



**Maria da Conceição da
Silva Brandão**

**Formas de Silêncio em *Combateremos a Sombra* de
Lídia Jorge**



Maria da Conceição da Silva Brandão **Formas de Silêncio em *Combateremos a Sombra* de Lídia Jorge**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais.

o júri

Presidente

vogais

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor José Cândido de Oliveira Martins
Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa (arguente)

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

O silêncio tem formas nas quais me procuro agora, na procura das palavras inteiras onde se inscrevem todos os que tornaram possível este meu trabalho. E é a esses que quero, aqui, mostrar a minha profunda gratidão:

- À Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues Salak pela orientação rigorosa e pela contínua atenção aos pormenores que estruturam o meu trabalho. A ela (a quem confessei, logo de início, a minha paixão pelas obras de Lídia Jorge) devo também o encontro feliz com o tema do silêncio na obra *Combateremos a Sombra* desta escritora. Não posso deixar de salientar ainda as suas palavras de incentivo, ao longo de todo o processo de elaboração deste trabalho e, muito em especial, num email inesquecível, quando esta “viagem” estava ainda no princípio. A ela, por tudo isso, a minha amizade e gratidão;
- Ao Doutor Luís Miguel Duarte, pela colaboração e pelo apoio tão gentilmente concedidos;
- Aos meus amigos, em especial a Isabel Moutinho, o Alfredo Leal e o Paulo Matos, pelo apoio incondicional que me deram, pelo incentivo e por estarem sempre comigo desta ou daquela maneira;
- À minha irmã e ao meu sobrinho, Paulinho, por estarem sempre presentes de uma forma única - no silêncio e nos abraços apertados;
- Aos meus pais por serem um exemplo para mim da capacidade de conquista conseguida pelo esforço e pelo trabalho. Foram eles que me abriram a *porta*. A eles, todo o meu amor;
- Ao António Almeida, por me ouvir nas horas do desalento e pela paciência de me escutar nos momentos alvoroçados da construção do meu trabalho;
- À Joana, querida amiga, pela colaboração na formatação do texto, pela disponibilidade infinita para mim, pelo tanto que me deu à medida que o trabalho foi ganhando forma. Para ela, todas as palavras ditas e não-ditas, pois só a amizade *paga* tudo o que viveu e partilhou comigo ao longo deste processo. A ela, esta imensa e eterna gratidão;
- À Lídia Jorge, querida amiga, a quem devo a inspiração para o meu trabalho. A ela lhe devo as horas de encantamento, a força da ficção e das grandes batalhas na perseguição do “significado dos nossos passos na terra”. Não poderei deixar de realçar o encontro “memorável” que tive com ela e a doçura da sua afabilidade, bem como todas as palavras de incentivo e a amizade que desse encontro sobreveio. É a ela, a minha escritora de sempre, a quem eu gostaria de dedicar a força geradora deste meu trabalho e todos os meus *combates* no enalço das “estrelas”.

palavras-chave

silêncio, sombra, fala, escuta, memória, (in)comunicabilidade, combate.

resumo

Lídia Jorge afigura-se-nos como uma das mais representativas vozes da pós-modernidade em Portugal, surgindo o seu romance *Combateremos a Sombra* como um livro cimeiro no quadro do universo literário da autora. Este romance acentua a potencialidade comunicativa da fala interior das personagens, potencialidade essa que, em nosso entender, constitui a matriz inequívoca de grande parte da sua obra. Efetivamente, é a partir da paisagem interior das personagens que escutamos as suas perplexidades, os seus segredos e as suas imprevisibilidades e é nesse mundo à deriva, recortado pelo eterno combate do Homem em busca do sentido indecifrável da existência, que devemos procurar o lugar extremo da voz e as formas atuantes do silêncio.

keywords

silence, shadow, speech, listening, memory, (non) communicability, struggle.

abstract

Lídia Jorge seems to us as one of the most representative voices of the post-modernity in Portugal, being her novel *Combateremos a Sombra (We Shall Fight the Shadow)* as a lead book in the context of the literary universe of the author. This novel emphasizes the communicative potential of speech inside the characters, which, in our opinion, constitutes the unequivocal array of much of her work. Actually, it is from the inner landscape of the characters that we hear their perplexities, their secrets and their vicissitudes and it is in this world adrift, cropped by the eternal fight of Man in search of the indecipherable meaning of existence that we should look for the extreme place of the voice and the active forms of silence.

Sumário

<i>Sumário</i>	XIII
Introdução	1
Capítulo I - O poder e os constrangimentos da palavra	13
1. O silêncio e a fala.....	13
2. A Narrativização da alma.....	19
3. Do silêncio e da significação.....	23
Capítulo II – Escuta, desvio e denúncia.....	31
1. As virtualidades terapêuticas da fala.....	31
2. Osvaldo: o resgate da inocência.....	38
3. Maria London: entre o mutismo e o desequilíbrio verbal.....	49
4. Rossiana – a vítima e a voz.....	54
Capítulo III – Silêncio, tragédia e sombra	63
1. Osvaldo: herói trágico	63
2. Silêncio e sombra: o lugar da voz	73
Conclusão.....	89
Bibliografia	95
Anexo	101

O Som do Silêncio

Devagar, como se tivesse todo o tempo do dia,
descasco a laranja que o sol me pôs pela frente.
É o tempo do silêncio, digo, e ouço as palavras
que saem de dentro dele, e me dizem que
o poema é feito de muitos silêncios,
colados como os gomos da laranja que
descasco. E quando levanto o fruto à altura
dos olhos, e o ponho contra o céu, ouço
os versos soltos de todos os silêncios
entrarem no poema, como se os versos
fossem como os gomos que tirei de dentro
da laranja, deixando-a pronta para o poema
que nasce quando o silêncio sai de dentro dela.

Nuno Júdice

Introdução

Onde não há esperança, não há medo
(inscrição que Caravaggio tinha na sua faca de bolso)

A cobra que voa é a extraordinária metáfora de *O Dia dos Prodígios* que causa espanto e medo em Vilamaninhos, lugar enclausurado dentro da sua própria imobilidade e que recebe, também, a notícia do golpe de 25 de Abril como um segundo milagre, uma cura para muitos males que põe os cegos a ver e os estropiados a andar. Com esta metáfora, Lídia Jorge inaugurava a sua vida literária há três décadas atrás. É esse «voo da cobra» sobre o imaginário de um povo encolhido, ensonado pela ditadura e pacificado no seu *não saber ser de outra maneira* que dá notícias desse Portugal retraído, sumido dentro da sua própria ignorância. É desse silêncio irremível ou dessa necessidade de dizer o que estremece no silêncio que nasce a primeira obra de Lídia Jorge, obra esta que, no dizer de Eduardo Lourenço, vem a ser «o livro chave do novo olhar romanesco pós-Abril» (Lourenço, 1994: 299).

O encarceramento de um povo estrangulado pela ditadura, até no seu imaginário, ditou, nesse tempo anterior à Revolução dos Cravos, uma atmosfera de vazio pautada pela vivência de uma certa rusticidade. A Revolução veio inquietar, mostrar o que tinha ficado rasurado ou silenciado no mais fundo do Homem, tornando-se a literatura porta-voz do fascínio por um novo mundo, agora efetivamente livre. O escritor pós-Abril traça um novo olhar sobre a realidade que se traduz na urgência de «um espaço de perfil simbólico ou mítico apto a

transcender a vivência naturalista do quotidiano, social ou histórico» (*Ibid.*: 299). E Lúcia Jorge abre, com *O Dia dos Prodígios* (1980), um novo capítulo na procura irreprimível de *dizer tudo*¹ no seio do texto literário.

Vinte e sete anos depois, em *Combateremos a Sombra*, Lúcia Jorge continua ainda a desnudar o Portugal nascido nesse dia prodigioso, o 25 de Abril de 74. O Portugal silenciado, castrado pela ditadura durante as várias décadas que antecedem a Revolução é agora, no início de um novo milénio, ainda um reflexo desse atavismo, um lugar dominado pelo ensombramento de um outro tipo de silêncio: o silenciamento estranhamente *legalizado* pela jovem democracia. O mergulho fundo neste Portugal desarrumado que, quase três décadas depois, procura ainda definir-se, dá-se, em *Combateremos a Sombra*, através de uma sempre renovada urgência de dizer. E é por isso que a escuta adquire neste romance de Lúcia Jorge um lugar de relevo - porque ela se faz no silêncio mas, pela reflexão, permite indagar as potencialidades comunicativas desse mesmo silêncio, constituindo-se como uma fala. A escuta será aquilo que, no dizer de Roland Barthes, poderá identificar-se com uma sonda («a escuta é o que sonda» (Barthes, 200: 240)), aspeto este que encontra um correspondente na personagem principal da obra, o psicanalista Osvaldo Campos, que refere a fala «como sonda» (Jorge, 2007a: 445), como forma de chegar ao obscuro, a esse aparelho tão vasto quanto complexo, o aparelho psíquico. Lembra ainda Roland Barthes que «a interpelação conduz a uma interlocução, na qual o silêncio do que escuta será tão activo como a palavra do locutor: a *escuta fala*, poder-se-ia dizer: é neste estádio (ou histórico ou estrutural) que a escuta intervém» (Barthes, 2009: 241).

Assim, o olhar sobre o Homem e a vida revelado por este romance de 2007 mantém ainda, na escrita de Lúcia Jorge, o sentido de surpresa e de espanto tão necessários à criação, exibindo o texto esse olhar de alguém atento ao mundo que o rodeia. Há ainda em Lúcia Jorge, confessadamente, um desejo da experimentação ingénua do mundo: «o escritor - e os criadores – mantém essa capacidade de fazer perguntas, sem medo da ingenuidade» (Marques, 2013: 14-15). A escritora revela

¹ Nessa premência de *dizer tudo* colaboram de modo expressivo autores como Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa, Almeida Faria ou mesmo António Lobo Antunes. Diz-nos Eduardo Lourenço que «toda essa temática, numa perspetiva que é ao mesmo tempo de restituição do vivido e denúncia dele, preenche lentamente a ausência da ficção óbvia impossível antes do 25 de Abril ou só aflorada em termos crípticos ou alegóricos (Álvaro Guerra, Namora, Cardoso Pires, Palma-Ferreira, entre outros)» (Lourenço, 1994: 300).

assim, pela voz da sua personagem de *Combateremos a Sombra*, o professor Campos, essa recusa do emudecimento face aos gemidos do mundo, fazendo da sua escrita o primado daquilo a que Deleuze, a propósito de uma análise da obra de Foucault, designa como «a linguagem da vida» (Deleuze, 2012: 124)² e de que o intelectual ou o escritor se tornam verdadeiros intérpretes. Nas páginas de *Combateremos a Sombra* recuperamos, por isso, a indignação e a inquietação face a um mundo ou, mais especificamente, a um Portugal que, depois de festejar a Revolução de Abril na explosão dos cravos, tem ainda a urgência de *dizer*, de se manifestar pela ação e de ser enfim «qualquer coisa de asseado»³.

Considerada pela revista francesa *Le Magazine Littéraire* como uma das dez grandes vozes da literatura estrangeira ao lado da britânica Zadie Smith, do norte-americano Richard Powers, do Nobel chinês Mo Yan, da canadiana Alice Munro, do Nobel turco Orhan Pamuk, da norte-americana Laura Kasischke, do espanhol Enrique Vila-Matas, do norte-americano John Irving e do islandês Arnaldur Indridason, Lúcia Jorge preenche algumas páginas dessa revista através do olhar crítico de alguns académicos. Maria Graciete Besse, por exemplo, centra a sua atenção na "ruralidade arcaica e maravilhosa" e nos "mal-entendidos da transição democrática" que se encontram na obra de Lúcia Jorge. Pensamos que é desse país saído de uma vivência provincial quase desconcertante que resvalamos para «os mal-entendidos da transição democrática» (Besse, 2013: 22). A obra de Lúcia Jorge revela-se também no realismo fantástico de uma escrita que aceita mergulhar num país em metamorfose, um país cujo espaço imaginante se alarga enfim. Representativo disso mesmo parece ser precisamente *O Cais das Merendas* (1982), o segundo romance de Lúcia Jorge e que é, segundo Eduardo Lourenço, um «magnífico exemplo de ficção como autognose coletiva» (Lourenço, 1994: 300)⁴.

² Explicita Deleuze num seu estudo de Foucault que há uma mutação na figura (e na escrita) do intelectual moderno que se desloca da linguagem de direito para a linguagem da vida: «o direito voltou a mudar de sujeito porque, mesmo no homem, as forças vitais entram noutras combinações e compõem outras figuras: "Aquilo que é reivindicado e que serve de objetivo é a vida...Muito mais que o direito, foi a vida que se tornou a questão das lutas políticas, ainda que estas se formulem através das afirmações de direito. O direito à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades..., esse direito tão incompreensível para o sistema jurídico clássico"» (Deleuze, 2012: 123).

³ Recuperamos esta expressão do «Manifesto Anti-Dantas» de Almada Negreiros. São de Almada Negreiros também as seguintes palavras, a nosso ver paradigmáticas dessa procura do novo: «Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas» (Negreiros, 1990:150).

⁴ Diz-nos ainda Eduardo Lourenço, a propósito de *O Cais das Merendas*, que Lúcia Jorge traz para a literatura contemporânea portuguesa uma das escritas mais estruturalmente inventivas: «nada é mais sintomático do novo jogo do imaginário português que a espécie de olhar de ninguém com que Lúcia Jorge

A travessia do regime opressor da ditadura para o da democracia tem sido pautada por malogros e até por uma certa ideia de ilusão da total conquista dos sonhos por ela prometidos. Há uma sombra que parece perpetuar-se e que urge ainda combater, uma teia silenciosa que se vai urdindo nos corredores mais escusos da “revolução”. Disso nos dá notícia *Combateremos a Sombra*, cuja tônica principal assenta na discursivização do *silêncio* para que da sua detonação seja possível extrair finalmente um país, erigido pela força da criação. Ora, isto será o que Deleuze, segundo Sousa Dias, defende como a suprema intenção da obra literária e do criador:

Ele escreve «em intenção» desse povo que falta, vindouro, dessa raça espiritual como uma outra possibilidade de vida mais afirmativa que por enquanto só existe nas criações antecipadoras e da arte. Não uma raça a dominar mas, ao invés, um povo liberto de toda a vontade de domínio, eternamente «menor», imensa minoria de todas as minorias, devir minoritário universal. [...] Toda a criação literária, toda a arte, é neste sentido objectivamente uma aposta na vida, um acto de fé nos homens (e não há fé mais difícil), de confiança no futuro, numa comunidade por vir (Dias, 2012: 173-174).

Na verdade, essa fé permanente nos homens, verdadeiro topos literário de toda a sua obra, move ainda o romance *Combateremos a Sombra*. O diretor da revista *Le Magazine Littéraire*, Joseph Macé-Scaron, realça justamente «o gosto pelo humano» (Apud Coutinho, 2013) que se nota na obra da escritora portuguesa, notando que «em vez de voltar as costas ao mundo contemporâneo, Lúcia Jorge agarra-o, espreme-o e faz com que dele saia a violência, a corrupção, a mentira e todos os nossos miseráveis pequenos segredos» (*Ibid.*). Julgamos ver aqui uma correspondência absoluta com o romance que é objeto do nosso estudo, mas, mais ainda, cremos ser este o olhar comum a todas as obras de Lúcia Jorge.

Maria Graciete Besse, em *Le Magazine Littéraire*, evidencia ainda que, na sua vasta obra, Lúcia Jorge privilegia uma abordagem sociológica, fazendo, por isso, quase uma crónica dos tempos atuais, refletindo, assim, sobre a liberdade, a violência, a vulnerabilidade, o segredo e a corrupção. Apesar da diversidade dos

descreve um mundo real como se fosse fantástico e sem que a subtil ironia desse olhar lhe corrompa a fabulosa inocência» (Lourenço, 1994: 300).

temas e dos motivos da sua escrita, há uma coordenada constante nos romances de Lídia Jorge, que desenha uma trajetória fundada no lugar do humano e a partir do qual se traça uma leitura da história:

Petite-fille de paysans, elle reçoit d'un arrière-grand-père une malle de livres qui constituent la nourriture essentielle de son adolescence. Lorsqu'elle évoque sa formation littéraire, l'écrivaine cite Pessoa, figure incontournable dans l'espace littéraire portugais. Cependant, au long de son parcours, elle s'éloigne de l'héritage pessoen, choisissant de privilégier le domaine sociologique, pour faire la «chronique du temps qui passe» et réfléchir sur la liberté, la violence, la vulnérabilité, le secret, la corruption. Couronnée par de nombreux prix littéraires, Lídia Jorge affirme souvent que ses romans lui permettent de témoigner sur le monde qui l'entoure. Malgré la diversité des thèmes et des motifs qui jalonnent ses récits, il y a une constante chez cette romancière portugaise, dotée d'un style somptueux, qui dessine une trajectoire fondée sur l'indéfectible intérêt pour l'humain : toute son oeuvre révèle une véritable fascination pour l'histoire, lieu par excellence où l'humanité devient lisible (Besse, 2013: 22).

Entendemos, pois, que *Combateremos a Sombra*, embora se distancie daquele que é um dos grandes temas da sua obra – a questão de África⁵, aproxima-se deste outro núcleo mais abrangente que, apesar de algumas incursões mais particulares, atinge o todo da sua obra – a fascinação pelo humano no seu fundo mais silencioso. Nas palavras de Lídia Jorge inseridas num artigo de Graciete Besse⁶ sob o título «Le sol du monde», encontramos, mais uma vez, a confirmação deste compromisso da autora com a voz humana. É a própria escritora que conta um momento referencial para a sua escrita, o do seu primeiro dia de aulas, quando, pela primeira vez em que lhe é dada uma folha de papel e uma caneta, essa mesma caneta desliza da mesa, caindo no chão. É então que ela, curvando-se para agarrar a caneta, se apercebe que a maior parte dos seus colegas estão descalços. A humanidade continua dividida entre os calçados e os outros, salienta lapidariamente a escritora. Nessa metáfora extraordinária dos calçados e dos descalços, Lídia Jorge

⁵ No romance *Combateremos a Sombra* esta questão aparece, ainda assim, a florada na personagem Lázaro Catembe, um paciente peculiar do professor Osvaldo Campos que sofre de uma incapacidade de ver pessoas da sua cor a conduzir os autocarros.

⁶ Este artigo de Graciete Besse faz ainda parte do conjunto de artigos saídos na revista literária francesa referida anteriormente, na qual Lídia Jorge figura entre as dez vozes da literatura mundial (Besse, 2013: 22).

mostra-nos que só na literatura é que podemos *calçar* todos, sendo essa, possivelmente, a razão pela qual escreve. Será isto que, nos termos de Deleuze, e no entendimento de Sousa Dias, é o objetivo da literatura: «partir, evadir-se, traçar uma linha de fuga, sem que isso signifique fugir da vida mas, ao invés, fazer a vida fugir, escapar às suas limitações impostas quer pelo eu quer pelo estado presente do mundo» (Dias, 2012: 167). É em relação estreita com o pensamento de Deleuze que entendemos, pois, as palavras da escritora: ela escreve a partir do momento em que a sua caneta, deslizando sobre a mesa, tomba no chão, vertendo tinta sobre o papel e conduzindo a matéria da sua escrita até «ao solo do mundo» (Apud Besse: 22)⁷.

Na esteira desta preocupação com o humano que se salienta na obra de Lídia Jorge, encontramos as palavras do jornalista e crítico Alain Nicolas que explicita que as obras da escritora «investem na memória colonial utilizando um mesmo procedimento: a narração de uma noite supostamente maravilhosa, que vai ser objecto de versões contraditórias» (Coutinho, 2013). Muito embora não possamos circunscrever *Combateremos a Sombra* dentro da problemática da «memória colonial», este não deixa de ser, contudo, um romance que investe soberanamente na memória e na reflexão sobre a sua precariedade. Repare-se que a uma curta distância temporal, a filtragem da realidade dá-se de formas distintas, porquanto é a partir do humano que partimos para a recordação dos factos vividos, os quais, por isso mesmo, vão ser objeto de «versões diferentes». Balizado temporalmente por essa noite da passagem do milénio «que então tomámos por memorável» (Jorge, 2007a: 11), mas que três anos depois pouco mais será «do que a figura sideral de um fogo de artifício em forma de chuva de estrelas» (*Ibid.*: 11), o romance que nos

⁷ Vejamos o extrato do artigo, onde Lídia Jorge relata esse primeiro dia de escola, afirmando a importância do mesmo para a sua escrita: L'école de Cabeça d'Água, c'était une maison avec une porte, deux fenêtres et rien d'autre. Le premier jour où l'on m'y a emmenée, j'étais heureuse d'y rencontrer des enfants de mon âge. Ils étaient là, drôles, bruyants, de grands yeux, des visages maigres. C'était aussi la première fois qu'on me mettait dans les mains une plume avec de l'encre à tremper et elle m'est tombée des mains, a taché la feuille et a roulé par terre. J'ai dû la chercher à quatre pattes sous les pupitres pour la retrouver. C'est alors que j'ai remarqué que la plupart des pieds de mes camarades de classe étaient nus. J'ai vu ces pieds posés par terre et j'ai compris que la classe se divisait en deux parties - ceux qui avaient et ceux qui n'avaient pas de chaussures. Cette nuit-là, j'ai cherché chez moi des chaussures qui pourraient servir à mes camarades, et il y en avait plusieurs boîtes, mais pour enfants je n'en ai trouvé qu'une paire, alors que moi, je voulais trouver des bottes, toutes sortes de chaussures. Ma mère a découvert ce que j'étais en train de faire et m'a dit : "Pourquoi fais-tu tout ça ? Détrompe-toi, tu auras beau faire, tu n'arriveras jamais à chausser tout le monde." Et ce fut ainsi. Pendant des années, je n'ai pas raconté cet épisode, jusqu'à ce que je renonce à mon silence. Après tout ce temps, l'humanité continue à être divisée exactement en ces deux mêmes groupes - ceux qui sont et ceux qui ne sont pas chaussés. Il n'y a qu'en littérature qu'on arrive à trouver chaussures à tous. Peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles j'écris. Peut-être bien que j'écris depuis ce jour où ma plume a glissé le long de ma table, déversant de l'encre sur le papier et me conduisant au sol du monde (traduction de Pierre Léglise-Costa) (Apud Besse, 2013 : 22).

propomos estudar constrói-se num espaço por excelência de silêncio, pela convocação de uma memória em movimento para um tempo anterior e, como tal, em situação de procura do que permanece sob a forma da rememoração. É assim que «o silêncio é garantia do movimento de sentidos» (Orlandi, 2002: 23), sendo essa capacidade de deslocamento entre presença e ausência de palavras paralela ao ritmo do próprio devir ou da passagem do tempo: «a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*)⁸ dos sentidos no silêncio» (*Ibid.*: 25). Recordar possibilita, assim, um movimento entre silêncio e linguagem.

