra de negra verde e violácea (...) Agora que apenas falta uma cercadura em ponto cadeia de seda lilás e verde-salsa, acontece-lhe ter de recuar até a porta. Receia e não receia que o bicho se solte do pano, levante vôo, e batendo-lhe com a barriga de escamas, na cara, a faça cair desamparada no chão. No entanto ele saiu dos dedos. Estes. Branca estende as palmas das mãos, viradas para baixo e para cima. (*ODP*, p.104)

O motivo do dragão faz os filhos perguntarem: “avoa,mãe? Então não o viram bordar? Se passaram a mão por cima, não encontram debaixo de cada dedinho de vocês, as linhas e as missangas iguais às que estão ali dentro do saco de costura? Que espantação é essa?” (*ODP*, p.104). E quando, enfim, a colcha está terminada, surge a terrível dúvida:

Uma colcha acabada. Onde colocá-la senão na arca? Senão na arca? Um bicho de penas de missanga, língua de oiro, a voar no pano cru? (p.104)  
(...)  
Branca atíça um ferro de engomar, abanando o ar sobre os carvões incandescentes (...) Tem a colcha aberta sobre a tábua de engomar, e tudo o que seja cadeira e banco. Para lhe sustentar as pontas (...) Preciso que me digas, Pássaro. Uma vez acabado o trabalho, o que queres que faças disso? (ODP, p.105-6)

Nota-se que a personagem ainda conserva traços de submissão, ao indagar ao marido o que deve fazer com a colcha. Mais que isso: ao continuar vivendo com um homem que a maltrata. Por outro lado, poder-se-ia empreender uma leitura outra desse dragão: até que ponto não seria ele alegoria de seu próprio marido? Ao fixá-lo na colcha ponto a ponto, seria como se estivesse domando seus instintos animais. Daí o temor de ele soltar-se e voltar-se contra ela: “Branca dobrava a colcha no meio da casa, de forma que o dragão indobrável ficasse num rectângulo. De fora. E perguntava. Isso é para guardar? Pássaro mudo olhando as paredes” (ODP, p.107). De um lado, Pássaro sem ver a colcha, por outro, Branca sentada com a colcha no colo.

O dragão, ainda que não possa ser dobrado por ser feito de miçangas, fica cosido ao tecido, encerrado para sempre nas linhas que Branca costurou e de lá não mais sairá para erguer-se contra ela, agora a Senhora Dona do Dragão.

Percebe-se ainda uma incomunicabilidade absoluta entre o casal, como a que vimos com Esperança Teresa e José Jorge Júnior: um não se encontra com o outro porque não consegue ver-se a si mesmo. O próprio corpo da escrita lidiajorgeana aponta para isso: “texto correndo e cada página em colunas paralelas”, no esforço “de dar *em simultâneo*”<sup>233</sup>, a deixar ecoar uma voz, outra voz, e no meio um espaço em branco, índice de um abismo entre personagens.

Chega a primavera e com ela os botões em flor. A clarividência de Branca aguça-se e ela já começa a ver através das paredes. No entanto, a dúvida do que fazer com a colcha acabada permanece: “não sabia onde guardar. Tinha feito aquilo durante mais de dez anos.

---

<sup>233</sup> MAGALHÃES (1987:489)

Linha para aqui, linha para ali. Dizia. Mas agora pegava na colcha e guardava-a na gaveta da cômoda, fechava-a a chave” (ODP, p.128). Branca tem a impressão de que não está só, pois “o animal bordado por si rabiava lá dentro” (ODP, p.128). A personagem hesita:

se o tiro e o deixo numa cadeira parece que o bicho e toda a colcha me vão no encaço dos pés, atrás, atrás de mim. Se a estendo debaixo dos colchões é como se de noite eu sentisse o seu vulto arquear as costas, e ouço o rasmalhar das asas a querer afofar-se debaixo do peso do meu corpo. Se a estendo como coberta que é, fico como casa cheia de luz cor de ferro pulido. Fecho a porta do quarto e é como se o avejão. Oh José Maria. Estivesse ali postado, levantasse vô pela casa toda. (ODP, p.128-9)

Branca teme a obra feita pelas próprias mãos: “cada bocadito da figura feita por mim. Dizia lamentando-se. Que havia feito uma coisa que no final não conhecia” (ODP, p.129). E José Maria, o cantoneiro: “devia, senhora dona. Ser proibido as pessoas sem coragem falarem. Quando se tem um ser. Ou coisa. Que nos ataca só há dois caminhos. E isto você sabe mas não quer saber. Ou mata ou morre. Não interessa se é com faca, palavra ou tiro” (ODP, p.129). E, aludindo à mítica ancestral, sugere-lhe:

você porque não queima a colcha? Mas se pensa que mesmo queimada ela ainda é colcha, porque não sai você. Senhora dona. Da colcha? **Ou está a pretender fazer como aquela mulher de seu marido do princípio do mundo? Que fazia uma teia e a desmanchava todas as noites para nunca a acabar? Com a intenção de se manter fiel ao compromisso, andando ele a correr mundo e até metido com sereias do mar?** (...) Agora até já vê através das paredes, ouve a quilômetros de distância, e não é capaz de fugir da colcha. Vou-me andando. Que para coisas perdidas bem me basta uma lembrança.(ODP, p.129 [grifos nossos])

Como Penélope, Branca bordara anos a fio, pois assim, seu marido Pássaro Volante detinha poder de controle sobre ela, “também era o senhor das linhas” (ODP, p.35). Temia que sua mulher passasse “as tardes com o espírito além das parreiras” (ODP, p.35). Sempre que lembrava da mulher, Pássaro regozijava-se ao lembrar: “felizmente que a outra estaria em casa, à sombra do parreiral, tecendo o bicho” (ODP, p.40). Sob essa perspectiva de leitura, “a colcha para Branca (...) é o seu lugar de viver o tempo; é o objecto ‘mágico’ que a faz transpor

o real imediato e voar até um qualquer além que nem sabe bem o que é. É uma abertura: eventualmente, à dimensão transcendente do real”<sup>234</sup>.

Por meio das linhas que vai fixando na manta, Branca empreende uma viagem ao interior de si. Ensaando também uma metamorfose, a personagem transgride a microcélula social – o espaço da casa - , bordando<sup>235</sup>.