Em *Combateremos a Sombra* constrói-se, portanto, um tempo de memória que se entretetece dos relatos contraditórios das diversas personagens, os quais dão a forma e o tom à história, mantendo o presente da narrativa aprisionado nessa contínua rememoração do passado por decifrar. Abrimos o romance e com ele abrimos a hipótese de perfurar, pela fulguração da palavra, esse passado indeciso. É no encaço desse mundo vivido lá atrás que viajamos, reconstituindo esse tempo anterior, que será, na proposta da ficção, já outro – o que é dado pela palavra e por aquilo que iluminamos no ato de relembrar. O romance de Lídia Jorge imbui-se dessa vibração única de que é síntese a expressão que serve de pórtico a *Aparição* de Vergílio Ferreira («Sento-me aqui nesta sala vazia e lembro» (Ferreira, 1988: 9)), sabendo que recordar é já selecionar, reestruturar aquilo a que o tempo devolve um halo de eternidade. Nesse sentido, a escrita revê e rediz a história e é nesse movimento de regresso ao que já não é que ela se torna outra, um mundo espelho. O passado, perdido na voracidade do tempo real, torna-se recuperável, assim, na enunciação literária.

Diz Lídia Jorge que o seu primeiro livro tem como ponto de partida um episódio real que se passou entre a autora e o seu avô idoso e já muito doente. Conta a autora que «Ele olhou para mim e viu em mim todas as mulheres da vida dele: as filhas, as amantes, a minha avó; falava comigo e dizia o nome delas e de vez em quando sabia que estava a falar com a neta Lídia. A um dado momento, perguntou “Mas eu estou morto ou vivo?”» (Apud Marques, 2013: 14-15). A escritora partiu para a escrita, entende-se, nesse desejo de que todos esses rostos permanecessem

⁸ Explicita Eni Puccinelli Orlandi que «em latim, o tempo marcado (*tempus*) tem uma relação com o “evo” (*aevum*) que é o tempo contínuo. O tempo é que marca o “evo”» (Orlandi, 2002: 24).

vivos, cristalizando na ficção a forma como «as pessoas pensavam, amavam, sofriam e se relacionavam com a terra e a natureza» (*Ibid.*: 14). *O Vale da Paixão* nasce dessa sensação de aceleração do tempo e conseqüente desaparecimento da memória dos que se vão (neste caso específico, o pai). Deparando-se com uma manta no chão, junto a uma porta da casa onde nasceu, Lídia Jorge questiona a mãe sobre esta manta que ela sabe ser do pai, o soldado que tinha partido com os outros homens naquele movimento emigratório dos homens nos anos 70. Quando a mãe lhe diz que o soldado tinha já morrido, Lídia Jorge recusa essa morte absoluta, delineando a partir desse episódio o livro *O Vale da Paixão* – era a sua «vontade de que nada disso morresse» (Marques, 2013: 14-15). Do mesmo modo, *Combateremos a Sombra* promete, através do recuo no tempo, um retorno às ações obscurecidas num tempo passado. Vergado sobre si no espaço silencioso do romance, o sujeito da enunciação põe a descoberto aquilo que era só vestígio, resgatando, na fulguração da palavra literária, as coisas, os rostos, os pensamentos e as ações. Julgamos, deste modo, que recordar possibilita, assim, distanciar-se e, paradoxalmente, afundar-se em si, numa aproximação àquilo que defende Foucault:

No pensamento moderno, o que se revela no fundamento da história das coisas e da historicidade própria ao homem é a distância a escavar o Mesmo, e o afastamento que o dispersa e o junta nos dois extremos dele mesmo. É esta profunda espacialidade que permite ao pensamento moderno pensar sempre o tempo – conhecê-lo como sucessão, prometer-lo a si mesmo como fecho, origem ou retorno (Foucault, 2005: 378).

A ferocidade e a voracidade da passagem do tempo real adquire, no domínio da ficção, uma outra virtualidade: a do abrandamento reflexivo e a da formulação de um mundo paralelo, a festa do mundo liberto das amarras da contingência, uma vida além, *uma manta de soldado* perdido entrelaçando silêncios e vozes – as vozes irredutíveis que vivem dentro do que somos. O romancista apresenta-se, nesta perspectiva, como «um visionário» (Dias, 2012: 169), no dizer de Deleuze, ao fazer uma cisão nesse real, resvalando das linhas exíguas para um outro mundo possível.⁹

⁹ Diz Sousa Dias, na sua análise do pensamento de Deleuze, que «romancista ou poeta, o criador literário não é para Deleuze alguém que observa, que imagina ou que recorda: é um visionário, é um “vidente” como dizia de si Rimbaud, alguém com “olhos que transbordam visões” (Daniel Faria), e também um escutante, um ouvinte de sons e de silêncios para os quais ele foi o primeiro a ter tímpanos. Com efeito o

Na sua oração de sapiência aquando da abertura do ano letivo 2013/2014, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Lúcia Jorge esclarece:

A ficção é o lugar mais próspero do nosso espírito. [...] Aliás, a capacidade de ficcionar estende-se a todas as outras formas de raciocinar. Tenho para mim que o nosso espírito trabalha por sucessivas ondas de representação em forma de batalha. A batalha lógica do raciocínio dedutivo é apenas um dos seus inúmeros formatos. A batalha do confronto humano, a batalha do desejo, a batalha erótica, a batalha da caça, da recolção, a batalha da sedução, do poder. Todos esses campos de batalha não se fecham, não se ausentam, quando um toma a luz do primeiro plano, os outros permanecem latentes ativos. Na nossa subjetividade, existe um estado contínuo, uma simultaneidade de batalhas, mas na verdade só a Ficção não tem pudor em misturá-las num exercício de realismo a que muitos, por má interpretação, chamam sonho. O mundo das nossas batalhas interiores sustenta-nos vivos, une os que acreditam no além da Física e os não crentes no exercício da Metafísica, junta-os na luz do mundo pleno de imagens interiores que são a nossa própria definição (Jorge, 2013: 11-12).

Lúcia Jorge é detentora de uma vasta produção literária, sendo vencedora, pelo conjunto da sua obra, do prestigiado prémio ALBATROS, em 2006, da Fundação Gunter Grass na Alemanha. A sua ficção permite-nos entrar em cheio na «Revolução da escrita» (Lourenço, 1994: 300), na expressão de Eduardo Lourenço, sendo também o seu primeiro romance entendido por este pensador como «o novo olhar romanesco pós-Abril» (*Ibid.*: 300) - expressões sintomáticas da importância de Lúcia Jorge no panorama literário português. Da sua já extensa obra, salientamos *O Dia dos Prodígios* (1980), romance inaugural que se constitui como um acontecimento literário crucial, porque inaugura uma nova fase na literatura portuguesa; *O Cais das Merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), ambos distinguidos com o prémio Literário do Município de Lisboa; *A Costa dos Murmúrios* (1988), um dos textos mais poderosos sobre a guerra colonial e, portanto, um romance de referência em muitos estudos feitos sobre esta temática; *O*

objecto da literatura, o seu poder mais elevado, consiste segundo o filósofo em visões e audições só acessíveis através da linguagem mas que todavia já não fazem parte dela, já não fazem parte de nenhuma língua» (Dias, 2012: 169).

Jardim sem Limites (1995), distinguido com o prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa; *O Vale da Paixão* (1998), que recebeu inúmeros prémios, de entre os quais o Prémio Jean Monet de Literatura Europeia – Escritor Europeu do Ano; e evidenciamos ainda, por fim, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) que recebeu o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Este romance servirá também para estabelecermos, através da sua surpreendente personagem principal, Milene, uma ligação à personagem Osvaldo Campos de *Combateremos a Sombra* – é que, diz a própria Lídia Jorge em entrevista, Milene é «um ensaio de Osvaldo Campos»¹⁰, personagem central da obra *Combateremos a Sombra*.

É o lugar cimeiro da escritora na nossa ficção contemporânea que, no nosso entendimento, justifica o aprofundamento do seu estudo. Neste trabalho, propomos contribuir para uma análise mais funda da sua escrita através do estudo da obra *Combateremos a Sombra* (que ocupa, na nossa perspetiva, um lugar de destaque no conjunto da obra de Lídia Jorge) e que entendemos merece um estudo académico mais aturado.

Publicado em 2007, o romance *Combateremos a Sombra* foi distinguido com o Prémio Charles Bisset 2008, atribuído pela Associação Francesa de Psiquiatria. Segundo a Dom Quixote, Lídia Jorge é a primeira autora portuguesa a receber este prémio, pela primeira vez atribuído em 1987 e que distingue obras que, pela sua qualidade, «evocam e aprofundam a problemática humana e que respeitem a verdade dessa problemática» (Cunha, 2009). Julgamos encontrar nos fundamentos deste prémio a linha de fundo que atravessa a nossa análise da obra, até pela importância que nela atribuímos à escuta, porquanto esta surge associada de forma inequívoca à temática do silêncio. Escutar, distinguindo-se de ouvir, que é um fenómeno fisiológico, é, segundo Roland Barthes «um acto psicológico» (Barthes, 2009: 235) e supõe a existência de silêncio como condição para realizar-se. Espaço de recuo à interioridade da personagem central, o psicanalista Osvaldo Campos, o silêncio torna-se também, em *Combateremos a Sombra*, o lugar do dizer, uma voz que se encontra cheia de palavras. Encontraremos, por isso, nas páginas deste romance diferentes formas de silêncio: o movimento de recuo para significar e o

¹⁰ Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>.

silêncio forçado pela interdição de falar¹¹. E é neste trilho que percorreremos o romance, procurando dilucidar, por exemplo, o poder e os constrangimentos da palavra, desbravando os caminhos percorridos pelo psicanalista, do seu lugar de escuta privilegiada, até ao exercício efetivo da denúncia.

Combateremos a Sombra é, por excelência, um romance sobre o silêncio, o que, aliás, está subjacente às palavras de Lídia Jorge quando recebeu o prémio Charles Bisset por esta obra. O prémio, segundo Lídia Jorge, é atribuído a «quem através da literatura consiga penetrar nos sentidos humanos» (Cunha, 2009). Assinalando que não escreveu «propriamente sobre uma doença do foro mental», a autora reconhece que, para a elaboração do livro, «mergulhou muito» (*Ibid.*) no seu interior, além de ter observado o «silenciamento feroz de elementos exteriores» (*Ibid.*). E é destes «silêncios» que este trabalho se urdirá, procurando as suas formas, escutando os sentidos por descodificar e tentando «varrer espaços desconhecidos» (Barthes, 2009: 246).

¹¹ Para o estudo das formas do silêncio dentro desta obra de Lídia Jorge muito devemos à obra de Eni Puccinelli Orlandi, *As Formas do Silêncio – no movimento dos sentidos* (Orlandi, 2002), a partir da qual analisamos os labirintos do silêncio em *Combateremos a Sombra*. Disso nos darão conta as múltiplas referências teóricas à referida obra.

Capítulo I - O poder e os constrangimentos da palavra

Homens, animais com frases.
Lídia Jorge

Nenhuma palavra existe por si, mas pelo que existe para lá
dela.
Vergílio Ferreira

A exploração “daquilo que não se diz” é um processo
privilegiado para descobrir as regras que organizam
“aquilo que se diz”.

Marina Yaguello

1. O silêncio e a fala

Atravessa a obra *Combateremos a Sombra*¹² uma questão crucial que nos parece constituir a sua espinha dorsal: a da (in)comunicabilidade. Este aspeto, por um lado, sublinha a importância da palavra e, por outro, leva-nos a tomar consciência de que o homem pode desenvolver articulações mentais e sensíveis fora da matriz verbal. A necessidade de ler o mundo revelada pelo homem levou-o, segundo George Steiner, tal como refere Isabel Cristina Rodrigues, a criar ciências

¹² Neste trabalho, teremos como referência a primeira edição da obra *Combateremos a Sombra*, de 2007.

que foram evoluindo do culto da palavra até ao seu exílio (Cf. Rodrigues, 2006: 42). Uma leitura atenta da introdução que Isabel Cristina Rodrigues faz à sua tese de doutoramento *A palavra submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira* permite-nos perceber a complexidade inerente a este tema¹³ e é conscientes disso que se nos afigura importante adotar como referência algumas das considerações que ela, de forma tão incisiva, aí expõe. Não há um só tipo de silêncio, nem uma só disciplina capaz de estudá-lo e essa multidisciplinaridade na abordagem do silêncio é uma questão incontornável. Veja-se a esse propósito o que nos diz Isabel Cristina Rodrigues:

Para além de podermos questionar a própria validade do silêncio como questão teoricamente sustentável, a verdade é que esta é uma questão que surge na confluência de várias disciplinas ou áreas do saber, o que de certo modo agudiza a dificuldade que sentimos em problematizá-la em função de parâmetros teóricos estáveis e uniformes; aliás, o assunto tem sido objecto de múltiplas abordagens no contexto de disciplinas aparentemente tão díspares como a Antropologia, a Linguística do texto, a Psicolinguística, a Estética ou a Fenomenologia da Religião (Rodrigues, 2006, 32).

Assim, conscientes da complexidade e multidisciplinaridade da análise de um tema como o silêncio, será oportuno assumirmos uma perspetiva clara que confira direção e sentido ao trabalho a que nos propomos: encontrar as formas de silêncio no romance *Combateremos a Sombra* de Lídia Jorge. Neste trabalho, desenvolveremos, então, um estudo funcional do silêncio (posição metodológica e

¹³ A este propósito, não podemos deixar de referir as palavras de António Lobo Antunes numa entrevista, referida em nota de rodapé, por Isabel Cristina Rodrigues: «Numa entrevista concedida propósito dos seus vinte e cinco anos de carreira e da publicação de *Eu hei-de amar uma pedra* (Lisboa, Dom Quixote, 2004), António Lobo Antunes refere-se à necessidade do silêncio não só como garante da perceptibilidade da arte, mas ainda como um elemento potencialmente gerador de mais-valia estética: “Quando a gente ouve o Sinatra a cantar, o que o torna ainda mais extraordinário é o silêncio. Como aquele homem gere as pausas! Outro dia estava a ouvir (tanto quanto consigo ouvir) os «Impromptus» de Schubert, pelo (Alfred) Brendel, salvo erro. Aquilo está cheio de silêncio, meu Deus! Se calhar toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é. Porque nos permite escrever o livro melhor, como leitor. (...) Isto às vezes é tremendo porque a gente quer exprimir sentimentos em relação a pessoas e as palavras são gastas e poucas. E depois aquilo que a gente sente é tão mais forte que as palavras... Dizem que o Pushkin, quando usa a palavra «carne», a gente sente-lhe o gosto na boca. A palavra carne é sempre a mesma, depende das palavras que se põem antes e das palavras que se põem depois. Para que as pessoas sintam o gosto na boca eu tenho que trabalhar como um cão, até encontrar as palavras exactas antes e depois. Mas quando eu estava a corrigir o livro senti que ele estava cheio de silêncio. E estava contente com isso. Se trabalhar muito no osso, despindo da gordura – adjectivos, advérbios de modo, preposições – acabo por chegar lá (in Público, 9.11.2004)”» (Rodrigues, 2006: 30).

filosófica de natureza não essencialista)¹⁴, perfilhando da posição, de novo adotada por Isabel Cristina (Rodrigues, 2006) que, recorrendo ao livro de Adam Jaworski *The power of silence*, refere:

À obra *The Power of Silence*, de Adam Jaworski, preside efectivamente uma posição metodológica e filosófica de natureza não essencialista (que partilhamos no nosso trabalho), posição esta que prevê sobretudo um estudo funcional do silêncio, desvalorizando assim um tipo de análise de carácter tendencialmente ontológico-estrutural, por considerar o autor que é na aplicabilidade dos fenómenos que radica a essência dos mesmos e que fora do seu desempenho funcional as definições pecam pela sua inevitável precariedade (...) (Rodrigues, 2006: 34).

Preside ao nosso trabalho, deste modo, um estudo funcional do silêncio, de forma a resgatar os sons perdidos no ruidoso desabamento da capacidade de comunicação, resultante da estridência ou do carácter tirânico da palavra. O silêncio em si contém uma plurissignificação que remete para adjetivos positivos ou negativos e as situações ou comportamentos que acompanham o ato de fazer silêncio é que transportam depois esse sentido para a palavra em si.

Na perspetiva de Gudrun Grabher e Ulrike Jessner (Grabher, 1996: XI-XII), o silêncio assume-se não como mera ausência de discurso, mas como produtor de significado e como um contributo concreto para o ato de comunicação. O título da sua obra, *Semantics of silences in Linguistic and Literature*, apontando para o plural da palavra silêncio, evidencia já as variadas possibilidades sugeridas pela mesma. Do mesmo modo, em Adam Jaworski, coloca-se a questão: «Can I say something without speaking? Can I remain silent when talking?» (Jaworski, 1993: 28). As questões colocadas propõem uma focalização no valor comunicativo do silêncio, o que contrastará evidentemente com o exercício da fala, questionando-se assim o estatuto desta última como categoria essencial da comunicação, mesmo sendo ela

¹⁴ Janicki rejeita a possibilidade de chegar a uma definição final ou essencial das coisas, objetos, palavras e conceitos: «If one's aim is to define concepts he or she will never be able to complete this task because terminological disputes are in principle insoluble (we can endlessly argue about the meaning of words) and because they lead to infinite regress of definitions. For example, when a concept, such as *speech community* or *communicative competence* is defined we can further ask questions about the meanings/definitions of words (concepts) used in the first definition, and then about the meanings of words used to define the latter, and so on *ad infinitum*» (Apud Jaworski, 1993: 29).

frequentemente definida como a verdadeira semente criadora do Homem.¹⁵ Na verdade, como se conclui no livro *The power of silence* (Jaworski, 1993), o silêncio é uma componente significativa da comunicação, sendo crucial encontrar uma espécie de simbiose entre o silêncio e a fala¹⁶.

Ora, é nesta perspectiva (na interpretação do silêncio ou silêncios e das falas das personagens da obra que pretendemos analisar neste trabalho) que *Combateremos a Sombra* de Lídia Jorge nos propõe uma reflexão acerca do silêncio e da sua capacidade comunicativa, não só através das suas múltiplas personagens (muito especialmente Osvaldo Campos, o psicanalista a partir do qual somos levados, de forma privilegiada, a olhar e a ouvir o pulsar dos seres que, no silêncio do seu consultório, querem ser ouvidos), mas ainda, e singularmente, através da questão formulada logo no primeiro capítulo da obra («Quanto pesa uma alma?») (Jorge, 2007a: 14), num momento em que Osvaldo pensa ainda ter tempo de encontrar um sentido para a sua vida com Maria Cristina. É, assim, numa espécie de contra relógio que ele luta com a matéria do artigo que tinha prometido escrever para ser publicado numa revista da especialidade. A circunstância em que surge a urgência de concluir este artigo prende-se com uma outra urgência, a de não decepcionar Maria Cristina naquela noite da passagem do milénio. Apesar do descrédito desta relativamente à capacidade de o marido se afirmar no seio da comunidade de psicanalistas reconhecidos na sociedade, Osvaldo queria provar à mulher e a si próprio que seria capaz de chegar antecipadamente ao encontro, sem contudo deixar de, antes disso, concluir o artigo e, assim, mostrar também que era merecedor da admiração de Maria Cristina. Situando-se este momento poucas horas antes da entrada do novo milénio, poderá supor-se que Osvaldo queria arrumar aquela questão e surpreender Maria Cristina no hotel onde festejariam a passagem de ano, chegando lá antes dela. Era como se, ao arrumar de vez todos os obstáculos que se atravessavam na sua vida pessoal, ele pudesse adquirir de novo um estatuto de respeitabilidade aos olhos da mulher.

¹⁵ Ainda segundo Ione Marisa Menegolla, «no princípio é o VERBO, no começo é a semente-letra. Tanto o Verbo Divino gerador quanto a letrelinha humana gerada são, ambos, gerações de silêncio. A linguagem silenciosa de ambos tem o poder de ser base do micro e do macrocosmo. O dizer de ambos ecoa sem palavras» (Menegolla, 2003: 34).

¹⁶ Segundo Adam Jaworski, torna-se essencial encontrar aliança entre silêncio e fala: «The two most important aims [...] are to account for the mechanisms responsible for the perception of silence as a meaningful component of a communicative situation and to find a pragmatic theory that will accommodate silence together with speech» (Jaworski, 1993: 63).

Apesar dos sucessivos adiamentos da redação final do artigo, assumindo-se Osvaldo muito mais como alguém que escuta do que como uma pessoa que escreve, a personagem procura unir as pontas dispersas das ideias e encontrar o fio quase invisível que iria consolidar um pensamento ainda fragmentário, espalhado pelos papéis e dentro de si. Responder à questão «Quanto pesa uma alma?» seria um meio de encontrar uma justificação para o caos da sua própria vida, reequilibrando-se, por fim, em cima desse trapézio frágil de palavras. Não deixa de ser interessante verificar que esse esforço hercúleo acaba por ser infrutífero, revelando-se, ao longo da obra, a questão relativa ao peso da alma como uma matéria insolúvel, à qual Osvaldo regressará já sem Maria Cristina e, portanto, com uma outra disponibilidade para desbravar os recantos infinitos dessa interrogação.

Osvaldo torna-se, desta forma, uma personagem próxima de uma definição do Homem que Lídia Jorge aponta numa entrevista ao programa “Câmara Clara” – alguém que busca a realização absoluta das suas possibilidades enquanto Homem.¹⁷ A personagem tem uma consciência aguda das suas limitações, mas revela também a ânsia de tocar o absoluto no entendimento que faz do peso da alma (uma matéria, na sua perspectiva, que não devia ser vista com superficialidade e que, por essa mesma razão, lhe parecia imprópria para uma publicação científica).¹⁸ A procura de cristalização dos seus pensamentos em palavras requer silêncio e a sua luta com o artigo sobre o peso da alma mostra a sua consciência da precariedade das palavras e, muitas vezes, da ineficácia destas para traduzirem toda a complexidade das coisas. A este propósito, observemos um excerto de *Combateremos a Sombra*:

¹⁷ Em entrevista a Paula Moura Pinheiro no programa “Câmara Clara”, da RTP2, de 20 de março de 2011, Lídia Jorge refere que «há uma falha na humanidade. Somos um bicho falhado, nascemos para uma dimensão grande e somos só um desejo disso» (Pinheiro, 2011. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>). Podemos ver, nesta observação da autora, uma preocupação em conferir ao homem essa grandeza que intrinsecamente lhe pertence e encontrar um reflexo disso mesmo nas personagens que a autora constrói, nomeadamente, em Osvaldo Campos de *Combateremos a Sombra*.

¹⁸ Vejamos, em *Combateremos a Sombra*, um excerto representativo do modo como Osvaldo olha para o assunto do artigo sobre o peso da alma: «O registo de despeito que a matéria lhe havia provocado permanecia vivo, agora que voltava à carne do assunto, e não podia deixar de concluir que a questão, ainda que formulada com intuito provocatório, continuava a parecer-lhe imprópria numa publicação científica [...]. Palavras ditadas pela irritação em que por vezes havia caído, quando imaginava que era a vocação universal do disfarce, essa tendência trapaceira para mascarar tudo atrás de tudo, que estava por detrás do dossier da revista a sair no mês de Fevereiro seguinte - «Quanto Pesa uma Alma?» Um tema de superfície a que de novo lhe apetecia responder com a desfaçatez dum cínico. Mas agora iria ter paciência» (Jorge, 2007a: 23-24).