Embora não fique claro para o leitor o destino de Branca, o que importa assinalar é o seu processo de mudança, os pontos que avançou no bastidor de sua vida. Não sabemos se ela “se prestará a tudo, agora que como sabem, é só feita de adivinhação” (*ODP*, p.172) ou se “há-de definhhar de amarelidão, e em breve os cabelos da trança hadem começar a cair em rafeções. E digam depois que fui profeta” (*ODP*, p.173), como disse José Maria, o apaixonado cantoneiro. Ou ainda: “Branca quer acabar sentada, de pernas muito unidas e mão ao peito, falando de futuros a quem a procura. Pois que fique” (*ODP*, p.172). Qualquer que seja o rumo que escolha tomar para sua vida, ficaremos daqui, do outro lado do livro, com a lembrança viva que esta mulher nos deixou: de fato, *ninguém se liberta de nada se não quiser libertar-se*. E se ela não conseguiu livrar-se do dragão, ao menos conseguiu dominar a sombra dele. Retomando a epígrafe deste capítulo, “todas as coisas terrificantes podem ser, apenas, coisas inermes que esperam socorro de nós”, e se “o dragão está primeiro em nós”, o dragão pode ser nosso próprio medo ou ainda uma porção de nosso ser. E enfrentá-lo cotidianamente é uma maneira de tornar-se “senhora dona” de si.

---

<sup>234</sup> MAGALHÃES (1987:476)

<sup>235</sup> Branca parece enredada no risco de seu próprio bordado. Mais uma vez recordamos o conto ‘Além do bastidor’ de Marina Colasanti, em que uma moça borda um jardim e, todas as tardes, através do fio da linha ainda não arrematada, ela cruza a fronteira que separa o mundo real do imaginário e passa para essa paisagem bordada. A menina bordadeira de ilusões e desejos que descobre poder viver o sonho atravessando a linha, um dia fica presa para sempre do outro lado.

## 5 ALITIA E BRANCA: Penélopes do contemporâneo a destecer os fios do silêncio

A história da mulher é, antes de mais, a de uma personagem silenciada e submetida ao poder dos homens (...) Livre ou escrava, exploradora ou explorada, jovem ou anciã, activa ou contemplativa, todas e uma.<sup>236</sup>

As mulheres, desde nossas Fiandeiras divinas, têm o domínio do fio em toda a sua extensão: o fio do desejo, o mesmo que elas seguram com uma das mãos, o mesmo que se enrola, se enovela em torno dos emblemas por elas sustentados com a outra mão (...) A linearidade do fio e suas circunvoluções determinam a trama da obra feminina.<sup>237</sup>

Sonhar é uma imitação do vôo. Só o verso alcança a harmonia que supera os contrários – a condição de sermos terra e a aspiração do eterno etéreo.<sup>238</sup>

Acompanhamos a trajetória de duas mulheres em seus percursos identitários nômades, bordando ponto a ponto um mundo em contraponto. Singulares na pluralidade de que são constituídas, essas mulheres-personagens nascidas da pena de escritoras, des-tecem os fios do silêncio a que são de início submetidas e tecem uma realidade outra para si. Cada uma a seu modo e a partir de um determinado momento, ensaiam suas metamorfoses de vida. Segundo Magalhães<sup>239</sup>, “a escrita dessas mulheres manifesta, em várias modalidades, cristais de uma *identidade outra*: elementos míticos, residuais dessa cultura milenar”, bem como “aspectos de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, de uma outra percepção (...) de uma outra expressão do real e da ficção que têm a ver com o seu modo de ser e de estar-no-mundo; aspectos, ainda, de uma transgressão, operada a vários níveis, do *status quo* real e simbólico”.

No romance *Corpo colonial*, como vimos, a escritora guineense Juana Ruas nos apresenta um belíssimo quadro no qual o universo feminino silenciado pelo jugo patriarcal

---

<sup>236</sup> PERROT (1991:18, vol.II)

<sup>237</sup> BRUNEL (1997:379)

<sup>238</sup> COUTO, Mia. Prefácio. In.: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Ed. Caminho, 1992. p.10

<sup>239</sup> MAGALHÃES (1995:49)

nos é pintado com as tintas que revelam ser no contato com o outro o ponto de partida para a descoberta de si.

Lígia Silva<sup>240</sup> caracteriza a construção de *O dia dos prodígios* como um *patchwork* de discursos diversos. Creio que talvez possamos dizer o mesmo de *Corpo colonial*, uma vez que retalhos da narrativa são apresentados ao leitor, cabendo a ele, juntamente com a tecelã da narrativa, compor, assim, uma grande ‘colcha de retalhos’, uma espécie de puzzle.

Através desse corpo textual estilhaçado, a personagem Alitia ordena os fios de seu percurso de vida, promovendo um auto-conhecimento. Esta “busca do Eu pelo mergulho na memória”<sup>241</sup> compõe o corpo colonial que, ao final, proclama sua independência.

Entre linhas, Alitia vai tecendo um caminho outro de vida; seu *eu* nômade – *rosa aberta da sua peregrinação* (CC, p.220) – deambula pelos meandros do espaço interior e exterior, até surgir senhor de si. É a partir do corpo outrora colonizado – *que não se sonha sem estar ocupado* (CC, p.27) – inicia-se o processo de descolonização, num jogo constante de construção/ desconstrução, tecer/ des-tecer, que nos remete à milenar tarefa de Penélope, arquétipo a partir do qual traçamos nossa análise. Mais adiante, o mapa por demais conhecido de um corpo que não se sonhava sem estar ocupado, evolui para um corpo renascido num espaço não ocupado: “lentamente observou o seu corpo nu na sombra fria do espelho. Branco e esquecido o descobriu (...) descobrira então a situação do seu corpo num espaço renascido” (CC, p.139). De frente para o espelho, constata: “quem vejo neste momento é outra olhando quem fui” (CC, p.139).

Alitia tem algo de Sherazade<sup>242</sup>, ela narra/ borda para curar seus males da alma, libertando-se pouco a pouco de imposições e valores milenares, como os da abnegação e submissão da mulher, a quem cabe dar felicidade aos outros, esquecendo-se de si mesma. À

---

<sup>240</sup> SILVA (1999:21)

<sup>241</sup> MORÃO, Paula. “Memórias de água”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 26. 5. 91 p.27

<sup>242</sup> Devo esta relação entre a personagem Alitia e Sherazade, a grande tecelã de narrativas que a literatura mundial conhece, à minha orientadora, Maria de Lourdes Soares, em um de nossos encontros para discussão das obras estudadas nesta dissertação.

medida que Alitia vai construindo sua identidade, percebe o seu caráter híbrido. A este respeito, Olinto<sup>243</sup> nos fala que, na literatura pós-colonial, expressa-se “de forma radical e urgente a dissonância identificatória, que obriga a adotar atitudes de constante oscilação entre os antagonismos culturais de experiências de vida” e espelham-se “variantes explícitas de tentativas multiculturais de orientação identitária”.