Era então preciso trabalhar sem desviar os olhos do texto que imprimia uma e outra vez, na esperança de que entre aquilo que teclava e o que surgia impresso na folha pudesse transparecer a clareza que lhe surgia no pensamento, mas ainda não estava lá. E o psicanalista procurava uma palavra justa, um parágrafo unificador que o libertasse da dispersão, ajudado pelo mecanismo da impressora. A superfície branca das folhas ramalhando sob a tinta, o lustro da tinta espalhando-se em lâminas como se tivessem um saber para além dos actos mecânicos, mostrava-se. Uma e outra vez (Jorge, 2007a: 27).

É no silêncio que Osvaldo mergulha para poder aceder à palavra, de forma a mostrar «a clareza que lhe surgia no pensamento» (*Ibid.*: 27). Encontrar a unidade do seu pensamento exigia de si entrançar os fios, criar o tecido do texto que ele sabe ser frágil. Por isso, refugia-se no silêncio do seu consultório, já que só este silêncio abre um espaço desafogado, permitindo-lhe entrar num mundo inesgotável que poderá ecoar, finalmente, em palavras. Osvaldo fica, neste momento, com a sensação de ver organizado o seu pensamento, porque o vê aceso nas palavras encadeadas no artigo que finalmente terminara. «O lustro da tinta espalhando-se em lâminas como se tivessem um saber para além dos actos mecânicos» (*Ibid.*: 27) é uma expressão que evidencia esse halo de mistério que habita a escritura e que parece querer sobreviver ao seu estatismo.¹⁹

Veremos em *Combateremos a sombra* que é consecutivamente nos pormenores descritivos que o silêncio explode, assumindo-se quase como uma personagem. Saliente-se o momento em que Osvaldo termina o artigo sobre o peso da alma para observarmos como a palavra e o silêncio formam uma simbiose, pacificando-se, nas palavras de Lídia Jorge:

Naquele instante, o silêncio do consultório parecia ter-se expandido por todo o prédio, e os parágrafos que lia, escritos pelos seus próprios dedos, tinham coerência e provocavam aquilo que ele mesmo gostava de encontrar no que lia quando escrito pelos outros, uma suspensão de vida, uma respiração

¹⁹ Sobre esta particularidade das palavras, vejamos o que escreve Ione Menegolla: «As palavras pronunciadas ou escritas são estáticas. Ao se dizer algo ou escrever, dá-se um atestado de conclusão, se bem que imediato. Enquanto o silêncio, por não falar, propriamente dito, é dinâmico, proporciona o imaginário, vislumbra perspectivas, movimenta-se entre os sentidos. Transita e deixa transitar» (Menegolla, 2003: 47).

que acrescentava oxigénio à respiração do corpo, um grama de silêncio aberto ao mundo inteiro, a partir de umas linhas. Agora que terminava, era como se elas não tivessem sido procuradas, como se tivessem sido oferecidas» (Jorge, 2007a: 28).

O enigma deste jogo palavra/silêncio é-nos oferecido para que, também nós, leitores, façamos a travessia dos sentidos pela via da interpretação.²⁰

2. A Narrativização da alma

A alma é uma narrativa acumulada, enquanto se possui uma língua que a fala.

Lídia Jorge

«Quanto pesa uma alma» é uma questão colocada logo no início do livro e que permanece viva até ao seu final. Deste modo, ela aparece como o título do dossier da revista do Nunes e é ainda o tema do colóquio sobre esta matéria (acontecimento que ocorrerá só perto do final da obra)²¹. Esta questão brotava de um livro de Silvestre Conde, cujo título era idêntico – *Quanto Pesa uma Alma?*. À margem direita deste artigo, escrito por Osvaldo logo na abertura do romance, surgem uma série de acontecimentos na vida da personagem que nos inspiram uma reflexão irrecusável sobre o poder e os constrangimentos da palavra, porquanto o

²⁰ A este propósito leia-se o que refere Ione Menegolla, quando defende que o silêncio é um «jogo de dados» (sendo esta expressão título de uma parte da sua obra *A Linguagem do silêncio*): «Lendo Homero, vemos Ulisses como o gerador de uma terceira margem, centrada na linguagem do silêncio. O discurso de Ulisses não é o eco de um herói, de um feito guerreiro, mas é, isto sim, um outro, questiona o seu próprio ato de ler (...) Ulisses é um enigma, buscando interpretar outro, eis a *performance* do labor do seu discurso, eis o eco do seu silêncio. Daí que o olhar de Ulisses conseguiu transpor a fortificação troiana. (...) Procurar romper uma passagem, no sentido ulissiano, é supor que ela não seja alcançada pelas vias normais, oferecidas pelo cotidiano» (Menegolla, 2003: 4).

²¹ Atente-se ao momento em que Osvaldo descobre que o título do seu artigo sobre o peso da alma coincide com outros títulos de atividades das quais ele, percebia agora, tinha feito parte de forma inconsciente: «Vários títulos romanescos, e entre eles, o último, para a sua surpresa lá estava – *Quanto Pesa uma Alma?* O que significava que o título daquele dossier da revista do Nunes era idêntico ao título do último livro do sábio. Parecia-lhe exagerado. Afinal, o tema do dossier da revista, o tema do colóquio, bem como o título da sessão de encerramento eram coincidentes e nasciam todos eles dum objecto que preexistia, um livro escrito por aquele homem de nome latino, Silvestre Conde. O que poderia pensar? – Nada, apenas que se tratava de um processo muito bem concertado. Um encadeamento perfeito em que ele mesmo, sem saber, havia estado envolvido, ainda que de forma gorada» (Jorge, 2007a: 352).

peso da alma se interliga com a capacidade de dizer: «- Quanto pesa uma alma? Muito, pouco, tudo, nada. Depende da sua fala» (Jorge, 2007a: 28). O artigo que Osvaldo tinha escrito havia-lhe deixado uma marca indelével, «como aliás sucedia com os textos que escrevia e com os quais lutava por alguma coisa mais funda do que o assunto ou a forma. Como se cada texto tivesse um pequeno embrião carnal, um rosto e uma biografia, e do seu corpo escrito sobejasse uma espécie de destino que por si só se movesse» (*Ibid.*, 2007a: 349).

Ora, o artigo, percebia a personagem, articulava-se com uma série de acontecimentos na sua vida, associando a noite da passagem do milénio e a presença de Maria Cristina à casa na Praia das Mações, onde a história de Rossiana o havia colocado num outro lado do mundo para sempre. O fato deste artigo de Osvaldo nunca ter sido publicado na revista do Nunes coloca-nos face ao carácter inconclusivo da própria questão. O espanto e o halo de irreabilidade decorrentes dos acontecimentos dos últimos meses da vida do psicanalista confrontam personagem e leitor com uma outra dimensão do conceito de «alma» e, por consequência, com a forma de a pesar.

A mensurabilidade da alma far-se-á, assim, através da sua capacidade comunicante: «falemos da alma para criar e recriar a sua existência, e assim inevitavelmente se concluir que a alma pesa tanto quanto aquilo que uma região sem peso pesa. Pesa o peso do Universo e da sua ausência. A leveza da sua alegria e o peso da sua dor. Pesa o que pesa a consciência de si, quando se narra. [...] A alma é uma narrativa acumulada, enquanto se possui uma língua que a fala» (*Ibid.*: 26-27).²² O som vazio da voz de Silvestre Conde, retomando a questão colocada no início do livro, acaba por conferir à pergunta o deslumbramento inicial, revelando ironicamente, na opacidade do seu discurso, a essência da sua definição. «Silêncio absoluto» (*Ibid.*: 356) e «silêncio mortal» (*Ibid.*: 356) são duas expressões

²² Isabel Cristina Rodrigues num artigo sobre *Combateremos a Sombra*, publicado online na secção de Recensões Críticas da *Colóquio Letras*, escreve: «[...] poderíamos facilmente decidir do peso ou da leveza de algumas das almas que povoam o romance, como a de Maria London, perdida sob o peso do seu delírio verbal, a de Rossiana, leve na exacta inteireza da sua fala, ou como a do próprio Osvaldo, resguardada dos ouvidos alheios na leveza da fala que se abstém de produzir e que o seu assassinio definitivamente silencia» (Rodrigues, 2008).

gradativas que, durante o discurso do «sábio» (*Ibid.*: 365)²³, representam o torpor de uma assistência incapaz de captar a falsidade no meio da retórica vazia; uma gente castrada na sua capacidade de pensar, fácil de driblar. E contra a corrente fácil dos que caminham como carneiros atrás da falsidade dourada pelas palavras retorcidas e fúteis, Osvaldo ergue-se isolado, revoltado, em fúria - ele e umas poucas vozes - cabendo a si fazer a destriça entre esse entrançado discursivo das palavras de Silvestre Conde e a clareza de um encadeamento legível, «a fotografia do raciocínio [...] exposta na palma da sua mão» (*Ibid.*: 28).

O «peso da alma» tomba nestas linhas, no discurso das personagens e do narrador que resgata nas palavras e na sua narrativa, aquilo que ficou lá atrás, mas que é imperativo dizer. Aliás, disso é sintomática a abertura do romance:

Deveríamos rir-nos da fragilidade da memória, ou pelo menos sorrirmos das artimanhas do seu esquecimento. Na verdade, decorridos três anos depois da passagem do Milénio, se nos perguntarem o que sucedeu durante essa noite que então tomámos como memorável, pouco mais do que a figura sideral de um fogo-de-artifício em forma de chuva de estrelas a cair sobre o estuário de um rio nos virá à mente. E no entanto, a vida não se passou bem assim (*Ibid.*: 11).

A adversativa constante pontua este romance, criando um movimento entre o presente da ação e o tempo da sua recordação – aspeto que remete para a fragilidade da memória e para a sua afirmação. Vejamos alguns excertos paradigmáticos de *Combateremos a Sombra*, no intuito de exemplificarmos o recurso expressivo à adversativa como anúncio da fragilidade da memória:

Mas sobre esses dias de Janeiro, Osvaldo Campos contou de forma diferente (*Ibid.*: 95).

Mas no texto do Processo propriamente dito, o instrutor limitou-se a assinalar os dias em que Rossiana e Osvaldo tinham permanecido na Casa da Praia – Além do período já referido, ainda o primeiro fim-de-semana de Março

²³ Esta designação é obviamente irónica. Silvestre Conde é também identificado como «ensaísta efabulador» (Jorge, 2007a: 362), «charlatão de merda, seu falsário» (*Ibid.*: 364) «sábio mágico» (*Ibid.*: 365).

desse ano chuvoso como não havia memória de um outro igual (*Ibid.*: 312).

Mas Ana Fausta haveria de se referir a essa Quarta-feira em tons bem menos suaves (*Ibid.*: 317).

Mas um ano depois, Ana Fausta iria dizer que se lembrava sobretudo das chuvadas dos dias seguintes, das pontes caídas, dos autocarros deslocando-se cheios de pessoas afogadas no fundo dos rios, dos bancos e das roupas que tinham ido aparecer nas costas do norte de Espanha, levados pelas correntes. Lembrava-se do Cabo Finisterra onde tinham ido parar lenços de assoar bordados mostrados depois na televisão para que os familiares pudessem reconhecer se pertenciam a algum dos desaparecidos. Não se lembrava de mais nada (*Ibid.*: 332).

Mas sobre esta questão, Rossiana explicou, já no Outono seguinte, que Osvaldo Campos nunca lhe falara sobre o que havia decidido. O que estava combinado é que em relação ao seu caso, ele ficaria imóvel, não daria qualquer passo (*Ibid.*: 374).

É nesta ondulação entre o presente e o passado que o leitor se confronta com a verdade, rebuscando e escavando nas linhas. Nesta perspetiva, o romance de Lúcia Jorge propõe-nos, para além de tudo o mais, um desafio - o da procura da verdade escondida no silêncio inscrito nas suas diferentes formas. Segundo Lúcia Jorge numa entrevista concedida ao «Portal da literatura»: «um enredo complexo desenvolve-se como uma equação selvagem, e é um desafio para quem o inicia».²⁴ Neste sentido, afirma ainda Lúcia Jorge, quando confrontada com a questão de ter hipoteticamente sofrido a escrever este livro:

Pode parecer, mas não corresponde à realidade. Escrever este livro não foi um sofrimento. Um enredo complexo desenvolve-se como uma equação selvagem, e é um desafio para quem o inicia. Uma espécie de jogo em que se domina parte dos dados e do percurso, mas não se conhece a solução. E não se conhece porque não é do domínio do cálculo, é do puro domínio da surpresa. Ora essa busca implica espera, persistência, repetição, mas não envolve propriamente

²⁴ Portal da Literatura, 2007. In em:<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>.

sofrimento. Envolve apenas resistência e é bom lutar com esse atrito. Um jogo sem rede. Se a escrita me oferecesse sofrimento, eu não escreveria. Os sentimentos que me dominaram foram paixão, compaixão, fúria e melancolia, em torno da figura de Osvaldo Campos. Eu gosto de inventar (*Ibid.*).

Este desafio para o autor, o da busca da verdade camuflada no silêncio, também existe para o leitor, que o lê. Apesar da consciência da fragilidade da memória, não é essa peculiaridade que torna a memória ineficaz na busca inteira da verdade. Escutada, falada, escrita, a verdade permanece lá, onde, se quisermos, num exercício de vontade e de coragem, podemos ir recuperá-la: «aliás, só você sabe, Ana Fausta, como me meti neste sarilho até aos ombros. Não estou arrependido. Uns nascem para assistir a acontecimentos, outros nascem para desencadeá-los, ou pelo menos para se excitarem diante deles» (Jorge, 2007a: 415).

3. Do silêncio e da significação

«Todo aquele que sabe contar, é suposto que saiba ser».
Lídia Jorge

O silêncio surge, então, nesta obra, sob duas formas bem distintas: o silenciamento ou «pôr em silêncio» (Orlandi, 2002: 12), que é uma certa forma de censura, tal como explicita muito bem Eni Puccinelli Orlandi²⁵, e o silêncio enquanto espaço de reflexão ou fórmula de fazer aparecer o não-dito - «o silêncio é assim a “respiração”[...] da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito» (*Ibid.*: 13). É neste último vértice também que o silêncio dá lugar à fala, pois que se revela na capacidade de escutar o outro. Escutar, nesta obra, surge como um gesto inteiro e derradeiro de comunicação, porque «escutar o que o outro nos

²⁵ «A situação típica da censura traduz exatamente esta asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos» (Orlandi, 2002: 81).

quer dizer é um acto de rigor» (Jorge, 2007a: 155) - diz Osvaldo. É no espaço silencioso do seu consultório que Osvaldo vai recebendo cada um dos seus pacientes, escutando-os, sem querer oferecer de si mais do que a decifração de uma história: «já o disse várias vezes, receber no meu gabinete significa ter a possibilidade de dizer aos meus pacientes que eles ainda podem escolher um destino» (*Ibid.*: 154).

Como psicanalista, «decifrador de histórias» (*Ibid.*: 155), Osvaldo é apresentado aos leitores como alguém talhado à medida desmedida do ser humano e talvez por isso mesmo avesso ao fato social, artificioso e normalizado. É este o ser sábio e humilde (ou sábio porque humilde) que, vivendo na sombra, se vai alimentando dessas outras sombras, as vozes confusas e incoerentes dos pacientes - «parto do princípio de que todo o ser humano é um mistério e uma surpresa, e a partir daí está tudo dito» (*Ibid.*: 154).

Enquanto os fios das histórias, oferecidas pelos seus pacientes, se vão enrolando e desenrolando à sua frente; enquanto as cenas «enquistadas» (Cf. *Ibid.*:152) de vidas e as «bolhas de angústia» (Cf. *Ibid.*: 153) vão inchando, ele escuta para poder devolvê-las depois aos seus pacientes que então as atravessam, espremendo a dor com as suas próprias mãos.²⁶ É sobre Maria London que nos debruçaremos, pois é ela a paciente magnífica de Osvaldo, aquela que constitui o grande desafio de destriça dos sentidos ocultos das palavras, uma personagem feita daquela complexidade tão humana e, conseqüentemente, uma «voz» que precisa de silêncio, sendo, muitas vezes, esse silêncio denso de significados.

Com Osvaldo Campos, Maria London mantém uma relação exclusiva e singular, sendo através dos seus relatos oníricos (verdadeiros paradigmas da sua realidade) que o psicanalista compreenderá a sua história. Subentende-se, assim, uma situação comunicativa entre os dois, que se estabelece através de uma certa obliquidade. Ambos, o professor Campos e Maria London, são apresentados no romance como seres diferentes, distantes dos valores sociais aceites. As duas personagens afastam-se, por isso, de uma espécie de normalidade instituída, como

²⁶ Entre outros pacientes, saliente-se, pelas suas particularidades e pelo seu contributo para a história, o general Ortiz, o jornalista em final de carreira; Elísio Passos, que morre de forma inesperada logo no início do romance, ficando suspensa a ideia de que terá sido vítima de homicídio; o jardineiro Lázaro Catembe, cujo desvario verbal se centrava na negação de ver condutores de autocarros de cor, criando dentro de si um invólucro capaz de o afastar das suas feridas ainda abertas da guerra em Luanda («chorava por aquele cabrom que na guerra de Luanda, em 92, conduzia um autocarro cheio de gente, e se tinha deixado matar» (Jorge, 2007a: 330)) e Maria London, a visita da noite.

veremos ao longo deste trabalho. Osvaldo foi «escolhido» por esta personagem, aspeto que entenderemos como sintomático da diferença que existe entre Osvaldo e os diversos psicanalistas pelos quais ela já tinha passado. E essa escolha enformava já em si um mistério ou segredo, que a personagem não revelava nem ao namorado, Lucas:

Ao Lucas ela não poderia falar da relação exclusiva que mantinha com Osvaldo Campos, não podia explicar por que razão só ao psicanalista do prédio Goldoni poderia contar o que tinha para contar, e como podia contar. Coleccionava termos de comparação suficientes para saber que assim era. Bastaria dizer que antes de ser paciente de Osvaldo Campos fora paciente do Navarra. Também sobre sobre essa mudança, o Lucas jamais poderia compreender fosse o que fosse. Não valeria a pena. Havia casos dentro do caso (*Ibid.*: 144).

É, portanto, Maria London quem ocupa a centralidade da história, muito embora nos pareça que esse enfoque é mais um modo de entrar na interioridade do psicanalista – figura ímpar²⁷ para compreendermos a verdadeira dimensão da raridade do que somos e de como é espantoso estar vivo. É dele que brota a realidade enigmática da palavra, sendo ele também que nos devolve o deslumbramento do mistério, a presença do invisível que nos envolve sob a égide do silêncio. Tal como em Clarice Lispector²⁸, há aqui, através da personagem Osvaldo Campos, um questionamento da linguagem na e pela palavra, revitalizada pelo silêncio. Ana Fausta, o braço direito de Osvaldo, era a sua cúmplice, até porque, calada, dava voz ao seu silêncio: «Mas ele pedira-lhe que não se

²⁷ Diz Lúcia Jorge na entrevista concedida ao «Portal da literatura», quando questionada sobre a construção das suas personagens e sobre o modo como terá conseguido criar verdadeiros seres humanos através da forma hábil como entrou no mais fundo do seu subconsciente: «A sua pergunta é séria e muito bem colocada, e no entanto eu só tenho respostas fúteis para lhe dar. Pela simples razão de que dificilmente consigo relatar com verdade a forma como chego às figuras. Em parte elas provêm da observação, do encontro na rua e na casa com pessoas reais que nunca ficam assim, mas estão sempre a servir para vestir pessoas de fantasia que já existem e contudo ainda procuram forma. Maria London existe nas salas de Lisboa porque existe na minha imaginação. Osvaldo Campos e Rossiana, a mesma coisa. Todo o escritor que se entrega à escrita ficcional transporta uma multidão de gente na cabeça. Neste caso, cavei as personagens, para usar o seu termo, escutando com tempo interioridades adivinhadas» (Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>).

²⁸ Ione Menegolla faz a seguinte análise do silêncio na obra de Clarice Lispector: «O silêncio, na obra clariciana, é subversivo, cerimónia da iniciação da palavra, dessacralizando a linguagem tradicional e preenchendo os espaços da narrativa, como evento ao mesmo tempo indizível e comunicador, aparecendo e desaparecendo, mostrando e ocultando o brilho e rebrilho, no plano da narrativa. Esse silêncio corresponde à dimensão da palavra como epifania, revelando o ser» (Menegolla, 2003: 128)

intrometesse naquele assunto. Ana Fausta voltara para o seu lugar, muda, como se lá não tivesse entrado. A funcionária era o seu braço direito. Em certos momentos, Ana Fausta era o silêncio da sua fala» (*Ibid.*: 386)²⁹. A sabedoria consiste, assim, na percepção da complexidade da vida e do ser humano – e isso impele obrigatoriamente para o recuo na direção do silêncio, enquanto lugar outro onde se realiza o indizível, o que não cabe nas palavras.

Oswaldo sabe que, ao socorreremo-nos das palavras, estamos a dar visibilidade a uma parcela mais superficial do ser e que a zona mais funda deste mesmo ser permanece sem se mostrar. Por esse motivo, ele sabe também que as palavras não se podem sobrepor ao silêncio – caso tal suceda, tornar-nos-emos recipientes de signos e não das coisas em si mesmas: «todo aquele que sabe contar, é suposto que saiba ser» (*Ibid.*: 104)³⁰. Esta frase remonta ao primeiro encontro de Maria London com Oswaldo Campos. O encontro destas personagens marcadas pelo signo da excepcionalidade dá-se aquando de um colóquio, onde Oswaldo é confrontado com questões sobre um caso que acaba por definir a sua postura enquanto psicanalista: «*O Caso Marlboro*» (*Ibid.*: 150)³¹. A decifração de uma história, na sua perspetiva, pode conduzir à conclusão de ser esta meramente uma

²⁹ A cumplicidade gerada entre Oswaldo e Ana Fausta é visível ao longo de toda a narrativa, tornando-se mais evidente nas duas partes finais da obra, onde esta atinge uma espécie de clímax, um grau de irreversibilidade nos acontecimentos que aceleradamente progredem para um fim trágico. Assim, são exemplo disso as citações seguintes: «Gente doida, doutor, gente que prefere dizer baboseiras a estar em silêncio. Sabe qual é a minha ideia? Que dão fala aos parvos para os espertos poderem fazer tudo o que querem neste mundo, sem ninguém dar por nada (...) Ah! Eu sabia que você ia dizer-me alguma coisa de semelhante, Ana Fausta...» Agora mesmo você acaba de dizer por palavras suas o que eu próprio penso» (Jorge, 2007a: 386); «Dentro do consultório havia uma solenidade estranha, uma alegria contida, o ruído clássico dum silêncio antes de uma batalha. (...) Um ser oculto, ali dentro, batia as asas» (*Ibid.*: 388).

³⁰ Parece-nos oportuno transcrever aquele ponto inicial em que Oswaldo cativa a atenção de Maria London, até para percebermos a relação única que se vai estabelecer entre estas duas personagens: «Ainda que ela só tivesse dado mesmo por Oswaldo Campos depois da partida do Navarra, quando, numa segunda ronda, um aluno lhe tinha pedido que falasse sobre *O Caso Marlboro*. Aí, sim, de súbito fora assaltada pela impressão de que estava diante duma pessoa que tinha alguma coisa para contar [...]. E ela tinha ficado suspensa da intervenção daquele homem que acabava de publicar uma história intitulada *O Caso Marlboro*, na revista do Instituto» (*Ibid.*: 150-151).

³¹ Julgamos pertinente apresentar aqui um breve resumo de *O Caso Marlboro* feito pela voz da personagem Oswaldo Campos na obra, no sentido de captarmos a importância deste assunto, enquanto marca definidora da postura de Oswaldo como psicanalista: «E em breves palavras, como se estivesse numa aula, o orador hirsuto havia falado do caso duma sua antiga paciente a quem atribuía o nome fictício de Paulina, cujos sonhos recorrentemente lhe traziam à cabeceira a figura de um sedutor fumando cigarros Marlboro, e o sedutor, por entre uma nuvem de fumo azul, beijava-a. “Beijavam-na?” – Tinham perguntado. “sim. A questão era esta...” – dizia ele. “O sonho era tão real que ela acordava de manhã com a boca amarga e o cheiro do fumo nos lábios. De tal modo que os dentes de Paulina começaram a ficar escuros, como se ela mesma fosse a fumadora. Um caso muito particular, com seu quê de cinéfilo antigo, um bocado à Bogart. Compreendem? Agora, porém, parece que é proibido fumar em Hollywood...” – tinha ele dito. E um pouco displicente, havia acrescentado que não valia a pena dizer muito mais, porque essa era uma história que já várias vezes tinha referido nas aulas como um exemplo da detecção do *enigma*» (*Ibid.*: 151-152).

história humana: «Cada pessoa é dona da sua história, e quem a ouve também. É um trabalho sem fim...» (*Ibid.*: 151). Perante a insistência de um rapaz que na assistência o inquiriu expressando-se de forma insolente («Professor Campos, o senhor está sempre a falar de Winnicott, Bion, Lacan, Pontalis, afinal não será antes um filhote tardio do outro, do bruxo? Do Jung? Olhe que parece...») (*Ibid.*: 156)), Osvaldo responde com uma nitidez e inteireza que não deixam margem para dúvidas sobre a verdade da sua fala:

Uma pessoa lê, relê, discute e volta a discutir, e tem estantes cheias de livros e apontamentos, e tem um curriculum de cinco páginas sempre a crescer, e sempre tem as suas asas, e sempre tem os seus limites. Sem a adversativa, cada tipo de asa, cada tipo de limite. Uma chatice, sabe? Uma grande chatice... (*Ibid.*: 157).

A ênfase dada por Osvaldo àquilo que constitui verdadeiramente a matéria humana – o mistério – representa em absoluto esse pacto com a verdade submersa na génese desta personagem respeitando ainda, como tal, o fascínio pelo incógnito e pelo inefável. Nesta personagem, resiste a aceitação do espanto, do inesperado, do insondável e da surpresa.³²

Através da análise do «Caso Marlboro» apercebemo-nos, como acontece com Maria London quando ouve Osvaldo na Conferência, da raridade da personalidade do psicanalista. A sua figura, tal como é caracterizada pelo narrador, é representativa de um grau de desprendimento material pelo seu aspeto, fato este que

³² Leia-se a propósito da importância do assombro e do espanto enquanto sentimentos que impulsionam o texto cultural, as palavras de Lídia Jorge nas VII Jornadas da Pastoral da Cultura em Fátima a 17 de Junho, 2011: «Porque estamos a pensar em Cultura, Criação e Fraternidade, talvez convenha lembrar, de passagem, que se assume que a iluminação do saber, que integra as artes e a literatura, nasce de um turbilhão de combustões e reconhece-se forjada mais do que ao calor da chama, ou da luz, a partir do incêndio. Desde sempre que o texto cultural se reconhece como proveniente dos lugares espúrios onde a treva ocupa a sua dose de percentagem maior. Vem de muito longe a ideia de que no princípio da palavra está a treva e dela nunca a palavra se desembaraça. Um autor quase nosso contemporâneo como Carlos de Oliveira definiu da seguinte forma a origem da palavra do homem não iluminado, a palavra vulgar da pessoa comum da Cultura. Escreveu – “*Eis-me no centro do assombro,/ onde não há distinção nenhuma/ entre ser queimado e ser fogo./ No centro do assombro,/ mordido pelas chamas/ e a mordê-las*”. Aliás, o espanto e o assombro são os sentimentos que impelem o texto cultural, aquele que em princípio não busca uma solução prática nem uma doutrina que encurte o caminho, apenas deplora a ausência do caminho e quanto muito insinua-o. Um espaço indistinto no início da palavra da Cultura, um espaço indistinto, na apreensão da própria realidade, de que se reveste a palavra. Um espaço indistinto entre os homens. Dylan Thomas foi eloquente sobre essa indistinção, quando escreveu – “*A mão que faz oscilar a água no pântano/agita ainda mais a areia: a que detém o sopro do vento/levanta as velas do meu sudário./ E não tenho voz para dizer ao homem enforcado/ como da minha argila é feito o lodo do carrasco*”» (Jorge, 2011. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=66>).

nos remete para alguém centrado na sua interioridade e afastado das leis mundanas. É, assim, com o mesmo olhar de Maria London que somos levados a captar Osvaldo: «Ou muito se enganava, ou aquele homem chamado Campos era feito duma barbaridade qualquer, uma rusticidade que o transformava num bloco e não o deixava mentir» (*Ibid.*: 157). Osvaldo é caracterizado como o anti-herói³³, pois tudo na sua figura revelava um desajeitamento, qualquer coisa que parecia até fazer sorrir: «À primeira vista parecia um camponês que tivesse deixado o tractor no meio duma lavra, e tendo entrado por engano pela porta do Instituto, ainda pensasse na alfaia. Alguma coisa na sua pessoa era propensa a fazer sorrir. O cabelo parecia ter sido cortado em casa pela mulher, e o casaco, quando tinha retirado a gabardine, era de um escocês esgarçado» (*Ibid.*: 150). Ao defender o enigma inerente ao ser humano, ele diz acreditar na possibilidade de o indivíduo fazer parte dessa dimensão do silêncio que o circunscreve no seu próprio mistério: «[...]O excesso de análise impede os actos simples, os actos perpetrados na escuridão da incógnita, aqueles que estão na base da criação dos mitos» (*Ibid.*: 157), salienta Maria London referindo-se às ideias que Osvaldo havia defendido na Conferência.³⁴

Ione Marisa Menegolla sintetiza muito bem o modo como a obsessão pela objetividade e clareza podem ser ilusórias: «O lugar do silêncio não representa a ausência de palavras, nem a falta de tempero. O silêncio instala-se lá onde a palavra subtrai o questionamento, o que não significa que a palavra não é clara, uma vez que a ambiguidade pode ser uma forma de provocação. Muitas vezes, as pretensas clarezas e objectividade nada mais são do que o encobrimento de verdades»

³³ Será pertinente esclarecer o sentido da expressão «anti-herói». Segundo o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «foi sobretudo a literatura post-romântica que consagrou a figura do anti-herói como pólo de atracção e veículo de representação dos temas e problemas do seu tempo. [...] mas é a partir do Realismo e do Naturalismo que a figura do herói aparece despojada das marcas de excepcionalidade que o Romantismo conheceu; as personagens em que se centra o processo crítico de uma sociedade em crise (Teodorico Raposo, o Barão de Lavos), a irónica reconstituição de percursos épicos desvirtuados por um quotidiano dissolvente (Léopold Bloom, no *Ulisses*), o protagonista que se apercebe do absurdo da existência e que reage num registo de estranheza e desprendimento (Meursault em *L'Étranger* de Camus, [...]), todos eles se afirmam pela negativa, mais do que pela positiva. E deste modo invertido reinterpretam a condição de centralidade que o herói conheceu» (Reis e Lopes, 2011: 35).

³⁴ É interessante ainda acrescentar as palavras de Lídia Jorge, numa entrevista a Inês Pedrosa, sobre a linguagem como ato de comunicação rente à vida: «É preciso termos desistido de qualquer coisa na vida, termos passado por uma experiência tão forte que nos tenha separado de nós próprios a tal ponto que possamos olhar para nós próprios como um outro. E isso acontece em determinada altura da nossa vida, por várias razões. E, depois, é preciso ser capaz de falar disso. O pudor estará lá sempre, depois a linguagem vem em nosso socorro. A linguagem intromete-se entre nós e a verdade vivida, e a única verdade, depois, é a da linguagem» (Apud Pedrosa, 1988: 67).

(Menegolla, 2003: 72).³⁵ Osvaldo, ao aceitar que há uma incompletude fundamental no dizer, dá lugar a que essa incompletude crie a possibilidade da polissemia. Dando lugar ao silêncio e espaço ao seu paciente para se encontrar no seu próprio enigma, ele deixa que o silêncio presida a essa possibilidade.³⁶

³⁵ Veremos isso em Maria London, como será de seguida analisado no ponto do nosso trabalho intitulado «O mutismo e o desequilíbrio verbal» (Cf. p.47).

³⁶ Parece-nos pertinente referir o que nos diz Eni Puccinelli Orlandi sobre a não-completude própria a todo o processo discursivo: «vista na perspectiva da questão do silêncio, fica então assim: a) o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito já que o apagamento é necessário para a sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento; b) o silêncio, na constituição do sentido, é o que impede o *non sense* pelo muito cheio, produzindo o espaço em que se move a materialidade significativa (o não-dito necessário para o dito)» (Orlandi, 2002: 51).

Capítulo II – Escuta, desvio e denúncia

Para cá de mim e para lá de mim, antes e depois.
E entre mim eu, isto é, palavras,
Formas indecisas
Procurando um eixo que
Lhes dê peso, um sentido capaz de conter
A sua inocência,
Uma voz (uma palavra) a que se prender
Antes de se despedaçarem
Contra tanto silêncio.

Manuel António Pina

1. As virtualidades terapêuticas da fala

Em silêncio, ou no silêncio do seu espaço inviolável (o consultório e a sua consciência), o psicanalista embrenha-se nesses corredores escuros, nevoentos, às vezes assombrados, desocultando, sem o romper, o mistério inerente ao ser humano: «Eu prefiro não matar a invenção que a história de cada um desencadeia, quando contada em voz alta. Como se não a tivesse contado» (Jorge, 2007a: 153). Osvaldo apresenta-se como uma figura humilde face à matéria humana indecifrável, porém, mantém-se insubmisso face às forças sociais, às redes que manipulam e subjagam

os homens, retirando ao ser humano a capacidade de dizer ou, mais claramente, de denunciar.

É nesta perspectiva que *Combateremos a Sombra* pode ser também entendido como um romance sobre as virtualidades terapêuticas da fala, pois é através do psicanalista (e do seu método de fazer psicanálise) que nos é permitido ouvir as vozes das outras personagens, as que procuram o seu consultório. Recorrendo à metáfora do bisturi para se referir ao modo como usa a fala, o professor Campos apresenta a mesma como um instrumento poderoso para que cada um dos seus pacientes consiga aceder ao seu enigma³⁷.

Mas tinha acontecido que ao tomar conta do consultório do pai, aos vinte e oito anos, tinha percebido que havia um aparelho mais vasto que o olho, mais complexo, mais extraordinário, o aparelho psíquico, tão à vista e tão recuado que nele só se entrava a poder de sondas. A fala, como sonda. Fazer da fala um bisturi e ir lá. O órgão exactamente da mesma substância do bisturi (*Ibid.*: 445).

Repare-se como a fala é vista por Osvaldo como uma «sonda» capaz de mergulhar na interioridade mais recôndita do seu paciente³⁸ e encontrar lá a ferida³⁹, circunscrevê-la para a enfrentar e construir depois o seu próprio desenlace. Nas múltiplas sessões que vai tendo com Maria London, o psicanalista vai-se apercebendo que há uma realidade que a paciente quer mostrar, escondendo-a, no excesso de loquacidade, na sua «fantasia transbordante» (*Ibid.*: 188). Sendo a

³⁷ Veja-se o que já foi referido no capítulo anterior sobre o método de Osvaldo enquanto psicanalista, quando abordamos *O Caso Marlboro* - «Do silêncio e da significação» (capítulo I, p. 26).

³⁸ Transcrevemos, aqui, a parte final do poema de Manuel António Pina que colocamos em epígrafe a este capítulo II do nosso trabalho, porque pensamos que as suas palavras traduzem de forma ajustada o que significa a palavra «sonda», usada pela personagem Osvaldo para designar a fala: «São elas, as tuas palavras, quem diz “eu”;/ se tiveres ouvidos suficientemente privados/ podes escutar o seu coração/ pulsando sob a palavra da tua existência,/entre o para cá de ti e o para lá de ti./ Tu és aquilo que as tuas palavras ouvem,/ ouves o teu coração (as tuas palavras “o teu coração”)?» (Pina, 2013: 316).

³⁹ É importante salientar que é a própria Maria London que acaba por mostrar, nas suas palavras, essa ferida que aperta o seu peito, esse momento a partir do qual toda a sua vida se desenvolveu em moldes que não pôde escolher: «Eu conheço o momento em que adquiri esta dor insuportável que me aperta aqui. Tem uma data, um momento e uma origem. Lembro-me de tudo. O professor não sabe de nada. Eu tive de fazer uma escolha, tive de tomar uma decisão sozinha. Foi uma confusão, professor, eu tinha seis anos e meio, e vi-me a braços com uma escolha impossível. Foi um campo de neve...» (Jorge, 2007a: 246). E Maria London conta a Osvaldo aquele episódio crucial da sua vida em que teve de escolher entre o pai e a mãe definitivamente. É o pai de Maria London que, num cruzeiro, depois de uma discussão com a mulher, decide que aquele que a filha escolher fará o resto do cruzeiro com ela e o outro partirá para sempre. Ela acaba por ficar com o pai, sem que isso seja verdadeiramente uma escolha, tal como podemos comprovar pelo seu relato: «Eu continuava a olhar para um lado e para o outro, a ver cada um deles a afastar-se, a afastar-se cada vez mais de mim, a afastarem-se os dois em sentido oposto, e eu não podia dividir-me em duas partes ainda que o desejasse, tinha de correr para um deles» (*Ibid.*: 251).

linguagem uma forma de organização do silêncio, ela constitui-se como um desejo de conseguir a unidade, aspecto que caracteriza o Homem na sua relação com os sentidos. E é por isso que, apropriando-nos das palavras de Eni Puccinelli Orlandi, podemos dizer que «a fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação *calculável*» (Orlandi, 2002: 34). Osvaldo sabe que, conduzindo a fala de Maria London, ajudá-la-á a desfazer-se de uma máscara que não a deixava mostrar-se. Depois de uma ausência de várias semanas, Maria London regressa ao consultório de Osvaldo para fazer aquela que é a revelação da circunstância essencial da sua vida. Neste intervalo de tempo, Osvaldo já tinha descoberto que, afinal, os seus relatos laboriosos de mitómana sobre pacotes de luxo tinham um correspondente real – o Alexandria, o pacote descrito nas narrativas fantasiosas de Maria London, tinha existência real: «Pois a duas dezenas de passos, o *Alexandria* existia. Se saltasse a vedação, poderia tocar-lhe com a mão. Uma bomba» (Jorge, 2007a: 192). Esta descoberta tinha uma dimensão grandiosa pelo modo como punha em causa todas as notas e possíveis interpretações que tinha feito sobre Maria London. Deste modo, esta revelação reenvia-o para uma reflexão sobre o seu processo de psicanálise através do qual ele deixava os seus pacientes chegarem por si próprios, no encadeamento das suas falas, ao cerne da sua vida. O processo adquiriria forma, portanto, no momento da sua verbalização:

Perguntava, a que coisa associa isto? Mas nunca, o que é que isto lhe lembra do seu passado? Osvaldo Campos pretendia que os pacientes regressassem ao local onde a raiz das suas vidas se havia quebrado, ou imobilizado, ou fendido, ou dispersado, ou emigrado para outra região sem a indução da sua fala. Queria que chegassem aí livremente. Diante deles, ele desejava sobretudo verbalizar o jogo entre o presente e o futuro, esse outro destino criado pelo poder da vontade» (*Ibid.*: 216).

É partindo dessa extraordinária descoberta, a de saber «que tudo o que a paciente lhe tinha contado, estendida no divã, não era só metáfora, era uma realidade» (*Ibid.*: 197), que Osvaldo retoma os seus apontamentos sobre Maria London, descobrindo (no meio dos seus papéis) uma frase sobre a natureza do

discurso: «*Prosa* laboriosa do que foi, ou *poesia* daquilo que acontece?»⁴⁰. Esta sequência de palavras parece sugerir-lhe uma espécie de pórtico de entrada no mundo de Maria London. Ele conclui que há na *poesia* ou *prosa* da sua paciente qualquer coisa que ele, usando da fala como um «bisturi» (*Ibid.*: 445), conseguirá desvendar.

É efetivamente essa «chave» para descortinar as narrativas delirantes de Maria London que ele terá na sua mão, quando esta regressa, depois de um intervalo de ausência, às sessões com o seu psicanalista:

Não só Maria London tinha regressado, trazendo consigo a cena crucial da sua vida, a cena da esfinge de rabo enrolado, aquela sem a qual não passariam adiante, e lha tinha dado com o lastro da memória, como lhe entregara uma outra chave. A chave da relação que ela e o pai mantinham com os paquetes de luxo nos quais viajavam assiduamente. Maria London tinha vindo entregar-lha. Era essa coisa por ela há tanto tempo anunciada, e que ele, cretino como um tijolo, nunca compreendera, por mais que ela a pusesse à frente dos olhos» (*Ibid.*: 255).

A denúncia é, por isso, a palavra que mais vezes se agita no silêncio forçado de Maria London, «a paciente magnífica» (*Ibid.*: 192)⁴¹. É, aliás, essa a ilação que Osvaldo acaba por fazer, ao compreender finalmente todo o puzzle feito das palavras ditas e escondidas nos relatos oníricos da sua paciente extraordinária: «No último dia, fiquei convencido que estava a querer contar-me uma história através de outra, fora do jogo, o princípio é simples – você precisa de esconder alguma coisa que deseja mostrar» (*Ibid.*: 243).

⁴⁰ Leia-se as reflexões tecidas por Osvaldo a este respeito: “Aquela interrogação não era uma interrogação, era uma chave. O que interessava, em toda a circunstância, era o que se deduzisse a partir dessa *poesia* e dessa *prosa*, uma vez reunidas. Consentir na mistura entre o que foi e o que será, sempre fora o seu próprio lema desde o início. Seria preciso recordar a si mesmo que era esse o segredo da terapia da fala?» (*Ibid.*: 239).

⁴¹ A designação de «paciente magnífica» dada por Osvaldo a Maria London resulta do fato de esta lhe proporcionar uma entrada funda no universo da psicanálise e, portanto, nos fundamentos dos seus atos de análise. São disso exemplo os fragmentos seguintes extraídos do romance: «Maria London proporcionava-lhe um campo clínico de grande alcance, e mais do que em relação a qualquer outro paciente, ele tomava notas para descrever o seu caso» (*Ibid.*: 100); «No meio da sua floresta de mundos fantásticos, Maria London pretendia contrariar o mito romântico de que devemos e podemos ser irmãos, quando não podemos nem queremos sê-lo. Lembrava que o fauno americano tinha deixado escrita alguma coisa em sentido contrário – Da cintura para baixo todos os homens são irmãos. Mas devera acrescentar-se *só*, ou *também?*» (*Ibid.*: 101).

Os esconderijos e os modos de atuar das redes de droga, escondidas em pacotes de luxo, na clínica Pina Pax⁴² ou na morte dos homens que vendem o seu corpo para correio deste tráfico são sombras de terror de uma realidade a cores que a lente de Rossiana⁴³ vê a preto e branco. Julgamos ser pertinente referir, aqui, esta personagem, em função de uma certa analogia de fundo que ela permite estabelecer com a personagem de Maria London, que luta com as palavras bravias para *dizer* esse universo negro das redes de droga, liderado pelo seu pai, o arquiteto London Loureiro, universo esse onde também Rossiana aparece enredada. Esta tentará captar esse mundo de trevas através de uma outra linguagem (a fotografia), instaurando uma metáfora passível de obrigar o leitor incauto a reparar naquilo que só superficialmente poderia ver.

«TUDO O QUE VOA» (*Ibid.*: 261) é o projeto de Rossiana que, nesta perspectiva, parece ser capaz de unir as pontas das histórias e dos tempos, permitindo ver, para além do olhar distraído, as sombras ou o que nelas se esconde:

Para que se perceba que voa, tem de ter à mostra o local de onde parte. [...] daqui de onde estamos, todos vemos como a vizinha tem um vaso com uma azálea, é uma merda de usar em todos os lugares, até numa estufa de flores, não vale a pena. Mas se a azálea tiver junto dela o cortinado puído da janela da vizinha, a azálea voa, a azálea diz – *porra, eu sou a harmonia no meio das coisas rotas e puídas, eu voo*» (*Ibid.*: 288).

Há, deste modo, uma ligação estreita entre as histórias de Maria London e as dessa outra personagem (Rossiana), que é feita das mesmas particularidades, ou seja, sustentada pelas singularidades das narrativas de terror e de suspense. A denúncia vai-se anunciando, assim, no silêncio da obra, quer através das histórias espantosas e delirantes de Maria London, quer através da capacidade de captar a verdade numa lente fotográfica sensível ao mundo afundado no lodo da corrupção.

⁴² A clínica *Pina Pax* mantinha um pacto com as redes de droga, servindo para extrair do estômago dos homens (que serviam de correio do tráfico de droga) as bolas de produto alojadas dentro de si. Essa informação é-nos dada pela personagem Rossiana, que adquirirá a partir do capítulo com o título “TUDO O QUE VOA” uma importância inquestionável para o desenvolvimento da trama narrativa. São dela as seguintes palavras sobre a *clínica pax*: «Imagine como foi, primeiro insultei, depois disse que sabia como os exploravam, depois disse que sabia muito bem para que servia a clínica onde eu trabalhava, depois disse que eram uns criminosos, que tinham enviado para lá um homem com sessenta bolas de produto metido no estômago, que sabia que o tinham enterrado num quintal qualquer» (*Ibid.*: 302).

⁴³ A Rossiana dedicaremos, mais adiante, neste segundo capítulo do nosso trabalho, uma especial atenção (Cf. pp 52-59).