Ainda de acordo com o autor, essa situação centra-se “sobre a impossibilidade de preservar uma identidade pessoal e coletiva no entre-espço das forças antagônicas da antiga África e da Europa, permitindo-se apenas a construção de uma identidade compósita”<sup>244</sup>. Olinto refere-se a uma espécie de “flutuação cultural contextual” ou “oscilação permanente”. Lobo Antunes, após sua experiência na guerra colonial, declara: “flutuo entre dois continentes”. Todo aquele que tem uma vivência num contexto cultural exterior ao dele, ao retornar, traz marcas de um hibridismo cultural.

Assim, Alitia ao não compactuar com a retórica colonial e protestar contra os desmandos da milícia, já denota uma assimilação cultural. Há passagens no romance que expressam isso, como a cena em que ela urina de pé, como as nativas. Bordando o tapete – representação pictórica – confunde-se com ele, rompe com o discurso do colonizador e instaura uma cumplicidade com o colonizado.

O ponto de ruptura, ao final – quando Alitia diz não à proposta do marido e, ao fazê-lo, diz sim a si mesma - é o momento em que a personagem esgarça de vez o tecido gasto de sua vida, para compor um outro, com matizes muito mais coloridos. Afirma-se, assim, como potência e não mais como um corpo colonial. Contudo, esse novo corpo não tem por ora um rosto – marca da identidade – , o que pode denotar a permanência do processo de construção de uma nova mulher. Mulher essa que não tem mais um lugar fixo no espaço concreto em que

---

<sup>243</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. ‘Carteiras de identidade(s) de validade limitada’. In.: LOPES & BASTOS (2002:259)

<sup>244</sup> Ibid., p. 259

vive, pois que viveu a experiência em Timor e, ao retornar a Portugal, sente-se deslocada no mosaico cultural de que se faz peça integrante.<sup>245</sup>

Entre o terrestre e o celeste<sup>246</sup>, Branca e Alitia formam uma unidade feminina: a serpente e o pássaro, presentes na trajetória delas, evocam a relação entre corpo e alma, entre ter os pés na terra e a mente “além das parreiras”... Segundo Chevalier e Gheerbrant, o pássaro opõe-se à serpente como símbolo do mundo celeste ao mundo terrestre. O pássaro tem um papel intermediário entre a terra e o céu, e, como símbolo da alma, está ligado a estados superiores do ser. Alitia borda um pássaro na confecção de um tapete e, à medida que os fios combinam-se fazendo a ave crescer e ganhar vida, a personagem parece ensaiar um voo ao interior de si para, em seguida, crescer para o mundo. Em determinado trecho da narrativa, Alitia profere:

- Devíamos ser como as aves para voarmos acima de todas as contingências que nos cercam – disse-lhe Alitia.
- Nunca faça essa comparação a um homem agarrado à natureza, como eu. Porque não a compreende. Repare. Os pássaros não vêem o céu. Andam no céu buscando alimento na terra. (CC, p.74)

No Mediterrâneo e no norte da África, fiar e tecer também são para a mulher o mesmo que lavrar para o homem: associam-se à obra criadora. Dessa forma, a tecelagem e a lavoura encontram-se ligadas nos mitos e nas tradições dos povos, “se bem que a tecelagem seja, em si mesma, um trabalho de lavoura, um ato de criação de onde saem, fixados na lã, os símbolos da fecundidade e a representação de campos cultivados”.<sup>247</sup> Alitia parece lavrar e cultivar o campo de seu interior e ao final sai fecunda de possibilidades de vida. Semelhante processo parece dar-se na trajetória da personagem Branca. Destinada a ser Penélope, ponto a ponto, ela reverte sua condição de submissa. Por meio das linhas que vai alinhavando na colcha, Branca empreende uma viagem existencial, rumo ao âmago de si, ao calabouço da alma. Borda,

---

<sup>245</sup> SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Resenha sobre *Corpo colonial*. Inédita.

<sup>246</sup> O pássaro como ponto de interseção entre o celeste e o terreno: observamos que essas personagens ocupam por vezes esse espaço ‘entre’, ora mimetizando-se com a serpente – ser em permanente ligação com a energia vital do corpo da terra, ora metamorfoseando-se em pássaro a alçar vôos. Metaforicamente, poder-se-ia dizer que a serpente pouco a pouco se faz alada num processo cíclico de ir e vir, assimilando-se ao mito do dragão.

<sup>247</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:432)

assim, um caminho para o desconhecido em que a recusa do modelo instituído de mulher explicita-se juntamente com a “exigência de fala”<sup>248</sup> da *sua* revolução: “como vês, eu própria fiz mudança, porque nunca consegui dizer tantas palavras junto de ti. Ou seja da noite, ou da revolução, ou de mim mesma” (*ODP*, p.148). Na aprendizagem e na fermentação do dizer, a assunção da palavra coincide com o fim dos anos de silêncio inaugurado pelas notícias de que os soldados fazem-se porta-vozes ao final da narrativa.

Branca cresce como mulher e, do centro em que está, irradia uma luz que a todos ilumina. Contemplando o céu estrelado, Pássaro dá-se conta de que “sempre ela havia de estar acima de si” (*ODP*, p.148-9) e tudo que lhe disser, ela já antes saberá: “assim estará sempre adiante de mim, e eu atrás, atrás. Como uma sombra da sua pessoa. Sem conseguir ultrapassá-la” (*ODP*, p.149). Nesse momento, a figura paterna dilui-se, perdendo seu poder de domínio: “nem a sombra do meu pai pode valer a um homem que, cheio de pasmo e dúvidas, só tem certeza de que a mulher. Estando em casa, comendo, bebendo e dando de corpo como qualquer um. Pertence a um mundo que vai à frente dos outros vários passos no tempo” (*ODP*, p.149). Mundo esse que ele não consegue alcançar, que se expande para além das estrelas que brilham no céu: “agora Branca assumia o tamanho desses astros altos, escapando-se assim pela turquês da sua vigilância. Como água” (*ODP*, p.148). Então, a colcha - instrumento de que se serviu durante anos a fio para subjugar-la - perde sua função: “de que lhe servia a colcha, esse animal feroz e escamudo com que lhe havia entretido os dias? Quanto mais a prendera mais a soltara por um recanto escondido da liberdade. Imparável” (*ODP*, p.148). O marido constitui, assim, um interessante contraponto dessas mulheres estudadas: se os lábios de Virgínia assemelham-se a um pássaro de asas estendidas, se entre os motivos bordados por Alitia está o de um pássaro e Branca borda um dragão alado, ele, que carrega o pássaro no nome, é aquele que acaba aprisionado em si mesmo, perfazendo, nesse sentido, o percurso inverso de liberdade.<sup>249</sup>

<sup>248</sup> LOURENÇO (1994:299)

<sup>249</sup> GARCIA, Eliana Lúcia Madureira Yunes. Anotações de leitura.

A sensibilidade aflorada de Branca a envolve em uma dimensão mágica, algo que transcende os limites da razão humana. Sua faculdade sensorial aguçada permite-lhe transpor os limites do centro do centro em que se encontra: “primeiro aprendera a ouvir através da distância, depois a dormir de olhos abertos. Mas agora distintamente adivinhava os pensamentos dos outros” (*ODP*, p.148).

Assim, pode-se traçar um paralelo com as personagens Branca - mulher telúrica, ligada à terra e por isso “associada” à serpente ou ao dragão fixado por ela na colcha adamascada - e Alitia – que estaria, sob esta perspectiva, em um outro estágio de existência; como protagonista de *Corpo colonial* promove uma reflexão quase que metafísica sobre a própria vida e por extensão sobre o dilema de existir. A serpente é um símbolo feminino por excelência ao arrastar seu ventre sobre a terra, a mãe-terra, Gaia. Da mesma forma, Branca, que no início parecia arrastar uma existência demasiada pesada sobre si, cambia peles, abandonando a antiga casca para projetar-se como a serpente alada.

Nesse sentido, a metamorfose longamente ensaiada por Alitia também é vivida por outras mulheres desses universos ficcionais, cada uma em um estágio distinto, algumas ainda na fase de lagarta, mas, de alguma forma, em processo de mudança, construindo o próprio caminho de libertação. Destaco um trecho de *O dia dos prodígios* em que observamos Carminha em sua tenaz busca pela limpeza absoluta: “Carminha já viu um casulo donde saiu uma borboleta desenxovalhando as asas e sacudindo o pólen da barriga ainda de lagarta. Apetece-lhe estender-se. Mostrar-se e sacudir o pólen da sua meninice” (*ODP*, p.17). Contudo, só o ousaria fazer dentro de “seu casulo de pedra” (*ODP*, p.17), pois do lado de fora da sua casa tomba-lhe e paralisa-a a sombra de seu pai incógnito. Entretanto, ao final da narrativa, a crisálida desta personagem se rompe, posto que abre-se ao conhecimento do amor com Macário, em meio as figueiras seculares.

Essas mulheres-personagens são, assim, Penélopes meio às avessas, têm de destecer o tapete da História para Ser. Desse modo, a literatura contemporânea reescreve a história de

Penélope e Ulisses. Na teia discursiva o final permanece suspenso: não importa se Branca permanece casada com o marido castrador ou se decide ir com o cantoneiro, mas perceber que, qualquer que seja a alternativa escolhida, inclusive uma terceira, ela já não é mais a mesma mulher do início: mudou, sabe fazer uso do poder de sua fala assim como de sua clarividência. Lembremos, pois, as inquietantes palavras de Artur Rabaçal, que num certo sentido, nos lembra o cantoneiro: “que incerteza nos dá o destino! Só porque o ignoramos. E se o ignoramos como o podemos subverter? Porque não basta ao homem conhecer as suas idades, os três tempos da sua passagem pela vida, se se ignora a si mesmo” (CC, p.177).

Mulheres nômades errando em um espaço outro, talvez a terceira margem de Guimarães Rosa, fazendo-se senhoras desse reino de luz e sombras, invisível aos homens, e no qual ambas ensaiam a metáfora de uma metamorfose: um entrelugar para o qual foram de certa forma impelidas ante um espaço real que as sufocava. No território do onírico e do real aprendem a tornar-se senhoras de si: uma, com seu espírito voando sobre as parreiras, a outra, passeando ora entre carvalhos outonais vestidos de tons castanhos, sentindo ter de abaná-los “até a queda da última folha” (CC, p.125), para que novas folhas renascessem em outra árvore e em outra estação, quando enfim, ao “abandonar a viagem para dentro do tapete” (CC, p.125), pudesse voar sobre a tapeçaria com um longo vestido negro ornado com “grandes folhas verdes de plátano” (CC, p.244). No outono de suas existências, essas mulheres fazem-se singulares na pluralidade de que são constituídas, verdadeiras borboletas capazes de romper suas crisálidas, e de renovarem-se na primavera de si mesmas.

## 6 ARREMATANDO A TRAMA POLICOLOR

Diz Lawrence que as mulheres navajo; quando tecem uma manta, deixam sempre um pequeno orifício numa extremidade por onde, terminado o trabalho, poderão recuperar o coração. Que, em caso contrário, ficaria tecido com a lã.<sup>250</sup>

Valendo-me do trecho llansoliano, como as mulheres navajo, penso que, terminado este trabalho, também deveria deixar um pequeno orifício, para poder recuperar o coração. Contudo, é necessário arrematar a trama policolor e multifacetada, sabendo que, à semelhança da tecelagem de Alitia, este trabalho finda, mas não a aventura do conhecimento.

Acompanhamos a trajetória de algumas mulheres retratadas nos romances de Juana Ruas e Lúcia Jorge, sobretudo Branca e Alitia, sujeitos femininos em princípio auto-exilados na micro-célula social, “prisioneiras” de seus próprios corpos sitiados. Esses “*eus*” femininos errantes, para tecerem suas metamorfoses, de certa forma buscam refúgio no imaginário, no poder de ver além (Branca e seu espírito “além das parreiras”) ou em lugares desconfinados à sua volta, ainda não circunscritos (Alitia e sua caminhada na praia). O espaço da casa apresenta-se como um lugar de clausura, em geral degradado ou arruinado, funcionando como uma espécie de metonímia da situação do país. O peso do passado abate-se sobre o presente dessas mulheres, comprometendo a gestação do futuro. Seus corpos encontram-se, de início, colonizados, assim como o seu pensamento. Contudo, recuperando uma arte milenar, elas sabem fiar o tempo, encontrando maneiras de lidar com ele e de escapar à teia de seu destino - a memória, o onírico, a projeção. A revolução processa-se lentamente, como lento é também o ensaio da metamorfose.

---

<sup>250</sup> LLANSOL, M. Gabriela. Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur. In : *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, p.87

Em entrevista concedida à Lúcia Castello Branco<sup>251</sup>, Teolinda Gersão nos fala acerca do ofício do escritor e de seu processo de escrita:

eu sinto que tenho que ter um controle muito grande sobre mim, sobre o meu próprio inconsciente, para poder escrever...(...) Portanto, acho que é importante já ter feito uma travessia para o inconsciente...É uma espécie de mito de Orfeu: em cada escritor, em cada artista, tem que haver uma descida ao seu próprio inferno para depois voltar...Corre-se o risco de lá ficar, mas se voltar é capaz de criar coisas conseguidas, porque fez uma determinada travessia e já não tem medo nenhum...