A ânsia de a autora conseguir exprimir-se e, assim, ser capaz de mostrar o mundo como um lugar de assombro e de desentendimento alcança uma representação ainda mais completa quando lemos *O Jardim Sem Limites* (Jorge, 2002a). Neste romance, encontramos uma casa povoada por artistas que recorrem a vários tipos de linguagem para traduzir, de algum modo, a relação entre o Homem e o Mundo: o texto escrito, a fotografia, o cinema, a narrativa cinematográfica, o desenho, a música e a performance corporal estática⁴⁴. Julgamos ver aqui, nesta busca de uma linguagem possível para traduzir o ser humano e a realidade onde se inscreve, um registo equivalente ao da lente de Rossiana de *Combateremos a Sombra*, a fotógrafa amadora que revela sem verbalizar. Por isso, a sua câmara fotográfica serve também como arma de denúncia.

Entendemos, então, que Lisboa é o cortinado puído, sinédoque do país descolorido, envergonhado, demitido da sua capacidade de voar, exilado da sua própria glória, às voltas com as culpas da África que não libertou, mas que abandonou; o país das pontes a ruírem e dos mortos que nunca seremos capazes de chorar, pois que desaparecidos no oceano largo, panos sem corpo que encontramos longe da sua pátria, da sua identidade. Este Portugal do início do milénio remete para o mesmo Portugal de outrora que, tal como no passado, não consegue encontrar as culpas para se redimir - um país vergado na ignomínia da impunidade: «Os corpos dissipados. Manhosamente, maldosamente. E também esse exagero verbal era útil, gerava irrelevância total pela comoção de todos» (Jorge, 2007a: 411).

Ora, nesta perspetiva, a azálea de Rossiana equivale ao voo alado do psicanalista na busca de um mundo mais perfeito. A capacidade de acreditar que ainda é possível descortinar o caminho para um mundo feito de outras cores é a metáfora submersa em «tudo o que voa» (*Ibid.*: 261), uma imagem que cristaliza a dicotomia que gera o movimento dos homens.

⁴⁴ Extraímos do romance *O Jardim Sem Limites* um excerto expressivo do que dissemos, ou seja, do modo como há, neste texto de Lídia Jorge, uma procura de aceder à realidade através, por exemplo, da linguagem cinematográfica: «Ao contrário do que se pensava, ele não queria transformar-se num cineasta como Orson Welles fora do seu tempo. Isto é, ambicionava ser um revolucionário. E porque só acreditava no filme ao vivo, um novo cinema directo capaz de colher a arte da bruteza real da vida, queria antes de mais, e em primeiro lugar, transformar-se num verdadeiro repórter. Se Welles estivesse naquele instante a nascer, pensaria como ele, saberia que a grande mudança iria estar na colheita bruta da realidade, sem ideia prévia, sem scriptum, sem representação. Pois que é a representação? [...] Um acto postíço próprio do tempo em que era preciso inventar. Seria uma indecência. A vida estava inventada. [...] Agora, tratava-se duma questão bem mais complexa e importante, porque se tratava de colher a acção sobre a acção, a vida apanhada no fulgor do seu movimento brutal, sem o experimentalismo dos idiotas dos anos 60» (Jorge, 2002a: 61-62).

Quase poderíamos dizer que o espaço do romance é o lugar onde perscrutamos a verdade⁴⁵, aquele que nos coloca no cimo de um *muro*⁴⁶ que não nos traz qualquer *conforto para as costas*, pois que se traduz num espaço onde nos inquietamos, onde somos obrigados a reparar naquilo que não queríamos ver. Como leitores, acedemos ao mundo de Osvaldo e, com ele, escutamos os gemidos deste mundo doente.

Assim, se a fala e as suas virtualidades terapêuticas são o campo de batalha desta obra, o silêncio é o vasto lugar onde elas se realizam. A voz de Maria London faz emigrar o significado das suas palavras para o mundo onírico e é de lá que ecoam verdades silenciadas. Será ela, por isso, aquela personagem que nunca testemunhará depois da morte de Osvaldo, mais uma vez silenciada para que se perceba a força desse mundo opressor, onde os arquitetos London Loureiro dominam e sufocam a vontade.

Na já referida entrevista dada por Lídia Jorge ao «Portal da Literatura» a propósito deste livro, a autora refere-se deste modo à personagem:

Osvaldo é uma figura que eu amo por tudo, sobretudo pelo seu desajeitamento. Pela sua vocação para a perda e o fracasso. Não sei explicar porque me é tão importante assim, mas sei que já o ensaiei em outras personagens. Há dias alguém me dizia que Milene Leandro é um ensaio de Osvaldo Campos. Talvez seja. A verdade é que figuras destas - os perdedores não medíocres - são as minhas metáforas cruciais para falar duma espécie de vergonha que sinto pelas teias cruéis nas relações humanas. Vergonha e fúria.

⁴⁵ Parece-nos oportuno, sobre este aspeto, atentarmos nas palavras de Lídia Jorge a propósito do texto cultural: «Por exemplo, o que deve a Fraternidade à leitura de “Os Miseráveis”, no período de contrastes sociais da pós revolução francesa, ou o amaciamento nas relações interpessoais às páginas de “David Copperfield” na desordem da Revolução Industrial inglesa, ou a compaixão contemporânea no rasto da obra de Camus, é impossível quantificar, mas é fácil de avaliar como importantes, se não decisivas, na construção da ideia da Fraternidade. Nesta circunstância, até soar altruísmo lembrar como o texto cultural pode agir na ordem do próprio sistema. [...] Estes são textos sem os quais podemos passar, mas se acaso os lermos não seremos mais os mesmos. No seu conjunto, eles modelam a consciência e os caminhos que apontam, em última instância, são os da Fraternidade. Por exemplo, o que devemos a autores como Milan Kundera em termos de Fraternidade? Quanto deve a queda do Muro de Berlim à história de Teresa e Tomás, e a seu propósito todas as reflexões sobre o sentido da História que constroem “A Insustentável Leveza do Ser?” A denúncia da mentira dos sistemas que oprimem os indivíduos quanto lhe deve? O poder da imagem truncada com a qual se inicia “O Livro do Riso e do Esquecimento” não é mensurável, mas ela ajudou a decompor um sistema opressor de longuíssimas décadas. Só por esse livro, a história da Fraternidade europeia deve ao seu autor uma página de agradecimento que ainda não foi escrita. De algum modo, a libertação do espaço europeu que se lhe seguiu, e a utopia que a seguir se viveu são devedores deste tipo textos a que, neste contexto, chamamos de textos de Cultura» (Jorge, 2011. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=66>).

⁴⁶ Reportamo-nos, aqui, de forma metafórica, à expressão *muro* para exprimirmos a ideia de um lugar privilegiadamente alto, a partir do qual podemos observar amplamente o mundo.

Vontade de não ter medo. Aliás, um dos meus lemas roubei-o à inscrição que Caravaggio tinha na sua faca de bolso – Onde não há esperança, não há medo. Era o lema secreto do pintor. [...] como escritora, coloco a maior esperança de todas na Literatura, essa sequência de textos destemidos que não deixa os Arquitectos London Loureiro em paz. [...] Claro que eu não sei se este livro, que tem essa ambição, chega lá. Depende do poder da sua fantasia, e esse é um poder periclitante. Dentro dum livro e do que lhe vem de fora.⁴⁷

2. Osvaldo: o resgate da inocência

Amo os grandes desprezadores, porque são os
grandes veneradores e flechas do anseio pela
outra margem.
Nietzsche

Segundo Lília Jorge, «narrativas de toda a natureza, ao longo dos últimos anos, têm anunciado uma espécie de terror branco que a lógica de uma globalização desacautelada vinha a instalar. O grande tema que une os autores mais poderosos da actualidade tem sido esse – a criação de ambientes que se assemelham por vezes a sombras de holocaustos revisitados».⁴⁸ Nestas palavras de Lília Jorge, inseridas num artigo sob o título «Calendário marginal», percebemos uma preocupação de fundo com a sociedade contemporânea e talvez, por essa mesma razão, tal como é referido numa outra entrevista concedida pela autora.⁴⁹, o romance *Combateremos a Sombra* seja o seu primeiro romance verdadeiramente comprometido com a sua época. Questionada sobre as motivações que a terão levado a escrever o romance, Lília Jorge esclarece:

As primeiras reacções vieram de leitores próximos e amigos que reagiram a este meu livro dum modo muito particular. Ficaram surpreendidos com a

⁴⁷ Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>.

⁴⁸ Jorge, 2007b. Disponível em: <http://www.lidiajorge.com/post.php?id=63&post=2>.

⁴⁹ Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>.

forma, acharam que desta vez eu tinha escrito um livro directo, com uma mensagem mais explícita. E de forma diferente, mas todos me falaram de Osvaldo Campos não como personagem, mas como uma espécie de pessoa. Questionando o final, por exemplo, sofrendo com ele, reagindo a ele. Como um destino real. Isso foi muito interessante. Compreendo assim que alguns leitores mais jovens, que nos últimos dias me têm falado, o façam como se de súbito me vissem como uma escritora que pela primeira vez mergulha na crónica da nossa vida concreta e da nossa vida onírica, tão concreta como a outra, diga-se de passagem. O que eu quero dizer é que *A Costa dos Murmúrios* ou *O Vento Assobiando nas Gruas* também têm esse lado muito explícito. Mas talvez a questão da contemporaneidade do tema, e o facto de esta contemporaneidade não ser só nossa dê essa ideia de implantação no concreto que os outros meus livros colocavam mais à distância. Aliás, um jornalista muito jovem que me veio entrevistar usou exactamente estas palavras – Este é o seu primeiro livro contemporâneo. Muito curioso, de súbito a pessoa pensa sobre o significado de tudo isto (*Ibid.*).

Atentando nas palavras de Lídia Jorge, parece-nos oportuno estabelecer um breve paralelo entre a obra que é objeto do nosso estudo, *Combateremos a Sombra*, e *O Vento Assobiando nas Gruas* pelo entendimento que nos parece existir entre ambas. Esse diálogo implícito que podemos encontrar entre as duas obras surge pela estreita ligação entre os protagonistas das duas histórias (Osvaldo Campos e Milene Leandro), designados pela própria autora como «os perdedores não medíocres» (*Ibid.*)⁵⁰ – personagens que plasmam nos dois romances a imagem de um olhar inocente sobre o mundo, uma espécie de olhar inaugural sobre as coisas⁵¹. Milene é a personagem que abre e fecha o romance *O Vento Assobiando nas Gruas* e é pela mão dela (tal como em *Combateremos a Sombra* é pela mão de Osvaldo) que somos levados a olhar de modo único o mundo. É, portanto, através dela que ficamos a conhecer o caso de um amor, de um crime e de um silêncio selado para sempre. Pode ler-se na lombada do livro a propósito de Milene: «[...]o seu olhar desprevenido sobre a vida, o bem e o mal, assim como a avaliação que faz deste

⁵⁰ Cf. p.35 deste trabalho.

⁵¹ São exemplo dessa tentativa de atingir uma espécie de grau zero do pensamento os versos de Caeiro: «A Criança Nova que habita onde vivo/ Dá-me uma mão a mim/ E a outra a tudo que existe/ E assim vamos os três pelo caminho que houver,/ Saltando e cantando e rindo/ E gozando o nosso segredo comum/ Que é o de saber por toda a parte/ Que não há mistério no mundo/ E que tudo vale a pena» (Pessoa, s/d: 38-39).

mundo, constituem a verdadeira matéria orgânica que constrói este livro» (Jorge, 2002b). Repare-se, pois, na semelhança entre Milene e Osvaldo: ambos figuras ímpares na sua simplicidade arrebatadora e, por isso mesmo, os dois capazes de, na ingenuidade do seu juízo, levar os outros à descoberta de si mesmos.

É também na preocupação com a atualidade que podemos sustentar a aproximação entre os dois romances. Ambos aparecem ancorados num mundo nosso contemporâneo, muito embora seja mais visível a «implantação no concreto».⁵²

Do mesmo modo, Carlos Reis defende, num artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que o romance *O Vento Assobiando nas Gruas* remete para um olhar crítico de um tempo histórico em desagregação:

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

Assim, se em *O Vento Assobiando nas Gruas* se faz uma reflexão crítica sobre aquilo que constitui a nossa História recente, dando lugar privilegiado às relações humanas em desmoronamento, um mundo envolvido «com a transformação acelerada da Terra, movido pelo instinto selvagem de futuro» - tal como é referido na lombada de *O Vento Assobiando nas Gruas* (Jorge, 2002b), também em *Combateremos a Sombra* encontramos essa mesma incursão crítica, esse mesmo desafio. Ainda assim, este último apresenta-se mais próximo do concreto, criando no leitor a sensação de ver Osvaldo «não como personagem, mas como uma espécie de pessoa»⁵³. É, assim, como pessoa real que Osvaldo se cola à nossa pele e caminhamos com ele pelas ruas de Lisboa, sofrendo da mesma solidão e da mesma amargura que parece atingir a personagem.

Se é verdade que a ação se situa num espaço (Lisboa) e num tempo bem definidos - a obra abre com a passagem do milénio: «decorridos três anos depois da

⁵² Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>.

⁵³ Veja-se na página 37 deste trabalho as palavras de Lídia Jorge a este propósito.

passagem do Milénio» (Jorge, 2007a: 11)⁵⁴ -, não é menos verdade que o espaço privilegiado coincide com o interior de Osvaldo Campos, o qual, movendo-se nesse tempo concreto, instala ainda, em paralelo com o espaço, também um tempo psicológico – uma espécie de intemporalidade que serve para dizer mais do ser humano. É nesse sentido que se torna imprescindível uma análise mais exaustiva desta personagem para nos encontrarmos com todas as outras que a envolvem, em especial com Maria London. É nesse diálogo com os outros que refletiremos sobre a fala e o silêncio, atendendo a que é muitas vezes neste último que a significação se dá.

Ser psicanalista é muito mais do que uma profissão para Osvaldo e ele precisava dos seus pacientes, tanto como estes necessitavam de Osvaldo. Como ele mesmo dizia, eles eram a sua «família» (Jorge, 2007a: 96):

Chegava à conclusão de que havia feito um intervalo absolutamente desnecessário, sem proveito para ninguém. Afinal os pacientes precisavam dele, ele precisava dos pacientes, e os encontros que havia mantido ao longo da tarde faziam-no sentir-se imprescindível, ou pelo menos davam-lhe a ideia de que era peça importante numa família em que os membros, que não se conheciam entre si, se sentavam à mesma mesa. O calor húmido do gabinete reconfortava-o, sentia sobre os seus ombros a doçura da imprescindibilidade elevada à categoria de fim» (*Ibid.*: 95-96).

A imprescindibilidade que caracterizava a forma de relacionamento dos pacientes com Osvaldo fazia com que a vida deles fosse também a vida do psicanalista. Era, aliás, essa total devoção aos seus pacientes que fazia com que Maria Cristina olhasse o marido com desprezo, como se a tremenda humanidade do seu trabalho

⁵⁴ Este tempo marcado, logo nas palavras iniciais do romance, de modo concreto em torno da viragem do milénio, convoca uma certa ideia de deslocamento para o futuro: «Pela manhã, crianças das escolas básicas tinham formado uma coreografia na Praça do Império, e transportando cada uma delas um algarismo no alto do gorro, haviam criado dezenas de 2001, à medida que avançavam de bracinhos levantados a caminho de uma muralha de pano onde se lia a palavra *Futuro*» (Jorge, 2007a:11), favorecendo uma observação da relação entre a imutabilidade e o movimento das perspetivas imagísticas identitárias. Saliente-se a este propósito as reflexões de Eduardo Lourenço sobre este fim ou início de milénio: «[...] talvez só um povo permanentemente distraído da sua existência como tragédia, ou imbuído dela a ponto de a esquecer, pudesse tomar por brasão da sua alma a figura da saudade. Talvez simplesmente, porque, como povo feliz na sua inconsciência que é a da vida, não se resigne a que nada fica de nada» (Lourenço, 1999: 34).

fosse sinónimo de fraqueza. Ela própria se exasperava com a entrega absoluta de Osvaldo a uma vida quase monástica e de uma simplicidade, para Maria Cristina, irritantemente franciscana. O casamento dos dois ruiu também por esse motivo, por esse abismo imenso e irreparável que os separava. Maria Cristina era assim olhada por Osvaldo: [...] «uma mulher elegante habituada aos segredos dos móveis, das madeiras e dos metais, às suas perdas e ganhos com o tempo, e por isso lhe custava aceitar que ela pudesse colocar no centro da sua vida gestos e objetos ligados a celebrações fúteis, com um apego infantil que o derrotava» (*Ibid.*: 17-18). Este olhar de Osvaldo sobre Maria Cristina dá-nos conta, não só, das características de sua mulher, como é também revelador de si próprio, proporcionando-nos um olhar sobre o professor Campos enquanto figura de exceção. Só a alguém capaz desse olhar *inocente* sobre o mundo pode ser dada a possibilidade de resgatar esse mesmo mundo da sua essência primordial. Esta é, no nosso entender, a matriz principal desta obra de Lídia Jorge. E é por isso que se torna interessante olharmos Osvaldo na perspectiva de Maria Cristina, para compreendermos melhor esse fosso entre os dois e, ainda, o modo único como ele vivia a vida dos seus pacientes:

Parecia-lhe inacreditável que numa tarde de Domingo, última do ano, para não falar que era a última do Milénio, Osvaldo se fosse refugiar no consultório para escrever um artigo, sabendo ele muito bem que os telefones não o largavam, nem ele largava os telefones. E o tom de indignação da sua voz tinha-se elevado até acabar por dizer – “Tu não me enganas, Osvaldo, tu não vais escrever artigo nenhum, tu vais ficar agarrado à tua central telefónica, à espera de atender quem te queira ligar” (*Ibid.*:16).

Saliente-se que Osvaldo Campos tinha dois tipos de clientes, os quais Ana Fausta (sua secretária e cúmplice⁵⁵) catalogava na agenda – os que pagavam e mantinham equilibradas as contas e os que o psicanalista recebia de graça –

⁵⁵ Sobre Ana Fausta, diz-nos o narrador: «Ana Fausta estava contratada apenas para abrir e encerrar o turno da tarde. Além disso, tinha a seu cargo o balanço das contas correntes. Quando a última sessão terminou, ele chamou-a. [...] Exigia que Ana Fausta lhe descrevesse a situação naquele momento, com total imparcialidade. Nada de subterfúgios nem exageros, queria só a pura relação dos factos, um simulacro, como se fossem números finais a entregar ao contabilista (Jorge, 2007a: 119). No fundo, não valia a pena fingir porque ela sabia muito bem o que ele pretendia saber, e ele sabia muito bem o que ela lhe iria mostrar, mas ele simulava tomar notas, ela simulava ver a agenda e o livro de escrita, a cumplicidade entre ambos era perfeita» (*Ibid.*: 120).

marcados a lápis por Ana Fausta e que, na maior parte das vezes, eram em número superior aos outros:

Então a funcionária disse-lhe, solenemente, como se tivesse passado noites inteiras à espera daquele momento para narrar a situação, que as coisas estavam assim – Utilizando o jargão do consultório, eram mais os filhos que os pais, muito mais. Isto é, para cada paciente comum, havia dois gratuitos, o que dava uma média de onze que pagavam, e vinte e três que não pagavam. Esses, como ela dizia, passavam por ali e partiam, sem deixarem nada atrás de si. Onze *pagantibus*, para vinte e três *miserabili*, era a proporção corrente. «Só que a desproporção tende a aumentar...» (*Ibid.*: 120).

Esta postura coloca-nos face a um idealista, um ser que se move por uma necessidade mais perto da utopia e de alguma ingenuidade, algo tão pouco comum numa sociedade tão ferozmente materialista. Importa-nos, portanto, aqui, compreender a relação que a personagem estabelece com os outros, o que passa indiscutivelmente pela sua ligação ao silêncio, uma vez que é um silêncio procurado por si para recuperar o fôlego dos atropelos das palavras dos outros.

O recolhimento de Osvaldo no seu «santuário», o seu escritório, transformado em lar a partir da separação de Maria Cristina logo no início da obra, é uma constante e são múltiplas as descrições que remetem para a necessidade de pensar, de refletir longe do bulício exterior. Talvez, por esse mesmo motivo, a escolha de um lugar tão fora do comum para viver.

Muitas são as expressões no romance que abordam este espaço como um lugar de reflexão, de encontro com a sua interioridade e de silêncio fecundo.⁵⁶

Sendo um espaço de recolhimento, o consultório possibilita a Osvaldo o encontro consigo mesmo, conferindo à sua interioridade o lugar de destaque de que precisa para se concentrar, sendo ainda perceptível o valor do espaço do consultório

⁵⁶ Atentemos em dois exemplos paradigmáticos do que dissemos: «Sentava-se à secretária. Naquele momento sentia-se ampliado, determinado. Era ele, a determinação dele, o consultório iluminado e o Universo em uníssono a trabalharem em conjunto naquela noite, correndo unidos na direcção do Guincho. Podia concentrar-se. Osvaldo Campos estava finalmente sozinho» (*Ibid.*: 21-22); «À sua chegada, Ana Fausta indicava-lhe o local onde deveria deixar o cheque, a empregada despedia-se com a austeridade do costume, e fechando as portas atrás de si, entregava-se ao silêncio do espaço. Habitualmente o psicanalista fazia uma pequena pausa antes de a receber, e a filha do arquitecto senta-se na salinha de espera envolvendo-se na sua paz. Ali dentro, alguma coisa lhe dava o sono que não tinha. A reprodução de um Bonnard representando a amada no banho ficava na sua frente, oferecendo-lhe uma harmonia primitiva» (*Ibid.*: 82).

enquanto lugar de recobro, de instalação de uma harmonia recuperada pelo signo do silêncio, palavra que pontua a obra⁵⁷, atribuindo-lhe um ritmo e uma ambiência peculiar.

Enquanto lugar privilegiado de escuta, sentimo-nos entrar no consultório de Osvaldo como num universo de sombras: nas palavras ditas e no intervalo entre elas, abre-se lugar ao silêncio. Eni Puccinelli Orlandi, na introdução ao livro *As Formas do Silêncio*, explicita que «há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio» (Orlandi, 2002: 11). Assim, clarifica-se ainda aí que o silêncio contém um sentido, apresentando-se como a condição essencial da significação. A voz de Maria London, cuja fala se produz ora por períodos de mutismo, ora por sequências de um débito quase impossível de acompanhar, apresenta-se como um desafio, quase como um enigma a ser decifrado pelo seu psicanalista. O papel de Osvaldo, então, é o de escutar, assumindo e aceitando esse caráter de incompletude da linguagem, já que todo o dizer acaba por ser uma relação fundamental com o não-dizer. É nesta perspectiva que nos parece surgir a orientação terapêutica⁵⁸ da fala por parte do psicanalista, pois é a ele que cabe compreender esta dimensão inacabada da linguagem, apreciando a errância dos sentidos, o equívoco, a incompletude, não como uma incapacidade da linguagem, mas como a essência do seu funcionamento. O silêncio que atravessa as palavras, que vive nelas, ou que aponta para outros sentidos revela que este é o princípio gerador da significação.