E não é o que acontece com as mulheres em *Corpo colonial* e *O dia dos prodígios*? Tiveram de descer aos seus infernos pessoais, exorcizar espectros do passado, medos do futuro, para, então, voltar mais fortes e irredutíveis. Tal como fenix, ressurgiram de suas cinzas como mulheres sólidas, verdadeiras fortalezas de si.

De volta à sua Ítaca, tendo escolhido partir sem o seu Ulisses e tendo dispensado alguns dos pretendentes que lhe surgiram no caminho (não sem antes ter ido viver a aventura do momento com eles), Alitia começa então a bordar um tapete de muitos motivos, na tentativa fecunda de refazer seu percurso de vida, urdindo todos os fios até então emaranhados da memória. Talvez por isso, ao término do trabalho de tecelagem,

**as mãos de Alitia tremeram ao bordar o seu nome na tapeçaria. Estava agitada e só.** Acabada, a tapeçaria derramava sobre os seus dias uma claridade impressionista. Mergulhada na obscuridade da sala, pesava, com mágoa, as enormes possibilidades que a solidão lhe tinha trazido. **Uma liberdade sem limites vivida pelo imaginário e que significava a morte de cada possibilidade individualizada.** Queria deixar a segurança do esquema familiar em que tinha vivido pela de um pássaro que abandona o mar. Queria embarcar no navio de novos sonhos até encontrar um canto de terra onde pudesse encontrar novas significações. Mas esse espaço imenso estava nesse instante imbuído de uma espécie de medo irracional, de terror cósmico.(CC, p.241 [grifos nossos])

O nome é o que designa socialmente um indivíduo, assim como o rosto também é um símbolo de identidade, ambos não estão nitidamente demarcados nesse momento: suas mãos tremem ao bordar seu nome e ao perguntar-se quem é, percebe que “os rostos seus não tinham rosto” (CC, p.244). Diante da hesitação, conclui que o “importante na vida de cada um não é o

---

<sup>251</sup> BRANCO, Lúcia Castello. ‘Encontro com escritoras portuguesas’. In.: BOLETIM do Centro de Estudos Portugueses. Vol 13 n 16. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, jul./ dez. 1993. p. 103-114

que temos, mas o que nos falta” (CC, p.243) e que ela precisa saber o que é importante em sua vida: “terei que exprimir através da minha vida o que sou. A ambivalência de cada um de nós!”. (CC, p.243).

Ao recordar os fios urdidos para que o momento da fuga do marido chegasse, dá-se conta que “urdira Alitia uma conspiração de silêncio” (CC, p.244). E Rui, “sentindo-se marginalizado e envolvido numa relação morta, fugira para outra situação. Abandonado pela mãe, não suportava Rui ser abandonado e preferia abandonar” (CC, p.244).

Observamos que, no íntimo de nossa Penélope meio às avessas<sup>252</sup>, crescia já um desejo para uma solidão, um estar sozinha por opção, cultivando um silêncio fecundo de possibilidades, pois “em Alitia, o que sempre prevalecera, fora a sua necessidade de solidão. Uma solidão solene em que o espaço se abre universal e tumultuoso. Um espaço imenso onde os corpos vivem, livres” (CC, p.244). Ao decidir ficar só, renunciando a qualquer Ulisses que porventura lhe surgisse, rompe-se o destino tradicionalmente imposto a mulher de integrar-se à sociedade por meio da figura masculina. O tapete da sua história, pacientemente tecido, é desfeito, ou enrolado como quem termina uma etapa de vida.

Diante desse caminho de liberdade que se abre, “estendida no leito solitário”, Alitia sonha que voa sobre ela: “o pássaro radioso e quieto, escondido no fundo sombrio das árvores, presente no primeiro capítulo do romance, confunde-se com Alitia que, em sua *divagação abstrata*, empreende um vôo e torna-se *um longo vestido negro, onde dançavam ventos de grandes folhas de plátano cor de oiro arrefecido*.”<sup>253</sup> Ao perceber “que os rostos seus não tinham rosto” (CC, p.244), pergunta-se “quem sou?”, para em seguida responder: “no espaço fraternal e verdadeiro dos sonhos, eu sou o que sou: os outros que amei”. Observamos que a personagem transita entre identidades várias, incorpora traços da cultura timor e dá-se

---

<sup>252</sup> Aqui lembramos da narrativa de Ana Maria Machado: *História meio ao contrário*, em que o tradicional desfecho aparece no início e a princesa questiona os valores estabelecidos, fugindo ao modelo tradicional das princesas dos contos-de-fada que passam a vida à espera do sonhado príncipe que um dia chegará montado num garboso cavalo branco.

<sup>253</sup> FARIA (2004)

conta de que a nova identidade tem de ser construída no contato com o outro. É preciso despir-se do olhar anterior para alçar o vôo acalentado, não há rosto pronto. Essa idéia de não possuir um rosto já aparece no quarto capítulo, intitulado ‘O vasto céu da ausência’. Nele, recuamos ao momento em que Rui desertara para Timor e deixara Alitia em Portugal, logo após ter dado à luz. Enquanto “o vasto céu da ausência crescia e a sua alma tornava-se pequena entrando nela o susto das noites grandes” (CC, p.69), Alitia adormece e sonha que “ele [Rui] vagueava numa casa onde ela, *sem rosto*, estava sentada com uma chave na mão. A chave de outro quarto onde a heroína dos sonhos dele o aguardava” (CC, p.71). Por isso, ao fim da tecelagem, ela corta os fios da tapeçaria apontando para o rompimento com as antigas amarras; ela teceu sobre o acontecido uma nova história.

A pergunta de Alitia – *quem sou?* – pode ser estendida à esfera da própria identidade nacional. Ter *rostos sem rosto* pode ser inquietante, mas, ao mesmo tempo, extremamente propício à liberdade de arquitetar um rosto futuro, em resposta ao desafio de outra pergunta: o que quero (queremos) ser?