A escuta ativa de Osvaldo tem como pressuposto encontrar essas possibilidades da fala de Maria London. Osvaldo escuta em silêncio, está em silêncio, fica em silêncio e guarda silêncio, enquanto Maria London fala – o que não significa que este esteja apenas mudo: há, aqui, o pensamento, a introspeção, a reflexão. A linguagem (no sentido de comunicação com o outro) supõe então a metamorfose da matéria significante por excelência (o silêncio) em significados verbalizáveis, compreensíveis. Osvaldo não se impõe nessa desorganização, tenta organizá-la,

⁵⁷ Seria exaustivo colocarmos aqui todos os exemplos dentro da obra onde a palavra silêncio brilha, criando um ambiente que nos parece ser o verdadeiro pano de fundo de *Combateremos a Sombra*. Vejamos só mais um exemplo, que julgamos ser revelador da relação entre o espaço do consultório e o silêncio, imprescindível para a emergência da essência das coisas: «Ele tinha-se sentado atrás da cabeceira. Não se movia. Ela também não. Tinha entregado a cabeça à superfície inclinada da cama e via-se que estava na dúvida sobre se diria ou não. Quando ela se calava, ali dentro o silêncio fazia tiquetaque como se houvesse um relógio na matéria das coisas. Calado ele, calada ela» (*Ibid.*: 245).

⁵⁸ Cf. pp. 29-36 do nosso trabalho.

encontrar uma unidade, uma vez que a fala divide o silêncio, dá-lhe uma forma. No discurso de Maria London encontramos repetidamente as reticências,⁵⁹ não linearmente como sinal de pontuação no discurso do narrador, mas como uma forma de suspensão da ideia, um espaço deixado por completar:

«Tenho-o visto por aí, e afinal parece-me que passa muito bem sem mim... Eu também passo razoavelmente bem sem as suas sessões» - Encarou-o de novo.» [...]«Vim também para lhe dizer o que nunca lhe disse – Que o seu método, no que me respeita, está errado, que é inútil procurar na minha vida esse dia da castração, esse dia da inveja do *phallus*, o dia do trauma, da criação do fantasma, ou coisa que o valha. Completamente inútil. De mim, nunca arrancará uma palavra a esse propósito. Não porque eu não lha queira dizer, mas simplesmente porque essa cena não existiu, não existe. O senhor parte de um princípio errado. E é por isso que me maltrata, fazendo orelhas moucas ao que lhe conto, à espera que eu lhe diga o que não posso, e do que posso, só digo o que quero...» (Jorge, 2007a: 240-241)⁶⁰.

Neste excerto, Maria London sublinha a necessidade de fazer o seu psicanalista perceber que há algo que lhe quer mostrar, algo que ela deseja que Osvaldo não ignore. Ela quer que o professor Campos perceba que mesmo contando-lhe a sua vida usando a estrutura do sonho, ela está a contar-lhe a sua vida. Ela está a dar-lhe pistas sobre a rota da droga associada aos pacotes de luxo onde viaja assiduamente, ocultando o nome do pai, o arquiteto London Loureiro, para se proteger. O silêncio entre as palavras, a fantasia e as reticências colaboram na tessitura do texto para se dizer tudo de outro modo.

Poderemos concluir que se a linguagem produz uma domesticação dos sentidos, as palavras representam já uma disciplinação da significação bravia do silêncio. Assim, não há, em Maria London, opacidade no não-dito, nem o silêncio se reduz à

⁵⁹ Diz-nos Eni Puccinelli Orlandi: «É desse modo, em relação à retórica, que Prandi (1988) transpõe os limites da frase e do caráter negativo do silêncio. No quadro da frase, dirá ele, a elipse, figura frástica do silêncio, se qualifica negativamente, como realização vazia de uma categoria formal funcional dada. No discurso, entretanto, o silêncio adquire uma identidade positiva, índice, entre outros, que se traduz na presença das figuras do silêncio especificamente textuais, da elipse. Prandi assinala: a reticência (“la sventurata rispose”), a descontinuidade temática (“Pedro ganhou? Viva a França!”), a subdeterminação semântica (“Uma morte perfumada”). Nós acrescentaríamos aí a preterição (o silêncio que é projetado para o futuro discursivo)» (Orlandi, 2002: 54).

⁶⁰ Podemos encontrar outros exemplos deste tipo de discurso suspensivo noutros segmentos narrativos de *Combateremos a Sombra*, como poderão ser as páginas 164-165, 177-178, 181-182, 243 e 245.

ausência de palavras. Há uma relação significativa som/sentido – e é por isso que Osvaldo não só escuta como ausculta aquilo que é matéria de voo num universo prestes a mostrar-se:

O que ele procurava avistava-se ao longe.

O grande pacote do último sonho de Maria London encontrava-se acostado no Cais da Rocha.

Lá estava, era uma cidade atracada na embocadura de outra cidade. Quantas cidades portuárias ele conhecia? Algumas – Hamburgo, Estocolmo, Nápoles, Londres, Luanda, Buenos Aires. Em todos os portos sempre experimentara a mesma sensação – deslumbramento e máfia. Lembrava-se de certa vez Maria London lhe ter dito – O pai prefere os portos aos aeroportos, estes lembram pássaros, os portos são lugares de peixes. Os peixes não falam. E ele tinha pensado que se tratava apenas de uma linguagem própria duma rapariga que se tinha formado em Letras, ou Inutilidades I, segundo o arquitecto dizia à filha. Afinal, pelo contrário, era mesmo a descrição de uma realidade (*Ibid.*: 255-256).

Como se pode concluir, a voz de Maria London está cheia de pistas⁶¹ sobre a realidade assombrosa do universo de terror do tráfico da droga e essas pistas encontram-se, sobretudo, no não dito ou na fuga para o imaginário – lugar não visível, espaço de silêncio e repleto de significação. O espaço onírico instalado nos seus relatos não é senão um lugar mais amplo onde é possível dizer tudo. A comunicação dar-se-á, aqui, tanto pelo que fica dito, como por aquilo que permanece por dizer:

Aliás, lendo agora as notas que havia tomado no último dia, aquelas em que o seu rumor operático havia sido extraordinário, verificava que tinha apontado – *Sábado 3, narrativa hipnótica, labilidade absoluta, construção de um mundo totalitário ameaçador, elevado desgaste emocional*. - Lia e relia e duvidava do que lia. Das duas uma, ou se tratava da frívola construção de uma comediante que pagava consultas para se divertir, ou então, pelo contrário, ela tinha querido dizer-lhe – *Professor, o Alexandria não é um barco mental*. Por

⁶¹ Essas pistas, como o dissemos já, sobre o universo de terror das redes da droga, onde está enredada pelas mãos do pai, são dadas, ao longo dos quatro capítulos iniciais do romance, através das narrativas fantasiosas de encaixe onírico.

favor, fique a saber desta impostura para sermos dois a partilhar este fardo. Não aguento a solidão da minha ciência, a sós... (Ibid.: 217).

Se todos os relatos desta personagem nos quatro capítulos iniciais da obra nos transportam para o universo do sonho, fazendo eclodir aí um conjunto extraordinário de pistas que levarão Osvaldo a um mergulho no campo da significação, composto pela palavra e pelo silêncio, nos capítulos finais, o silêncio adquirirá uma outra forma – a da fala dupla⁶² -, pois compreenderemos, através de Osvaldo, que esta era uma fórmula de a sua paciente revelar o que lhe era proibido dizer. A fala dupla, ou seja, dizer de outro modo o que é efetivamente proibido dizer-se, remete para um desdobramento ou deslocamento dos sentidos e corresponde àquilo que Eni Puccinelli Orlandi enuncia como a «língua de espuma»⁶³ e que permite a oscilação dos sentidos:

Estes deslocamentos são possíveis porque, como veremos, é assim que a linguagem funciona: ela tira proveito da matéria mesma da redução dos sentidos para produzir sua expansão. Mais se tenta ter um sentido só (definitivo e verdadeiro) mais multiplicidade de sentidos se mostra (Orlandi, 2002: 103).

É então que Osvaldo se atreve a enveredar pelos «campos proibidos»⁶⁴, como o tinha já avisado um colega, quando Osvaldo desabafa com ele as suspeitas e as descobertas feitas a partir da voz entrecortada de Maria London, onde ele deteta, para além da solidão, o medo e, por isso, a necessidade de vestir a verdade com as cores do onírico: «Fala, fala, fala. Uma fantasia delirante de tipo hipnótico que se

⁶² Diz-nos Eni Puccinelli Orlandi, no âmbito do silêncio da opressão, ou seja, no contexto do modo de produção da linguagem posta em prática durante a ditadura militar no Brasil (caracterizada pela censura e pela interdição da palavra): «o discurso do samba-duplex estabelece, de seu lado, um modo de significar que joga com o consenso social da significação para deslocar essa surdez, fazendo aí significarem os outros sentidos. O samba-duplex toma a cargo os desdobramentos e as bifurcações de sentidos. Ele age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos. Simulando, pois, o senso comum, o consenso, o estereótipo, ele se instala para dizer no entanto o que é proibido. Nem mais nem menos» (Orlandi, 2002: 103).

⁶³ Sobre a «língua-de-espuma» convém esclarecer o seu significado a partir daquilo que nos diz Eni Puccinelli Orlandi: «Historicamente, a língua-de-espuma é aquela falada, por exemplo, pelos militares no período que começa em 1964 com a ditadura no Brasil. Mas pelas suas características, podemos alargar essa noção abrangendo toda expressão totalitária nas sociedades ditas democráticas. A língua-de-espuma trabalha o poder de silenciar» (Ibid.: 102).

⁶⁴ A expressão é utilizada por um dos colegas de Osvaldo, também ele psicanalista, um dos irmãos Fiori. É Domingos Fiori que o tenta avisar dos perigos em que poderá estar a incorrer ao optar por caminhos fora do que será entendido como o lugar próprio da psicanálise.

compreende. (...) Mas a questão é que uma parte desse material onírico próprio da sua histeria tem uma forte correspondência com a realidade, como se me quisesse confundir de propósito. Um verdadeiro ziguezague» (Jorge, 2007a: 266).

A partir deste momento em que o psicanalista toma consciência que trabalha sobre um campo minado, o da imposição do silêncio – o que acontece, de forma concreta dentro do romance, a partir do capítulo «Tudo o que voa» (*Ibid.*: 261) - Osvaldo deixa de ser aquele que escuta para passar ao exercício da denúncia. Ele vê agora claramente o que gerava esse medo terrível em Maria London, um medo que tomava conta de toda a sua existência: um medo de dizer, tal como acontece nas políticas ditatoriais, onde domina a censura. Como refere Eni Puccinelli Orlandi, «é preciso observar que, quando falamos de censura (silêncio local), não se trata do dizível sócio-historicamente determinado (o interdiscurso, a memória do dizer) mas do dizível produzido pela intervenção de relações de força nas circunstâncias de enunciação: não se pode dizer aquilo que (se poderia dizer mas) foi proibido» (Orlandi, 2002: 108).

Repare-se que este capítulo de *Combateremos a Sombra*, «Tudo o que voa», se situa sintomaticamente a meio do romance de Lídia Jorge. Julgamos ser possível ver nesse fato a representação da importância que ele ocupa na economia narrativa da obra – um lugar de destaque que nos parece abrir espaço para a realização desse voo que Lídia Jorge nos propõe sobre os campos da denúncia explícita da corrupção dominante no nosso mundo contemporâneo.

É por estas alturas também que o suspense do romance atinge o clima de terror – objeto de valor inquestionável na abordagem e análise desta obra. O silêncio, enquanto restrição ou interdição da fala, passa a tomar uma forma mais nítida e a «sombra», expressa no título da obra, paira sobre as palavras de Lídia Jorge com a força invernal de uma noite escura, sem qualquer possibilidade de estrelas:

É claro que essa tua paciente está a passar-te dados que só tu podes manusear. Tu tens é de ajudar a ler a mensagem, não podes forçar a nada, nem sequer a apressar-se. Essa pessoa está a pedir-te ajuda de outra maneira. Mas cuidado, Osvaldo, não te entusiasmes de mais, não saias para fora dos nossos limites, nada de agir para além das paredes do consultório. Nada de passares para os campos proibidos (Jorge, 2007a: 269).

E é isso que Osvaldo irá fazer: ousar enfrentar as sombras que pairam sobre o romance, mais particularmente sobre duas figuras femininas, duas personagens determinantes para o entendimento daquilo que será a verdadeira matéria orgânica da obra (a denúncia da impunidade dominante): Maria London Loureiro e Rossiana.

3. Maria London: entre o mutismo e o desequilíbrio verbal

Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho.
Bernardo Soares

O ato de permanecer em silêncio ou a verbalização desequilibrada é uma constante nas personagens que procuram o consultório de Osvaldo a fim de recuperarem alguma da nitidez que parece ter-se perdido na errância dos sentidos dificilmente escoados em sons, pelo que se torna interessante estabelecer uma relação entre discurso e significação. Como nos diz Eni Puccinelli Orlandi, «à errância do sentido, à sua capacidade de migração, se junta o fato de que também o sujeito é errático, ele se desloca em suas posições, ele falha etc.. E isto está de acordo com o que significa “discurso”: aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna. O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a ideia de movimento» (Orlandi, 2002: 160-161). Assim se compreende que o silêncio desempenha uma função na constituição de uma linguagem, como refere ainda Eni Orlandi: «enquanto condição para o movimento, enquanto lugar do possível para o sujeito e os sentidos» (*Ibid.*: 161)

Há uma dimensão no silêncio que remete para o caráter de incompletude da linguagem. Diz-nos, a este propósito, Eni Orlandi que «a própria definição de linguagem em Aristóteles remete à questão da completude (e o silêncio), pois, segundo ele, dizer é: “falar algo de algo”» (*Ibid.*: 57)⁶⁵. Assim, o mutismo de Maria London representa essa necessidade de significar em silêncio, como se as palavras fossem grades aprisionando a essência do seu mundo interior conturbado e incapaz

⁶⁵ Sobre a noção de incompletude da linguagem, explicita ainda Eni Puccinelli Orlandi: «O mito da exaustividade leva à abstração como condição do saber, assim como à ilusão da onipotência do método; o silêncio, uma vez que não é tangível (empiricamente), mostra, de forma paradoxal, os limites dos métodos formais» (Orlandi, 2002: 57-58).

de encontrar na linguagem a possibilidade de se dizer. Nos intervalos do mutismo, ela dá espaço a um discurso fragmentário, onde o que não fica dito é a raiz do seu dizer. Enquanto terapeuta, Osvaldo escuta em silêncio e procura ordenar, encontrar clareza nesse universo desmembrado. É ele que procura fixar, dar unidade ao caos dos relatos dos seus pacientes. Em Maria London, em particular, é possível encontrar essa procura de reunião dos cacos quebrados das suas histórias, através de Osvaldo. Centremo-nos, a este propósito, num extrato do romance, representativo da relação de Maria London com o seu psicanalista, Osvaldo Campos:

Ela era a sua paciente magnífica, aquela que lhe proporcionava um mergulho profundo nos fundamentos dos seus actos de análise, e por isso esperava-a como uma recompensa. [...] Naturalmente que por vezes, aquele romance contínuo que ela enfeitava de factos imaginados, dispostos em forma estelar, o modo como encobria o que procurava esconder, para que fosse encontrado, esse revestimento luxuriante cruzado de fantasia e verdade, esgotava-o. Ainda naquele dia, Maria London tinha falado rápido de mais, encadeado de mais, fluente de mais, como era seu hábito em estados de crise. Para um incauto, o seu discurso fluido, entremeado apenas de alguns intervalos de silêncio, até parecia ser um texto previamente decorado. Mas essa era precisamente uma matéria importante para ponderação. O seu dossier estava repleto de breves transcrições de falas, e notas marginais que diziam – *Comoção desajustada à realidade, labilidade verbal invulgar* (Jorge, 2007a: 100).

Ora, para se chegar ao assombro desse universo retalhado, opaco, de Maria London é preciso disponibilidade e respeito pela problemática do silêncio. A astúcia de Osvaldo reside na capacidade de organização das palavras escondidas, de modo a permitir o encontro do sujeito com a sua ambiguidade essencial. Como nos diz Ione Menegolla, «ao recorrermos às palavras, vestimos a superfície do ser, mas, por isso mesmo, despimos o que é mais próximo do ser, o que está por fazer» (Menegolla, 2003: 47). A noção de aprendizagem parece ser fundamental para Osvaldo proceder ao resgate das palavras ditas e escondidas, através da interpretação.

Verificamos, então, que, nesta ocultação do dizer (através mesmo do excesso de verbalização) de Maria London, a palavra silencia, escondendo-se para se mostrar, muitas vezes deixando-se morrer no momento em que fala. É nas

entrelinhas que Osvaldo resgata os sentimentos e as sensações náufragas, mostrando um trilha possível. É disso paradigmático um dos momentos em que Maria London relata a Osvaldo um sonho bizarro. Neste sonho, ela surge nua no *deck-promenade do Grand Parade*, navio onde havia supostamente embarcado, no momento em que os polícias remexem na sua mala à procura de alguma coisa que não encontram e um guarda lhe grita num inquérito sumário que ela tinha sido salva por alguém. É nessa sequência que ela, aterrorizada, diz saber ter sido salva pelo professor, concluindo o relato onírico referindo que acordou «sentindo-se nua e esmagada pela gratidão» (Jorge, 2007a: 165). Osvaldo refere-se ao sonho como «uma floresta de pistas» (*Ibid.*: 165). Observemos o excerto no qual, na sequência deste relato, Osvaldo procura encontrar, por entre o mutismo e o desequilíbrio verbal, o que, mesmo não estando lá claramente, latejava no silêncio:

«Pois bem, a mim parece-me que essa mala representa o tesouro da sua intimidade. Não acha, Maria London, que é a sua pessoa que está em causa quando a invoca?»

Ela tinha os olhos fechados.

«Agora vamos identificar quem mais a ameaça. Vamos lá...»

Maria London mantinha os olhos fechados. Não respondia. [...]

Sentado ao lado dela, o professor caminhava pelos trilhos habituais. Ela conhecia os caminhos. Tinha os olhos fechados.

«Vamos lá... Quem lhe lembra essa figura do professor? Associa-o a alguém importante da sua vida?» – Silêncio. Era de facto Osvaldo a caminhar no sentido conhecido. «E sobre a gratidão que a esmaga? E sobre o medo que sente? E sobre a vergonha de estar nua? Pois sobre tudo isto, iremos vendo, iremos vendo. Não podemos perder o pé da realidade...». Maria London escutava. Silêncio. Ela sabia onde o professor queria chegar. Era como se os dois se espreitassem. [...]

Cinco, dez, quinze minutos em silêncio? – Maria London sentia as mãos geladas (*Ibid.*: 166-167).

Assim, poder-se-á dizer que «o silêncio constitui-se como uma linguagem do possível de ler e falar para além do aqui e do agora, do antes e do depois» (Menegolla, 2003: 129). Maria London diz e silencia, ou seja, diz uma coisa para não dizer outras coisas. O silêncio e a fala desta personagem, partindo de um lugar,

de um contexto, alojam em si uma significação – ela é a filha e, paradoxalmente, a prisioneira do arquitecto London Loureiro. Obrigada a servir de intermediária dos negócios obscuros do pai, Maria London tem esperança que o professor Campos a possa ajudar indo buscar ao não-dito aquilo que tanto ela quer dizer. A personagem usa o discurso onírico em toda a sua dimensão para que, nos subterfúgios das cenas simbólicas que vai desenhando ao psicanalista, este possa resgatar a verdade. É disso representativo o sonho obsessivo de viajar num grande paquete:

Disse - «Professor, desculpe a monotonia, mas voltei a sonhar que viajava num grande paquete. [...]

«Porque entretanto, eu não tinha vendido minha alma, nem tinha morrido, mas era praticamente o mesmo. Para que ninguém me visse, desapossada e despida, tinha-me tornado tão pequenina que poderia ser enfiada no bolso de qualquer casaco. [...] Quando o paquete já navegava à velocidade de doze nós, o professor disse-me – «Não olhe Maria, não olhe...» Mas não era necessário olhar. Mesmo escondida na algibeira do seu smoking, eu via como a superfície da água, por altura da Barra, estava juncada de corpos recentes. [...] Também o professor estava muito admirado e dizia em voz alta para dentro da sua algibeira – «Vê? Coitados, estão vivos, não podem falar. Que morte mais absurda...» [...] E eu pensava, metida na algibeira do seu bolso, que tudo aquilo era um sonho, e no entanto, alguma coisa se parecia com a realidade, e por isso uma parte do sonho não era um sonho (Jorge, 2007a: 177-178).

Parece-nos de salientar o fato de Maria London ter encolhido ao ponto de caber na algibeira de Osvaldo, também este personagem permanente no sonho da filha do arquiteto London Loureiro – o que poderá remeter para a sensação de pequenez desta face ao universo poderoso a que está aprisionada e que entronca na figura intransponível do pai; note-se ainda o valor simbólico da paisagem macabra dos mortos-vivos, verdadeira imagem da imobilidade das pessoas, incapacitadas de agir, reféns da sua própria mudez («estão vivos mas não podem falar») e, por fim, a confusão entre o sonho e a realidade a indiciar a *doença* (a corrupção camuflada) do nosso mundo e do nosso país.⁶⁶ É assaz importante ainda salientar a onnipresença

⁶⁶ Isabel Cristina Rodrigues, numa recensão crítica já por nós citada, refere-se deste modo ao Portugal de *Combateremos a Sombra*: «O Portugal de *Combateremos a Sombra* é, pois, um Portugal desencantado,

do professor Campos nos sonhos de Maria London. Esta permanência resulta, julgamos, da capacidade que este tem de escutar atentamente, podendo, deste modo, ser o único capaz de vir a resgatá-la do mundo obscuro onde jaz amordaçada.

Poderíamos ainda acrescentar que há em Maria London uma necessidade de fuga, de desvio dos caminhos convencionais, uma procura labiríntica de si, afastando-se do convívio social, até sob o ponto de vista da comunicação linguística, restando-lhe, por isso, uma imensa solidão⁶⁷ – a solidão radical do ser humano – e o silêncio como fórmula de proteção. Esta conjugação leva-a, progressivamente, à mudez e a um desequilíbrio verbal que a mantém prisioneira na sua caverna, no seu universo de sombras.⁶⁸ Verificamos, por isso, que o mutismo corresponde mais a um modo de aceder às profundezas do ser do que a uma incapacidade peremptória de dizer.

Ione Menegolla, na sua obra *A Linguagem do Silêncio*, na análise que faz da dimensão do silêncio em Clarice Lispector e Maria Velho da Costa, refere que «o caminho percorrido pela palavra nas obras de Clarice Lispector e de Maria Velho da Costa é aquele que se lança ao silêncio, por meandros oblíquos, ecoando o que não se põe pronunciando. Assim, procedendo, ele inaugura o caos» (Menegolla, 2003: 167). Julgamos que esse grito de revolta proveniente do silêncio ou esse avesso do mundo também se anuncia no mutismo de Maria London.

um país com as pontes em queda e as gentes desmoronando de esperança com elas, o país da desonra e do embuste, da impunidade e do silêncio» (Rodrigues, 2008).