Processo semelhante ocorre com Branca: “not only speaks out against her oppression, but her discourse, expressing her wishes and powers, can only be expressed in a language no longer defined by masculine meaning”.<sup>254</sup> Através de seus dons paranormais, Branca liberta-se do jugo do marido fazendo uso de uma linguagem incompreensível para Pássaro. Lígia Silva<sup>255</sup> afirma que “her desire to break free, expressed through gaining powers to predict people’s future, is the alternative she finds when she realizes that total freedom is forbidden to her, so she has to create for herself something else as a weapon of survival”. No plano histórico, fazia-se a revolução, na esfera do individual, Branca revolve seu interior, a partir do qual engendra-se a mudança, “but this change is expressed in words, and it occurs through the

---

<sup>254</sup> Tradução nossa: “não só se revolta contra a opressão de que é vítima, como o discurso que exterioriza seus desejos e dons é expresso numa linguagem não mais definida pelo sentido masculino”.(SILVA, 1999:28).

<sup>255</sup> “o desejo de Branca de libertar-se – expresso através dos poderes que vai adquirindo para prever o futuro -, é a alternativa que ela encontra ao dar-se conta de que a liberdade total lhe é proibida. Assim, ela cria algo além como arma de sobrevivência”. Recordamos o simbolismo da aranha, que tira de si a matéria necessária para edificar sua teia. (Ibid., p.29-30)

assimilation of the road sweeper's words as well".<sup>256</sup> O apaixonado José Maria, que tantas vezes lhe dissera que ninguém se liberta de nada se não quiser libertar-se e que “tudo passa, Branca, tudo, mesmo a virtude. Mas a lembrança dum beijo de boca, Branca. Se soubesse. Fica até a morte” (*ODP*, p.170).

Bordando/ tecendo, procuram reconstruir suas vidas, acrescentando-lhes novos matizes, “como um pintor que apura os volumes de uma tela antiga” (*CC*, p. 9), suavizando um traço pesado demais, fazendo incidir a luz em algum obscuro recanto da alma, dando profundidade às coisas belas, aos sentimentos aprisionados, desatando nós em princípio irremediáveis. Sob o signo da pluralidade e da ruptura, essas personagens femininas desfazem de alguma forma a teia pré-traçada de seu destino. Talvez um leitor que aprecie *happy ends*, finais felizes e acabados, quede-se desapontado com os finais dessas mulheres. O importante não é o fim do processo, mas perceber quantos pontos avançaram no risco de seus bordados, quantos motivos tiveram de destecer para emergirem senhoras dos bastidores – e do palco - de suas vidas. Elas fizeram a sua revolução a partir de dentro, da esfera doméstica – o microcosmo familiar e social –, para poder reescrever a própria história e afirmar a plena assunção de si.

Assim, Alitia, em sua solidão escolhida e Branca, “autora de nada”, podem descobrir-se tecelãs de sua própria história, autoras de si. Ensaiam suas metamorfoses e emergem senhoras do fio de suas vidas.

E aqui a fiandeira deste trabalho se despede, arrematando o último ponto. O tecido está concluído, e, então, nos lembramos de Barthes<sup>257</sup>, quando sublinha a etimologia da palavra *texto – tecido*. Tecido esse em geral “tomado por um produto, um véu acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade)”. Adotamos, portanto, a

---

<sup>256</sup> Tradução nossa: “mudança essa expressa em palavras e que também ocorre pela assimilação das palavras do cantoneiro” (SILVA, 1999:29)

<sup>257</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977 p.82-3. O autor brinca com as palavras e afirma que “se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia de aranha)”.

perspectiva privilegiada pelo autor, segundo a qual “o texto se faz, se trabalha, através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura”. Deixo, portanto, um pequeno orifício nessa manta textual, para não correr o risco de ‘desfazer-me’ nela, “qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas da sua teia”.<sup>258</sup> E sendo “a tecelagem um trabalho de criação, de gênese, como um parto”<sup>259</sup>, aqui a tecelã corta os fios que a prendem ao tear da escrita, tal qual a parteira corta o cordão umbilical do recém-nascido. Que ele tenha conseguido delinear um pouco os rostos em construção dessas mulheres bordadeiras.

*“Se eu ficasse aqui, indefinidamente a escrever, transformar-me-ia num tecido poído; desfeita quando alguém, ou alguma coisa me tocasse, deixaria apenas poeira com o brilho das palavras e dos seres”.*<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> BARTHES (1977:82-3)

<sup>259</sup> CHEVALIER & GUEERBRANT (1999:872)

<sup>260</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita. Diário 2*. Lisboa: Rolim, 1987, p.139

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em *O penhoar chinês* de Rachel Jardim. *Especulo. Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html>>. Acesso em 16 jan. 2004

- - - - -. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Especulo. Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2003 . Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhagens.html>>. Acesso em 16 jan. 2004

- - - - -. Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar: três habilidades recorrentes na literatura de autoria feminina. *Especulo. Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>> Acesso em 16 jan 2004

ALONSO, Cláudia Pazos. 'Lídia Jorge'. *Jornal Preto no Branco*, n 44. Disponível em <<http://pretonobranco.no.sapo.pt/PB47/lidjorge.htm>> Acesso em 13 maio 2004

ALVES, Marcio Moreira. 'A Revolução dos Cravos'. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de abril 2004, Opinião, p.7

ANDERSON, Benedict. 'Imaginar Timor Leste'. Disponível em <<http://www.udc.es/dep/Ix/cac/sopirrait/>> Acesso em 16 maio 2006

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984

- - - - -. *D'este viver aqui neste papel descripto*: Cartas da guerra. Organização e prefácio Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2005

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Coleção Tópicos)

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bernard da costa. Lisboa: Antígona, 1988

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1981

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984

BENJAMIN, Walter *apud* GAGNEBIM, Jeanne Marie. Narrar e curar. Folhetim, São Paulo, 1º set. 1985

BERTOL, Rachel. ‘Os cravos da liberdade’. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de abril 2004, Caderno Prosa e Verso, p. 1 – 2

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

BOLETIM do Centro de Estudos Portugueses. Vol. 13 n 16. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, jul./ dez. 1993

BONVICINO, Régis. ‘Ensaio sobre Timor Leste’. Disponível em <<http://www.regisbonvicino.com.br/textcrit17.htm>> Acesso em 3 maio 2006

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1989

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekind [*et alli*]. Pref. de Nicolau Sevcenko. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997

CABOT, Laurie. *O poder da bruxa*. São Paulo: Campus, 1991

CAMÕES, Revista de Letras e Culturas Lusófonas. 25 de abril. *A Revolução dos Cravos*. Lisboa: Instituto Camões, abril – junho, 1999

CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Lato Senso, 1996 (Centro de Estudos Portugueses – USP) (Coleção Atlântico, 2)

CARDOSO, Luís. *Do encantamento à ira*. Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livlcardoso.htm>> Acesso em 21 mar. 2006

CARVALHO, Tânia Franco Carvalhal. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios)

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994

- - - - - & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial – LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989

CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do Sol com a Lua – uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Cultrix, 1993

Centro Cultural 25 de Abril. 'Breve histórico da Revolução dos Cravos'. Disponível em: <<http://utopia.com.br/cc25a/25abril/histórico.html>> Acesso em 17 out. 2003

CERDEIRA, Teresa Cristina. Anotações de aula da disciplina "A ficção portuguesa contemporânea I", no curso *Teoria e análise do conto: fronteiras, passagens e derivas*, no Mestrado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ, 2004

CHABAL, Patrick. *Apocalypse now! A post-colonial journey into Africa*. Inaugural lecture, delivered on 12 March 1997 in King's College, London. Disponível em <<http://www.kcl.ac.uk/depsta/humanities/pobrst/pcpapers.htm>>

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual essa nossa (des)conhecida*. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999

CIXOUS, Hélène. 'O sorriso da medusa'. In.: MARKS, Elaine (Ed.). *New French Feminisms: an anthology*. New York: Schocken Books, 1988

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. 3ª ed. Porto, Figueirinhas, 1979 vol II. Disponível em <<http://faroldasletras.no.sapo.pt/impressionismo.htm>> Acesso em 6 dez. 2005

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991

COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979

----- . *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985

COSTA, Albertina de Oliveira & BRUSCHINI, Cristina (org). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Novo Fronteira da Língua Portuguesa*. 2 ed. revista e acrescida de um suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995

----- . *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora DENAC SP, 2000 (Col. Ponto Futuro)

DUARTE, Constância Lima (org.). *Mulher e literatura*. Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2002, 5 vol.

DUBY, Georges (et alli). *As mulheres e a história*. Lisboa: D. Quixote, 1995

EGERT, Nanci. *Década de 80: quatro romances femininos em questão*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 1988

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1984

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Anotações de aula da disciplina “A ficção contemporânea II” do curso *Narrativa portuguesa contemporânea*, no Mestrado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ, 2004

----- . ‘África & Portugal: a escrita feminina e a guerra colonial – o emergir da voz silenciada’ ou ‘A libertação de corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial’. Comunicação

apresentada durante o evento *Africanas 10! Encontro das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UFRJ*. 24, 28 e 29 de setembro de 2004

FARIA, Maria Gonçalves Silveira. *Por uma estética de resistência: leitura de narrativas brasileiras dos anos oitenta de autoria feminina*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2002

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 6ªed. , 1986

----- *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, 7ªed.

FRANCO, Bernardo Mello. ‘Os espinhos nos 30 anos de uma revolução’. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de abril 2004, O Mundo, p. 40

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993 (Criação & Crítica; vol. 14)

GONDA, Gumercinda Nascimento. Anotações de aula do curso de Especialização em Literatura Portuguesa e Africanas intitulado ‘Tempo de solidariedades ameaçadas? Perversidade e barbárie ou a contraface da resistência’ da Faculdade de Letras da UFRJ, 2003

GOTLIB, Nádya Batella (org). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990, 3 vols.

GRAGOATÁ. Revista do Instituto de Letras. N.1. *A condição Pós-Colonial*. Niterói: EDUFF, 1996

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

JARDIM, Raquel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984

JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984

----- . *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988

JUSTO, António da Cunha Duarte. 'Timor-Leste: visão da problemática contextual em 1999'. Disponível em <<http://blog.comunidades.net/justo/index.php?op=arquivo&mms=06&anon=2005>> Acesso em 3 maio 2006

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Malleficarum* – o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991

LACERDA, Nilma Gonçalves. *Manual de tapeçaria*. Rio de Janeiro: Philobiblion: Fundação Rio, 1986

LIMA, Isabel Pires de. (coord). *Vozes e olhares no feminino*. Porto: Ed. Afrontamento, 2001

LLANSOL, M. Gabriela. Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur. In : *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, p.87

----- . *Finita. Diário 2*. Lisboa: Rolim, 1987

LOBO, Luiza. 'A literatura de autoria feminina na América Latina'. Disponível em <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>> Acesso em 24 maio 2005

LOURENÇO, Eduardo. *O complexo de Marx*. Ou o fim do desafio português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979

----- . *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976

----- . "Identidade e memória. O caso português". In.: ----- . *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990

----- . *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. 4.ed.. Lisboa: Dom Quixote, 1991

- - - - -. *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994

MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática, 1987

MAGALHÃES, Izabel Allegro de. *O tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987

- - - - -. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995

MARTINS, Luís Almeida. 'Lídia Jorge, Notícia do cais dos prodígios'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 15 fevereiro de 1988

MCLEAN, Adam. *A deusa tríplice – em busca do feminino arquetípico*. São Paulo: Cultrix, 1991

MENEZES, Adélia Bezerra de. Xerazade ou o poder da palavra. In: *A Mulher e a literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974

MILES, Rosalind. *A história do mundo pela mulher*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora/ Casa Maria Editorial, 1989

MITOLOGIA Grega. São Paulo: Abril Cultural, 1973, 3 vol.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina*. São Paulo: Cultrix, 1996

NICHOLSON, Shirley (org). *O novo despertar da deusa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

NICHOLZ, Sallie. *Jung e o Tarô – uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1990

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (Acadêmica; 16)

OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. In.: SEMEAR, 7. “A situação da narrativa no início do século XXI. Saudades de Sherazade?”. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: PUC – Rio, Lisboa: Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3 ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995 (Coleção Repertórios)

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths: as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

PERROT, Michelle (dir). *História das Mulheres*. Lisboa: Afrontamento, 1991

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 7ªed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977

----- . *Poesias de Álvaro de Campos: Livro do professor*. São Paulo: FTD, 1992. (Coleção Grandes Leituras)

QUEIROZ, Vera (org). *Feminino e literatura*. Revista Tempo Brasileiro, 101. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990

RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1998

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986

RODRIGUES, Urbano Tavares. A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril. In.: Memórias da academia das ciências de Lisboa – Classe de Letras. Torero XXVIII. Lisboa, 1988

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In.: - - - - -. *Intervenções críticas: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

RUAS, Juana. *Corpo colonial*. Coimbra: Centelha, 1981

- - - - -. *A pele dos séculos*. Lisboa: Caminho, 2001

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter – identidade”. In.: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (orgs). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001

- - - - -. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Lisboa: Ed. Afrontamento, 1994

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

- - - - -. *Objecto quase*. Lisboa: Caminho, 1984

- - - - -. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986

SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000 (Coleção Memória das Letras, 4)

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar...” In: - - - - -. *Brasil & África: Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. Pp. 261-286

- - - - -. *A magia das letras africanas*. Ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora / Barroso Produções Editoriais, 2003

- - - - -. *Antologia do mar na poesia africana do século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, 3 vol.

- - - - -. “Sonhar a língua e o mel das palavras...” In.: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte, número 11, 2003. pp. 18 – 28

- - - - -. “Os recantos da memória e os cantos e encantos da linguagem (Boaventura Cardoso e Guimarães Rosa: aproximações possíveis).” In.: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003

- - - - -. “Síntese da ‘pré-história’ e da história de Moçambique até a dominação total dos portugueses (1895). Rio de Janeiro: UFRJ, 1997”.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986

SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER. Fazendo gênero. Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Publicações UEPG. Ponta Grossa: 1996

SILVA, Lúcia. ‘(Re) Telling History: Lúcia Jorge’s *O dia dos prodígios*’. In.: PORTUGUESE Literary & Cultural Studies. *Lúcia Jorge - in other words/Por outras palavras*. Massachusetts, edição do Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, Spring, American Printing, 1999

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

SOARES, Andréia Azevedo. ‘A manta intertextual de *O vale da paixão*. Herança, transformação e identidade’. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2002

SOARES, Maria de Lourdes Martins de Azevedo. Até ao fim do mundo: *D’este viver aqui neste papel descripto*, de António Lobo Antunes, 2005 p. 5 Disponível em Soletas 11 <[www.filologia.org.br/soletras](http://www.filologia.org.br/soletras)> Acesso em 22 jun 2006

- - - - -. Anotações de aula da disciplina ‘Contos de Fadas ontem e hoje’, no curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil da Pós-Graduação em Letras (*lato sensu*) da UFRJ, 2002

----- *O dia dos prodígios* (resenha inédita), 1992

----- *Corpo colonial*. (resenha inédita), 2006

SYDENSTRICKER, Glória. Anotações de aula da disciplina 'Literatura Inglesa V', no curso de graduação em Português-Inglês da Faculdade de Letras da UFRJ, 1999

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português*. Agonia e catarse. Lisboa: Editorial Notícias, 1998

THOMAS, Luis Filipe. 'De Ceuta a Timor'. Disponível em <<http://www.geocities.com/joseramelau/diasporatimorense/timor.htm>>. Acesso em 03 jan 2006

URIARTE, Urpi Montoya. 'Identidades mestiças: reflexão baseada na obra do escritor peruano José Maria Arguedas'. In.: LOPES, Luiz Paulo da Moita & BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). *Identidades*. Recortes multi e interdisciplinares. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2002

WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Ed. Caminho, 1992

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991

#### SITES CONSULTADOS

<[http://www.cerit.org/gentes\\_cult\\_mitos.html](http://www.cerit.org/gentes_cult_mitos.html)> . Acesso em 03 maio 2006

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Dia\\_dos\\_Prodígios](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Dia_dos_Prodígios)>. Acesso em 24 jun 2005

<[http://www.portinari.org.br/candinho/candinho/gen\\_1.pl-BR+exact+GP-2867+GT-02.htm](http://www.portinari.org.br/candinho/candinho/gen_1.pl-BR+exact+GP-2867+GT-02.htm)>

Acesso em 10 jun 2006

<<http://enciclopédia.tiosam.com/enciclopédia/enciclopédia.asp?title=Pontilhismo>> Acesso em 10 jun 2006

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Liurai>> Acesso em 23 jun 2006

BEZERRA, Luciana da Silva. *Penélopes do contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 152 p.

## RESUMO

Este trabalho desenvolve um estudo comparativo de aspectos do feminino em dois romances da ficção portuguesa contemporânea pós-25 de abril: *Corpo colonial* e *O dia dos prodígios*, de Juana Ruas e Lídia Jorge, respectivamente. Duas personagens serão privilegiadas, a partir das quais pretende-se traçar uma linha de leitura dos papéis impostos às mulheres ao longo do tempo: Alitia e Branca, personagens que remetem o leitor à figura mítica de Penélope, modelo consagrado de fidelidade e que, no mundo ocidental, encarna o ideal feminino de mulher que espera com resignação por seu Ulisses, e, enquanto o faz, dedica-se ao ofício da tecelagem ou do bordado. Nesse sentido, a pesquisa busca analisar de que forma essas personagens femininas conseguem romper ou não com o silenciamento que lhes é imposto e como essas mulheres de papel des-bordam seus destinos pré-estabelecidos por uma ordem patriarcal instituída. Serão discutidos, assim, os processos de libertação dessas personagens e a emergência de suas vozes até então silenciadas, por meio da relação que elas estabelecem com seus respectivos bordados. O estudo apresenta também uma leitura simbólica de alguns elementos presente nas obras, em especial em *O dia dos prodígios*, como a serpente alada, o pássaro e o dragão. Destinadas a serem Penélopes, ponto a ponto elas vão revertendo sua condição de submissa e promovendo a descolonização de seus corpos. Por conseguinte, as vozes femininas que ecoam desses universos ficcionais alimentam a meada da escrita com o fio de suas histórias e permitem uma visão outra dos papéis da mulher na sociedade. Assim, no tear da escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge, trançando signos e decodificando-os, essas Penélopes do contemporâneo vão destecendo os fios do silêncio.

BEZERRA, Luciana da Silva. *Penélopes do contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 152 p.

## ABSTRACT

This paper develops a comparative study of some aspects of the feminine in two contemporary Portuguese fiction novels post-25 April: *Corpo colonial* and *O dia dos prodígios*, by Juana Ruas and Lídia Jorge, respectively. Two characters will be emphasized through which a line of reading of the women roles throughout the years is intended to draw: Alitia and Branca, women who remind the reader of the mythical figure of Penelope, the traditional fidelity model which in the occidental world incarnates the feminine ideal of woman who waits with resignation for her Ulysses and meanwhile dedicate herself to the task of weave or embroidery. In this sense, this research aims to analyze how these female characters manage to breaking or not with the silence which is imposed to them as well as how these women of paper un-embroider their pre-established destinies by patriarchal society. Therefore, it will be discussed the processes of liberation of these characters and the emergence of their silent voices through the relation that they establish with their respective embroideries. This paper also shows a symbolical reading of some elements in the stories, especially in *O dia dos prodígios*, such as the winged snake, the bird and the dragon. Born to be/ Destined to be Penelopes, step by step they revert their submissive condition and thus proclaim the independence of their bodies. Accordingly, the feminine voices which echo from these fictional universes feed the hank of writing with the thread of their stories and allow a different vision of women roles in society. So, twisting signs and decoding them, these contemporary Penelopes goes on un-weaving the strands of silence on the Juana Ruas and Lídia Jorge's loom of writing.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)