⁶⁷ Transcrevemos um fragmento do romance elucidativo desse reino da solidão onde vive Maria London: «Osvaldo campos tinha enveredado pelo confronto com o reino da solidão. [...] Para o psicanalista, tudo o que fosse mar, paquetes, jipes, estradas, mil e trezentas garrafas, tudo seriam brechas por onde espreitava o poder da solidão. A necessidade de atar a solidão do ser a alguma coisa suficientemente sólida para que deixasse de se auto-abastecer, parecia ser o seu método. [...] E depois, seguia-se a tentativa do confronto com os rostos do fascínio que segundo Osvaldo Campos estavam por detrás da solidão, a galeria inteira com os dois retratos invariavelmente revisitados. Pai e mãe. Mãe e pai» (Jorge, 2007a: 93).

⁶⁸ Nesta perspetiva, é interessante verificar que há uma relação entre Maria London e Maina, personagem de Maria Velho da Costa, tal como é referida por Ione Menegolla: «A loucura e a mudez de Maina é o silêncio das coisas que a visão alcança; o silêncio da coisa em sua mudez, a que a palavra nos liga e de que a palavra separa» (Menegolla, 2003: 150).

4. Rossiana – a vítima e a voz

umas gaivotas andavam no ar, à deriva do vento, e lembravam lenços molhados

Lídia Jorge

Rossiana é a jovem fotógrafa que, no romance em estudo, leva Osvaldo à grande travessia para o universo das trevas, pois é-nos apresentada como a vítima silenciosa dos barões do pó branco. A primeira aparição desta personagem suscita uma ideia de mistério a Osvaldo: suspeita que ela será a amante de uma outra personagem, o «foca»⁶⁹, pois está escondida no apartamento deste; porém, não consegue deixar de sentir uma atração pelo abismo que ela lhe parece querer oferecer:

Osvaldo estava a braços com a Casa da Praia onde tinha de ir quanto antes, a braços com a descoberta que fizera sobre os London Loureiro, a braços com a sua vida precária, ali metido no Goldoni, sozinho, como se fosse um rato saído dum cano, e no entanto, apetecia-lhe meter-se naquela aventura que se lhe oferecia, perto da meia noite, no patamar do terceiro. Afastava o fumo com a mão do rosto dela, daquele molho de cabelos crespos que ela atava com um lenço, e apetecia-lhe beijá-la como na noite do Milénio. Quanto mais ela falava de florestas e facas, mais ele a desejava, quanto mais imaginava que o *Foca* a mantinha ali cativa mais a queria, quanto mais imaginava que não era o *Foca*, era uma matilha, mais a queria, e todos os caminhos ínvios que faziam o desejo de alguém se cruzavam no seu corpo e nos seus pulsos, uma vez de cócoras diante dela a afastar-lhe o fumo (Jorge, 2007a: 273).

Rossiana entra na vida de Osvaldo quando tudo parece estar desajustado ou fora do lugar – um momento cheio de equações por resolver: a Casa da Praia (fantasma intransponível do seu divórcio), a descoberta que fizera sobre Maria London e sobre a sua relação com os negócios obscuros do pai e, finalmente, a sua vida desarrumada dentro do seu consultório, transformado em lar frágil. É no meio

⁶⁹ «Foca» é uma designação que, aqui, no contexto da obra, parece querer sugerir uma imagem de um ser escorregadio, que se esconde atrás de um estatuto social para conseguir a imunidade necessária dentro do mundo obscuro das redes da droga. É, nesta perspetiva, uma verdadeira personagem tipo do nosso mundo contemporâneo.

desta encruzilhada de assuntos por resolver que Osvaldo encontra aquela mulher misteriosa do terceiro andar do Foca, Rossiana.

Começando por movimentar-se com palpitações, até atingir a força de um grito de desespero mudo que atingirá em cheio o peito de Osvaldo, Rossiana adquirirá, à medida que a trama da narrativa se vai desenvolvendo, uma relevância cada vez maior. A curiosidade aproxima-os, a solidariedade une-os e o amor ilumina a noite na Praia das Maçãs, afastando, por um hiato de tempo, o medo. Também Rossiana é portadora de um terrível segredo, apanhada ela própria numa rede de equívocos que não escolhe, mas que a levarão às entranhas da podridão de uma sociedade onde nada é aquilo que parece. O projeto de Rossiana, sem ter como intenção a denúncia, acaba por traduzir de forma extraordinária essa necessidade de mostrar a miséria do mundo contemporâneo:

Nessa noite teria dito a Osvaldo – «Sim, tudo o que voa na altura foi considerado uma denúncia, mas devo dizer que apesar das aparências, nenhum de nós pretendia denunciar o que quer que fosse. Pois denunciar o quê? - Desde que tínhamos inventado o projeto, pela parte que me cabia, eu só pretendia falar com as coisas e as pessoas através da câmara, a realidade é esta? Eu poderia passar da realidade *àquilo*. Poderia continuar a dispor dum intervalo entre a aparência e o ser. Eu tinha a ideia de que só via o exterior das coisas, e que através da lente conseguia captar uma outra coisa que deve estar no interior das coisas. A câmara consegue trazer o que está no interior das coisas para fora das coisas. Isso fica visível. Pelo menos era assim que eu pensava na altura. E por isso sabia muito bem que nenhum TUDO O QUE VOA remediava fosse o que fosse, não alterava nada em concreto, eu possuía provas [...] – Talvez eu me iludisse, TUDO O QUE VOA não servia para servir, servia para outra coisa que não era indispensável na vida. No entanto, não servindo para nada, no meu caso, torturava-me a sua ausência a ponto de se ter tornado imprescindível (*Ibid.*: 294-295).

A força anímica do projeto de Rossiana reside no apelo ao poder do olhar sobre a realidade, movendo a lente para aquilo que será o interior das coisas. A imagem, depois de captada pela máquina fotográfica, circunscreve um pormenor da realidade capaz de mostrar o seu âmago. É essa capacidade do projeto de Rossiana que faz com que este se transforme numa espécie de finalidade. E é por esse motivo

que ela quer voltar ao Cuíto para fazer um TUDO O QUE VOA, de forma a recuperar qualquer coisa que sobejasse do seu passado, «uma telha verde, um caco de vidro de janela, o lugar da cama onde o engenheiro se tinha deitado, ou que mais não fosse, pelo menos o sítio das colmeias onde os tios enterraram o avô à pressa, antes de partirem nos Land Rover para África do Sul» (*Ibid.*: 295)⁷⁰.

É essa vontade de voltar ao Cuíto para realizar o seu projeto que a leva ao thriller onde se vê envolvida: «Pode um projecto tão modesto transformar-se numa finalidade? Pode. E é aqui que se inicia o tal thriller. Que me pôs nisto...» (*Ibid.*: 295). Na clínica onde trabalhava, Rossiana toma conhecimento da existência de dois homens (que trabalhavam nuns estaleiros) oriundos do Cuíto. Visitando esses estaleiros à procura dos dois homens da sua terra natal, Rossiana acaba fotografando os rostos de vários trabalhadores e alguns pormenores desse lugar doentio, repleto de rostos de lágrimas marcados pela dureza do trabalho mal pago. Ela apercebe-se que este era um espaço de perigo, onde olhos desconfiados espreitavam - «à cautela, ninguém conhecia ninguém, na cadeia de comando. Deduzia eu, do pouco que falavam. Alguns olhavam desconfiados. Mas eu não ia lá denunciar, ia só procurar matéria para fazer um TUDO O QUE VOA, se acaso pudesse ir ao Cuíto» (*Ibid.*: 297). É no seguimento disto que o material recolhido por ela e guardado em sua casa é roubado e, posteriormente, ela é apanhada para ser silenciada, já que sabia o que não deveria saber, sendo, por isso, um alvo a abater. O acaso, mais uma vez, leva a que ela se encontre nas mãos de Cisco, um homem que tinha participado seis anos antes no seu «TUDO O QUE VOA», fazendo a fotografia incrível da azálea⁷¹. Será precisamente ele que, sendo agora «um abafador» com a incumbência de silenciar as vozes incómodas, acaba por salvá-la da morte, deixando-a encurralada numa situação de prisioneira da sua própria vida.

Osvaldo ver-se-á igualmente enredado nestes fios e deles não conseguirá libertar-se, porque estes interligam-se com outros trazidos pelo relato onírico de Maria London: «E por instantes passava-lhe pela cabeça a ideia de que não era mera

⁷⁰ O resumo da história de Rossiana é-nos dado pela voz de Osvaldo deste modo: «Mas naquela Quarta-feira de regresso, tudo o que Osvaldo desejava de Alain era explicar-lhe o que se passava com aquela rapariga de vinte e cinco anos, proveniente de uma família oriunda de Angola, que nascera em Joanesburgo, que tinha vivido num subúrbio miserável de Lisboa até à maioridade, fizera-se fotógrafa à sua custa, era uma criatura extraordinária, e durante um trabalho de reportagem fora capturada por uma rede de traficantes que a tinham querido aniquilar. Ainda queriam aniquilá-la, o problema era esse. Vivia desde o Natal metida num apartamento, controlada, sob ameaça de morte. Estava dada como morta. Não, não podia aparecer em pessoa. Chamava-se Rossiana de Jesus Inácio» (Jorge, 2007a: 324).

⁷¹ Veja-se «As virtualidades terapêuticas da fala», pp. 29-36.

coincidência a descoberta do caso London Loureiro e o episódio ocorrido com Rossiana naquele pinhal, e a esses factos ele juntava um terceiro, como se fosse o invólucro inevitável que os envolvesse a todos numa mesma força implícita – Pois o invólucro era aquele apartamento despovoado onde ambos de encontravam» (*Ibid.*: 315).

Este poderia ser, por isso, também, um romance sobre a *rota do pó*. Os modos de atuação das redes de droga aparecem na parte cinco de *Combateremos a sombra*, «Tudo o que voa», com uma crueza extraordinária. Com efeito, se a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras, em Rossiana essa passagem dá-se através da imagem, já que é a sua câmara fotográfica que a transporta para um universo feito de cores sombrias. Não será despropositadamente que a sua lente capta os pormenores de uma realidade árida e ávida de voo:

Tudo o que voa resultou dum compromisso com a realidade, e eles aceitaram. “Malta” – disse eu. “O pessoal vai andando pelo nosso bairro adiante, e lá onde encontra um objeto de interesse, uma situação entre gente que diga alguma coisa com jeito, um sapato bonito na lama, uma gaiola sem o pássaro lá dentro, uma coisa assim esquisita por ser bela e dê vontade de levar para casa, e dê vontade de se agarrar a ela, a malta fotografa para ver como é (*Ibid.*: 288).

A história que Rossiana conta a Osvaldo leva-o até ao centro da avaria da vida desta, sendo esta uma viagem sem volta. «Tudo o que voa» é a grande metáfora que enforma a obra, sendo metáfora de um olhar mais apurado sobre o mundo que nos rodeia, já que podemos olhar e não ver, ou nem sequer reparar. A lente de Rossiana procurava a harmonia das coisas no meio da podridão. A realidade é a cores, mas aquela que Rossiana captava devolvia um halo diferente às coisas – como se elas ganhassem outra dimensão. Na verdade, era como se, ao transformar o mundo real, feito de cores, num mundo a preto e branco, Rossiana lhe captasse a verdadeira natureza – qualquer coisa do domínio do invisível que assim se torna possível de olhar: «Era como se eu metesse os olhos na realidade e aquela lente me devolvesse a outra natureza das coisas» (Jorge, 2007a: 286). «Tudo o que voa» será, então, tudo o que se ergue (no silêncio envergonhado de uma Lisboa - ou

num país entaramelado numa mediania suja) e grita a possibilidade de ser de outra maneira.

Na metáfora do voo, há a esperança de ser «novo», de renascer das feridas, tal como uma flor nasce de uma fissura no alcatrão árido de estrada. Nesta imagem do voo e de «tudo o que voa», cria-se a possibilidade de uma linguagem nova, onde os «senhores do poder» sejam julgados pelos seus crimes, onde a impunidade não seja a única cor. Este é um país vergado sobre as suas culpas, incapaz de se deixar fotografar a preto e branco, de se reencontrar numa linguagem que bem poderá estar inscrita no silêncio, naquele que fecunda e traz a verdade e não no silenciamento – representado aqui pelas personagens Rossiana e Maria London, embora de diferentes formas – e depois, ainda, por Osvaldo Campos. Este último é o que voa sobre uma Lisboa autista, aquele que ainda acredita ser possível viver num mundo mais humano⁷².

Rossiana é, claramente, uma das vítimas (conjuntamente com Maria London) dos barões da droga, mas é também a voz que irá emergir das sombras do romance. Podemos dizer que ela é objeto de censura e de resistência, na medida em que está interdita de «dizer», mas isso não a impede de, nesse mesmo silenciamento, produzir o seu modo de significar. Assim, o silêncio de Rossiana não é o da mera ausência de palavras, significando mesmo à margem dessa ausência. Lembra Eni Puccinelli Orlandi que «o silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio(s)» (Orlandi, 2002: 105). Assim, o silêncio, neste caso específico de Rossiana, está submerso em palavras que não podem ser ditas, sob pena de se ver perseguida pelos senhores do poder. A razão precisa por que esta personagem é «calada» por estes agentes da opressão tem uma correlação direta e absoluta com as palavras que ela guarda dentro de si. Ora, é possível dizer que ela

⁷² Osvaldo é a figura excepcional da ficção que sintetiza de forma eficaz aquilo em que consiste a matéria essencial do ser humano, segundo as palavras de Lídia Jorge em entrevista a Inês Pedrosa: «Nós, pelo menos, somos dois, como disse há pouco, eu e o que eu quero ser, e passamos a maior parte da nossa vida fora daquele outro que queremos ser. O que nós queremos ser, normalmente, é um ser mais elevado do que nós mesmos, e, às vezes, adiando-lo tanto: é para amanhã, é para depois, fazemos essa coincidência, que é o que faz a autenticidade. Acho que as pessoas morrem, muitas vezes, afastadas daquilo que queriam ser, e o melhor de si não está no que são, está naquela imagem, naquilo que eles queriam ser, que é o seu eu mais profundo, mais completo, o eu que construímos no silêncio» (Apud Pedrosa, 1988: 68).

representa o perigo, porque guarda dentro de si a verdade que cala. As palavras, ao não serem ditas, estão, então, carregadas de significado. Os sentidos silenciados deslocam-se e, em surdina, permanecem, podendo eclodir quando as circunstâncias assim o permitirem.

É o que acontece com Rossiana quando conhece Osvaldo e é resgatada dessa interdição de falar, uma vez que passa a partilhar com ele o seu terrível segredo: «Osvaldo Campos olhava para aquela a quem intimamente tinha tratado durante dois meses como *pega do Foca*, e pensava na diferença que existia entre aquela narrativa e as histórias que lhe contavam no silêncio do seu gabinete» (Jorge, 2007a: 308). Como sublinha Isabel Cristina Rodrigues, Osvaldo Campos era «essa espécie de ouvido sempre atento às complexas falas dos outros e secretamente à espera de uma voz assim, inteira, sem fissuras, perfeita como a redondez da esfera» (Rodrigues, 2008). Parece-nos oportuno atentarmos num exemplo do romance onde se evidencia o valor da narração de Rossiana, feita de uma totalidade irrepreensível:

Era como se a Casa da Praia em Mar de Salgados tivesse sido construída de propósito para acontecer aquele momento. Nada para trás, nada para diante, só aquele relato de Rossiana, entre o sofá deixado por Maria Cristina e o pano da lareira. _ Porque tinha trazido aquela rapariga consigo? O que queria isso dizer? Havia quanto tempo não escutava uma vida que não fosse para se queixar duma perda, duma dor? De aniquilamento? De alguma coisa dolorosa insuportável? – Pelo contrário, tudo quanto Rossiana contava era directo, unido em torno do tempo e do corpo, brutal e superado como a acção nos verdadeiros mitos. A vida que ela contava, se tivesse sido vivida por outra pessoa, poderia ter criado uma fragmentação suficiente para causar uma panóplia completa de depressões com perseguição suicidária, talvez manias, talvez histerias, talvez fobias, e por aí adiante. Em vez de qualquer assomo de brecha, Osvaldo Campos reparava como ela se desembaraçava da sua mão, e ia debruçar-se para a lareira que fora de Maria Cristina» (Jorge, 2007a: 293).

Daqui para a frente, a vida de Osvaldo ficará presa a Rossiana e as consequências da partilha do seu segredo serão irremediáveis para si. Partilharão ambos este silêncio de opressão. A proibição de dizer, de tornar visível esse mundo obscuro onde acabam por se enredar os dois é, paradoxalmente, o laço mais

apertado da união de ambos. É esta interdição da palavra que leva Osvaldo ao exercício da resistência. Assim, poderemos dizer que há palavras que, mesmo não sendo ditas, significam. Osvaldo atravessará esta floresta de palavras para procurar a fórmula de as tornar visíveis ao mundo.

A narrativa de Rossiana apresentava-se inteira, tanto quanto a pessoa que a relatava e era esta proposta de coragem que envolvia Osvaldo num halo de assombro e de crescente fascínio prestes a transformar-se em amor. A jovem Rossiana apresenta-lhe um entendimento do mundo e uma capacidade de o questionar inigualável. Da sua história pessoal parte para a interrogação sobre a realidade, esse espaço em convulsão que é o universo manchado onde a humanidade se vai desfazendo de modo absurdo. Apesar de vítima desse mundo em colapso, ela é, na lucidez e coragem expostas no seu relato, muito mais aquela que dá voz e grita debaixo desses escombros da realidade. As suas interrogações são as de quem compreende que há, nesse seu extraordinário projeto designado por «tudo o que voa», uma relação ampla com o cancro do autismo alastrando irreversivelmente pelo universo doente da contemporaneidade:

E ao mesmo tempo eu pensava no Solar das Turcas, naqueles dias em que tínhamos exposto, seis anos atrás, TUDO O QUE VOA, essa experiência única. Escutando a minha camarada de profissão, eu percebia que o mundo continuava igual. A paz parecia um breve intervalo na guerra. Valeria a pena regressar ao Cuíto para procurar um pedaço de telha verde? O que significava a cova onde o meu avô estava enterrado, quando o processo da sua destruição se multiplicava por toda a parte? [...] pois vendo bem, a quem interessaria falar do brasileiro⁷³? À companhia aérea? Aos empreiteiros? Aos empregados directos? Aos indirectos? Então a quem? Possivelmente, nem à mãe do brasileiro, nem à sua mulher, nem aos seus amigos, nem aos seus filhos, muito menos aos governos dos países, tanto de cá quanto de lá» (*Ibid.*: 300).

Ora, muito embora o universo de Osvaldo remeta para o silêncio enquanto espaço privilegiado de perscrutação do mistério do *outro*, será ele que quererá, a partir deste conhecimento do segredo de Rossiana e do *thriller* em que ela está enredada, gritar ao mundo a verdade.

⁷³ Clarifique-se que «o brasileiro» referido nesta citação é o homem que Rossiana vê morrer na clínica *Pina Pax*, por trazer no seu estômago um número excessivo de bolas de droga.

Podemos estabelecer um paralelismo entre o universo interior de Osvaldo e o que nos diz Ione Menegolla, pela aproximação que as suas palavras possibilitam, no nosso entendimento, à personagem Osvaldo de *Combateremos a Sombra*: «Ao desenvolvermos o tema da linguagem do silêncio vimos que os mitos e a mitologia, pela sua forma narrativa e textual, ocultam, enquanto o social vive o consenso da dissimulação. Quanto a Deus, ele ama esconder-se. Pensamos sejam essas as formas diferenciadas de silenciar que norteiam o Criador e as criaturas» (Menegolla, 2003: 166). Repare-se que, no romance em análise, Osvaldo revela-se desde a primeira página como alguém à parte da sociedade viciada em hábitos mesquinhos e hipocritamente consensuais. É no meio desta que o psicanalista ergue o facho de luz da sua alma pura, longe da dissimulação e dos estereótipos.

O recurso à palavra para denunciar será imprescindível para que se faça justiça e se acabe com a tirania dos detentores do poder. É esta a sua grande aventura, o caminho que Osvaldo decide tenazmente percorrer. E é isso que fará, como veremos no capítulo três deste trabalho:

Ela era um todo que não podia ser analisado nem separado, nem designado, nem transferido, Rossiana era um fruto formado em torno do seu núcleo, um todo humano que se elevava diante da barreira do mundo, como no princípio da vida, lutando para se defender, abertamente, e achou que ela, que não tinha amolecido nem aberto fendas diante da grande hostilidade, ela era completa, e fina e poderosa, e de súbito passou-lhe um sonho pela cabeça – Rossiana, esta situação tem de ser ultrapassada, tu vais ver... (Jorge, 2007a: 308-309).

As gaiotas voam, na sugestiva imagem de Lídia Jorge, «como lenços molhados» (*Ibid.*: 269) simbolizando, na nossa perspetiva, a libertação do medo (pelo recurso à palavra) e das amarras ferozes do poder de um país viciado na lei da impunidade.

Capítulo III – Silêncio, tragédia e sombra

De repente uma sombra –
embora nada houvesse que a projetasse
- surgiu na vertente escavada diante dela.
- Rapidamente se adensou, e em breve surgiu uma verde
gruta onde antes só havia rocha estéril.

Virginia Woolf

1. Osvaldo: herói trágico

The extrem limit of wisdom – that`s what the public calls madness.

Jean Cocteau

Nos capítulos finais do romance de que temos vindo a ocupar-nos («Combateremos a sombra» e «Processo da Primavera»), o narrador quebra o silêncio, libertando-se do exercício da escuta, para dele fazer emergir a denúncia. O silêncio, enquanto forma de repressão do dizível, corresponde à sombra que Osvaldo decide tenazmente combater. Referimo-nos aqui, então, à questão do silenciamento, tal como ela é enunciada por Eni Puccinelli Orlandi, sublinhando-se assim a dimensão política que a problemática do silêncio também contempla. Diz-nos esta autora que «a diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em

(por) si mesmo» (Orlandi, 2002: 75). Entende-se, deste modo, que o silenciamento provoca um estrangulamento da decisão do sujeito de produzir significados através da palavra. Esta imposição exterior ao sujeito que procura regular o que este pode ou não dizer conduz, inequivocamente, à intenção de anulação da sua identidade. Sobre este aspeto, esclarece ainda Eni Puccinelli Orlandi: «No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito» (*Ibid.*: 81). Atingido no peito por essa violação da sua identidade, o sujeito predispõe-se à resistência e encontrará as suas formas de manifestação, movimentando-se ou deslocando-se para outros caminhos discursivos. Na verdade, se o silêncio se tornar uma imposição, a palavra readquire uma força maior, pois transforma-se no exercício da resistência. Saliente-se que interditar o outro de falar é por si um sinal de que há um sentido que se quer ocultar; é, por assim dizer, a forma mais eficaz de mostrar «que ali pode haver outro sentido» (*Ibid.*: 121).

O comportamento humano apresenta uma componente quase intuitiva de liberdade e, portanto, o homem sente necessidade de agir quando provocado – a inibição da sua fala empurra-o, por consequência, para a ação. É aquilo que David Hume, no livro *Investigação sobre o Entendimento Humano*, defende como liberdade: «Por liberdade, portanto, podemos apenas significar um poder de agir ou não agir, segundo as determinações da vontade; isto é, se optamos por ficar quietos, podemos fazê-lo; se decidimos mover-nos, igualmente o podemos. Ora, esta liberdade hipotética pertence, todos o admitem, a quem quer que não esteja prisioneiro na cadeia» (Hume, 2013: 103)⁷⁴.

A personagem Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*, confronta-se, de forma bem clara, com esta agressão à sua identidade, quando percebe que o mesmo universo opressor que acorrenta Maria London e Rossiana o impossibilita de (recorrendo à sua liberdade de falar) exercer o dever da denúncia. Pautando toda a

⁷⁴ Sobre esta matéria do «entendimento humano» e o modo como o homem gere as suas emoções e comportamentos face a determinadas ações, diz-nos ainda David Hume: «a mente do homem é de tal modo formada pela natureza que, com o aparecimento de certas maneiras de ser, disposições e ações, experimenta imediatamente o sentimento de aprovação ou censura, nem existem quaisquer emoções mais essenciais à sua estrutura e constituição. As índoles que despertam a nossa aprovação são sobretudo as que contribuem para a paz e a segurança da sociedade humana, do mesmo modo que as maneiras de ser que suscitam a censura são em especial as que favorecem o dano e o tumulto públicos, donde se pode, com razão, presumir que os sentimentos morais emergem, mediata ou imediatamente, de uma reflexão desses interesses contrários» (Hume, 2013: 101).

sua conduta ao longo do romance pela verdade e posicionando-se sempre como uma figura imbuída ainda de inocência⁷⁵, Osvaldo revela-se cada vez mais, e de forma irreversível, como o herói trágico de uma história sombria, não só porque ele parece um ser talhado para a morte, pelo modo como se confronta com os *monstros* daquele universo afundado no medo (a realidade dos poderosos da máfia das redes de droga), mas mais ainda por se inscrever no lugar do que é *extra-ordinário*, investindo-se, por isso, de um estatuto próximo da *divindade*. Revemo-nos, por isso, nas palavras de Eduardo Lourenço, quando o ensaísta adverte que «o trágico enquanto *ser* é o que escapa à “compreensão”, à visibilidade humana, é o *domínio dos deuses*, quer dizer, de *outra-coisa-que-o-homem*» (Lourenço, 1994: 34).⁷⁶

Assim, não será mera coincidência o cruzamento da história de Maria London com a de Rossiana, como o não é o facto de, na sequência de todas as revelações que são feitas a Osvaldo ao longo da narrativa, reaparecer neste momento a questão colocada logo no início do livro sobre o peso da alma⁷⁷. Todas essas revelações serviram de indícios da história subterrânea que nos dois capítulos finais emerge com a força de uma matriz trágica:

E por momentos Osvaldo e Rossiana olhavam-se mutuamente, com a ideia de que alguma coisa estava desajustada, ora sentindo-se intérpretes duma espécie de policial cruzado de comédia, ora vendo-se à beira de uma ameaça que lhes parecia tão precisa quanto iminente e trágica⁷⁸. E para ele, uma tal indefinição excitava-o porque essa ambiguidade não era do domínio da circunstância, mas do absoluto. O que ele não sabia em relação aos assassinos do pinhal resultava da mesma ignorância que mantinha em relação a outros domínios concretos do seu trabalho, incluindo os princípios básicos. Ignorância. A mesma ignorância fundamental que o fizera cancelar a resposta à pergunta - «Quanto pesa uma alma? – Responde um prático (Jorge, 2007a: 316).

⁷⁵ Cf. «Osvaldo: o resgate da inocência», pp.36-47 (capítulo II).

⁷⁶ Diz-nos ainda Eduardo Lourenço sobre o conceito de «trágico»: O trágico refluí da exterioridade onde desde sempre parece ter tido o centro, para o seu núcleo primordial: a Linguagem. É aqui, lugar da ordem do mundo, que a percepção de um *caos irremível*, ou só redimido através de um sacrifício que consagra sem ilusão alguma impotência humana – e tal é a *experiência trágica* – nos dá, através de balbuciantes, o que foi outrora um fúnebre e exaltante esplendor» (Lourenço, 1994: 28). Esta percepção da impotência, bem como uma certa noção de sacrifício face à deterioração do mundo à sua volta, parece-nos que caracteriza Osvaldo de forma quase lapidar.

⁷⁷ Cf. ponto 2 do cap. I, pp. 19-22 .

⁷⁸ O sublinhado é nosso.

É por esta altura que Maria London coloca nas suas mãos uma *bomba artilhada* que ele decide detonar. O universo onírico criado por Maria London não o é mais: «a paciente não utilizava mais o seu psicanalista para contar a sua vida em forma de narrativas oníricas, ia direita ao assunto com a precisão de um bisturi» (*Ibid.*: 344). Maria London entrega a Osvaldo duas listas: uma constituída pela descrição geográfica da rota dos vários «pós do seu pai, suas origens e espécies» (*Ibid.*: 344) e a outra onde constavam os nomes de vinte e um homens acima de qualquer suspeita. As listas entregues por Maria London fazem Osvaldo entrar definitivamente nos «campos proibidos» (*Ibid.*: 269): «Assim, subitamente, cruzava os poucos dados de que dispunha com o que corria sobre as novas fortunas, e tinha ideia de que a sua paciente magnífica estava a convidá-lo a descalçar os sapatos e as meias, e a arregaçar as calças até às virilhas, para entrar numa ordem feita de lama» (*Ibid.*: 345).

Perante esse lodaçal tão espesso onde o psicanalista percebe estar prestes a entrar, não será o medo que o faz desanimar, é, sim, contrariamente, a revolta e a raiva que o arrastam irrecusavelmente para uma viagem sem possibilidade de retrocesso: «Imaginava que alguém, contagiado pela sua frontalidade, viesse ao telefone dizer-lhe, grandes filhos da puta, vamos foder-lhe os cornos. Você tem as listas, nós os meios. Agora e já! – Assim uma coisa funda, visceral, genuína, uma coisa de revolta contra o revoltante» (*Ibid.*: 417). Depois de procurar ajuda junto das autoridades policiais (aqui representadas na figura do inspetor Toscano)⁷⁹, Osvaldo recorre ainda à imprensa, simbolizada na figura de Marisa Octaviano⁸⁰, mas todos parecem dizer-lhe tacitamente que não há nada que possa ser feito. Tudo se ia resumindo a um fumo abstrato, um nevoeiro denso onde os nomes dos visados se fundiam e se dissipavam numa neblina de inércia:

⁷⁹ O inspetor Toscano aparece aqui como símbolo da inércia do sistema, a aceitação tácita de que, nos domínios do poder, sobretudo do poder político, nada mais há a fazer do que deixarmos a voz silenciar-se dentro da nossa revolta: «Pensando bem, era tudo muito claro – João Toscano tinha vindo dizer-lhe que estavam ambos do mesmo lado, e já que estavam, como o comprovava a ciência acumulada em torno do nome escrito na toalha da mesa, então deveriam permanecer como estavam. Imóveis e calados» (Jorge, 2007a: 384).

⁸⁰ Marisa Octaviano surge como aquela mulher experiente dentro do mundo da imprensa, mas, ainda assim, como podemos comprovar pelas palavras de Osvaldo, não passando de mais uma figura impotente face àquele universo sombrio do qual todos sabem, mas acerca do qual ninguém pode dizer nada nada: «Vislumbrava-lhe o rosto marcado, os tiques de defesa da linguagem, e sentia pena da sua pessoa. Pessoas como ela deveriam viver asperamente, e ser ásperas como ela, tendo por missão encarar o mundo para o decifrar por aquele ângulo curvo. Como poderiam sobreviver?» (*Ibid.*: 419).

Ninguém podia avançar com um inquérito sem uma base factual concreta, e mesmo que houvesse indicações precisas, datas e lugares, seria muito difícil levar a sério uma insinuação daquele tipo, tudo tão vago, tão sumido, tão fora de prova e de controle. Não se podia imaginar uma relação entre causa e consequência, assim daquele modo. O que ele lhe entregava era um enigma para crianças desvendarem. Quando muito, uma fantasia sobre a realidade, e não se podia combater uma fantasia com armas reais (*Ibid.*: 377).

Apesar desses múltiplos obstáculos, dessa montanha de dificuldades a remover, o professor Campos não desarma, reclamando, gritando dentro desse silenciamento a que o querem reduzir. Paira sobre ele um silêncio ensurdecedor, um clamor interior a querer desatar a rede onde o querem sufocar. Pretendendo-se fazer desaparecer a linguagem enquanto mecanismo discursivo, ou instrumento de transmissão da informação, efetivamente, não se faz desaparecer a informação. Osvaldo é portador dela e dela se servirá, mesmo quando avisado pelo inspetor Toscano de que os detentores do poder vivem numa espécie de aquário, metáfora abismal onde percebemos que, embora o vidro nos permita olhar para dentro, nunca poderemos tocar o interior do aquário. Aliás, como diz o próprio inspetor, «para as instâncias competentes, os intocáveis viviam num aquário, os seus passos eram visíveis e até aumentados através das paredes convexas das suas vidas, mas o recipiente de vidro, à força da transparência, tornava-se inviolável. Quanto mais visíveis eram os actores e os actos, mais inalcançáveis (*Ibid.*: 381). O que este pretende dizer a Osvaldo é que o que ele sabe, a informação que quer passar por palavras, permanecerá nessa camada infinita de silêncio dominante e que atravessar esse «vidro» é uma tarefa impossível.

É neste sentido, que opera a malha de silenciamento no romance e é por isso ainda que esta obra de Lídia Jorge se afirma como um romance sobre as várias faces do silêncio. Repare-se no carácter multimodo que o termo silêncio recobre num diálogo telefónico entre Marisa Octaviano e Osvaldo:

Silêncio. Depois da Páscoa, diria tudo. Muitas novidades mesmo. Havia alguma coisa na sua fala que parecia próprio de guerrilha. Silêncio. Silêncio. A jornalista disse de forma cifrada - «Professor, uma pessoa não pode ir à praia, o mar está bravo...» A veterana deixava-o em suspenso. «Bravo?» - Silêncio

entre os dois. [...] Nem um nem outro desligavam, e ele pensou que aquela súbita ligação significava que ela, na impossibilidade de lhe dar notícias sobre o caso, lhe quisesse dizer que se mantinha inteiramente do seu lado» (*Ibid.*: 418).

O silêncio apresenta-se, neste excerto, como um código a desbravar. Podemos, por isso, concluir que os sentidos que fazem eco na fúria de Osvaldo, mesmo quando este não se consegue fazer ouvir, são ainda sentidos. Como sintetiza Eni Puccinelli Orlandi, «os sentidos silenciados em seus lugares [...] próprios, e que significaram em outros lugares simbólicos, continuam fazendo sentido surdo [...]. Mas tudo isto também é modo de se fazer sentido» (Orlandi, 2002: 133). Osvaldo recusa a imobilidade, recusa ficar calado, movimentando-se, dentro dessa voz amordaçada, num esforço de anulação de um dizer permanentemente apagado por quem o ouve.⁸¹ E é por isso que se transforma num herói trágico, afrontando as margens que lhe são, a cada passo, vedadas.

A morte é vista em *Combateremos a Sombra* também como essa mão invisível que nos tapa a boca e nos prende os movimentos – ela espreita nos recantos do livro como um fantasma atento a cada movimento mais ousado do discurso. Todas as personagens parecem encurraladas e emudecidas dentro de uma realidade que lhes subtrai a vontade, apesar de o seu pensamento ditar a necessidade de ação. Esse pensamento, que também sobrevoa o livro em antinomia com o silenciamento enquanto atmosfera dominante, é possivelmente a arma mais poderosa que se enuncia neste texto de Lídia Jorge. Desta força parece estar imbuída a personagem Osvaldo Campos, consubstanciando o que nos diz David Hume:

Nada, à primeira vista, pode parecer mais livre do que o pensamento do homem, que não só se esquivava a todo o poder e autoridade humanos, mas nem sequer está encarcerado dentro dos limites da natureza e da realidade. [...] e enquanto o corpo está confinado a um planeta, ao longo do qual se arrasta com

⁸¹ Numa análise social e política da Pós-Modernidade, diz Boaventura de Santos Sousa que «pode mesmo avançar-se como hipótese de lei sociológica que *quanto mais caracterizadamente uma lei protege os interesses populares e emergentes maior é a probabilidade de que ela não seja aplicada*. Sendo assim, a luta democrática pelo direito deve ser, no nosso país, uma luta pela aplicação do direito vigente, tanto quanto uma luta pela mudança de direito» (Santos, 2013: 183). Parece-nos ser esta a suprema luta de Osvaldo, aprisionado na camuflagem de uma sociedade democrática, mas paradoxalmente incapaz de defender na íntegra os direitos do cidadão.

dor e dificuldade, o pensamento pode, num instante, transportar-nos para as mais distantes regiões do universo ou para lá do universo, para o caos ilimitado, onde a natureza, por suposição, se encontra em total confusão (Hume, 2013: 26).⁸²

Um dos grandes desafios à imaginação sociológica, traçado por Boaventura de Sousa Santos, no seu livro *Pela mão de Alice. O social e o político na Pós Modernidade*, é precisamente este retorno ao interior do ser humano, por outras palavras, ao indivíduo: «O esgotamento do estruturalismo trouxe consigo a revalorização das práticas e dos processos e, nuns e noutros, a revalorização dos indivíduos que os protagonizam» (Santos, 2013: 28). O mesmo desafio, pensamos nós, é-nos proposto pelo romance de Lídia Jorge, pela singular centralidade dada ao mundo interior de Osvaldo.⁸³ A tragicidade desta personagem resulta desse compromisso pleno com a *Verdade* de que se quer fazer voz. Transformando-se em guerreiro em prol dessa *Verdade*, ele torna-se num perigo para a manutenção do *status quo* vigente. As palavras de Junô⁸⁴ são disso expressivas: «Percebo, transformaste-te agora num justiceiro. És um perigo público... [...] Concretiza, queres fazer uma revolução, queres armar-te em franco-atirador, explica lá, pá...» (Jorge, 2007a: 393).

É, então, essa morte anunciada ao longo da narrativa que apanha Osvaldo nas páginas finais de *Combateremos a Sombra*, respondendo ao impulso trágico que o caracteriza. Não há propriamente imprevisibilidade nesta morte, há só premonição e sofrimento. Página a página, em particular nos dois capítulos finais, sentimos que a voz estrangulada de Osvaldo grita dentro de nós, leitores. Somos, deste modo,

⁸² A este propósito, parece-nos importante ainda referir o que afirma David Hume: «Mas, embora o nosso pensamento pareça possuir esta liberdade irrestrita, veremos, num exame mais pormenorizado, que se encontra realmente confinado a limites muito estreitos e que todo este poder criador da mente nada mais vem a ser do que a faculdade de compor, transpor, aumentar e diminuir os materiais que nos são fornecidos pelos sentidos e pela experiência» (Hume, 2013: 27).

⁸³ Relembramos as palavras de Lídia Jorge em entrevista ao programa “Câmara Clara”, onde ela enfatiza a ideia de um futuro promissor para o romance psicológico, o qual, segundo a autora, persegue «o ritmo interno do nosso pensamento» (Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>).

⁸⁴ Junô é um antigo colega de faculdade de Osvaldo que se tornou numa figura proeminente do Estado, sendo aqui apresentado como alguém totalmente comprometido com a podridão do sistema, daí ser premonitoriamente designado por Osvaldo como o «morte morte» (Jorge, 2007a: 392). Repare-se na caracterização da personagem dada pelas suas palavras, uma caracterização indireta que parece vincular a perspetiva do autor do texto (através do narrador): «Ages como se fosses filho de um pelintra...Esses para se vingarem da vida escolhem a verdade e a igualdade, e outras balelas semelhantes para se enrincheirarem em lugar seguro e daí zurzirem o pessoal com uma falsa superioridade. A verdade, a honra? O que é isso? Disfarces para se compensarem da nódoa por terem vindo da merda. Uns pulhas, uns empatas...» (*Ibid.*: 394).

conduzidos pelo mesmo túnel sombrio numa suspeita, que aos poucos se vai intensificando, de que Osvaldo será a vítima derradeira da sua própria voz, aberta inteira dentro do silêncio imposto. A mesma paixão que o une arrebatadamente a Rossiana parece consolidar-se com a causa da qual não quer de modo algum abdicar. Em ambos os casos observamos o recurso à voz como forma de transformar em imagens o sentimento: «Vem, vem agora, vem cedo, vem para sempre...Osvaldo acalmava-se. Afinal, não se tratava dum verdadeiro pedido, era a penas uma forma de fala para expressar sentimento» (*Ibid.*: 430). Por entre a perplexidade e a angústia, as páginas finais dão-nos o retoque irreversível do fim de Osvaldo:

Claro que não há tanto tempo assim, mas é como se todos se tivessem combinado para não ouvirem o que quero dizer. E no entanto, não é uma coisa boa uma pessoa pensar deste modo, quando dá por si a imaginar que o mundo não passa de uma grande conspiração que temos de decifrar para sobreviver, e nesse afã se esgota a vida. Pois eu estou quase assim, olho à volta, e AQUELE DOSSIER parece-me ser uma criancinha diabo que eu tenha parido sem saber, no meio de rostos conhecidos (*Ibid.*: 443).⁸⁵

Assim, podemos concluir que, tal como na tragédia, aqui também encontramos uma espécie de coro na voz de Maria London, os indícios⁸⁶ de fatalidade, sempre que, no silêncio, descemos os alçapões das palavras interditas e entreditas, e um final com morte - o silenciamento definitivo de Osvaldo com as três pedras junto do corpo, uma simbologia negra, que o propõe como mártir de uma história para todos indecifrável. Para esta incapacidade de juntar os pontos cardeais

⁸⁵ Sobre «AQUELE DOSSIER» referido no extrato transcrito convém explicitar que este se revestia de uma importância crucial dentro da história, já que o dossier continha documentos específicos da denúncia de que Osvaldo pretendia ser a voz: nele estavam as cópias das cartas enviadas a várias entidades e as cartas que Osvaldo escrevera, mas não chegara a expedir.

⁸⁶ Diz-nos Carlos Reis e Ana Lopes, no *Dicionário de Narratologia* que «Na proposta de Barthes, os indícios são unidades integrativas, isto é, unidades cuja funcionalidade se satura num nível superior de descrição e análise. Não se concatenam linearmente, antes adquirem o seu valor no quadro da interpretação global da história. [...] Mais concretamente, os indícios são unidades que sugerem uma atmosfera, um sentimento, uma filosofia. Têm sempre significados implícitos, e frequentemente só se decifram a nível da detecção de valores conotativos de certos lexemas ou expressões. [...] Noutros casos, o indício remete premonitoriamente para um certo desenvolvimento da intriga, ao nível das funções cardinais» (Reis e Lopes, 2011: 202). Julgamos que há uma atmosfera que envolve a personagem Osvaldo Campos desde as primeiras páginas do romance, adensando-se, aquando da descoberta do envolvimento da sua paciente Maria London com os negócios obscuros do pai, bem como com a extraordinária história de Rossiana. Não é, por isso, estranho que expressões como morte, denúncia e silêncio pontuem progressivamente a obra até à queda da personagem dentro de um labirinto de buscas da *Verdade* que a conduz ao seu próprio abismo.

da história contribui Ana Fausta (a guardiã de uma parte do segredo do psicanalista), pois esta guardara a sua *Pierre Cardin*, pequeno bloco de apontamentos do professor que nunca chegará a ser encontrado, não permitindo, assim, o deslindar da verdade. À lei das três unidades que fazem uma tragédia clássica perfeita (tempo, espaço e ação), vieram juntar-se, segundo Maria London, mais duas: dolo e perigo.

Não se podendo catalogar como tragédia, este é, contudo, um romance que contém em si muitos dos elementos da tragédia, criando no leitor sentimentos de terror e de compaixão pelos infortunados, pelos que ousam afrontar a *divindade* (neste caso os poderosos intocáveis e, por isso, deuses do mundo terreno, porque colocados num lugar inalcançável pelos que querem fazer justiça), querendo, no seu «desajeitamento», equiparar-se a ela na busca da perfeição e da justiça, as quais, por princípio, deveriam enformar o mundo. Já nas páginas finais do romance, encontramos a última unidade da verdadeira tragédia, a unidade de silêncio. É esta unidade que cairá sobre o caso de Osvaldo (na sua forma de silenciamento) e que poderá, segundo Maria London, arruinar a obra inteira:

Disse que sabia muito bem que a verdadeira tragédia não era construída nem sobre três, nem sobre cinco unidades, mas seis, sendo a sexta unidade de silêncio, e era isso que ela não iria permitir que sobreviesse. O silêncio. Disse que à unidade de ação, tempo, lugar, perigo e dolo, essas unidades que faziam as obras perfeitas, se acaso se juntasse a unidade do silêncio, essa então aniquilaria e destruiria a obra inteira, e isso ela não iria permitir (*Ibid.*: 479).

A simplicidade a cair sobre este caso, como em tantos outros que sabemos à nossa volta. Ana Fausta não fala e Maria London é impedida de testemunhar. Porém, é esta última que, a duas páginas do final da obra, tenta «partir o silêncio ao meio» (*Ibid.*: 479). Debaixo das árvores por onde caminham atrás do caixão de Osvaldo, Maria London levanta a voz como uma espada, contra a impunidade vigente. Declama «um poema antigo, uma partitura antiga, alguma coisa arcaica como era a vida de Osvaldo» - «Este beijo é para o mundo inteiro.../ Irmãos, por sobre as estrelas há de haver com certeza um pai carinhoso.../ Vocês ajoelham-se, ó milhões? Reconheces o teu Criador, Mundo?/ Procurem por ele no céu estrelado/ Oh! A alegria beija-nos e dá-nos vinho...» (*Ibid.*: 480-481).

A vida de Osvaldo é, curiosamente, aproximada à de um verdadeiro herói romântico⁸⁷, aquele que caminha à margem das «leis» dominantes, que se atreve a fazer o seu percurso singular, morrendo fisicamente, mas justificando nesse gesto o sentido da sua própria vida.

A morte, enquanto tema da obra literária aparece com esta mesma fulguração nas obras de Vergílio Ferreira, pelo que poderemos estabelecer, aqui, um breve ponto de contacto, a partir de uma obra em particular, *Aparição*. Cristina é nessa obra também a personagem predestinada à morte para, através da mesma, manter intacta a sua natureza inocente e a sua pureza primordial. Essa mesma ideia é sublinhada por Eduardo Lourenço. Diz ele que «a plenitude de Cristina recorta-se nessa morte que, de um golpe, a subtrai à inexorável corrupção da futura maturidade. Através do seu sacrifício [...] Vergílio Ferreira, herdeiro da mais alta tradição romântica, transforma em positivo o seu discurso sobre a morte, integra-a na vida como condição da sua mais rara incandescência» (Lourenço, 1994: 100).

Pela madrugada entrei enfim no teu quarto, Cristina. À luz frouxa da lâmpada que rezava ao pé de ti, vi-te enfim a face branca coroadada de ouro. E a certa altura, sem que mais ninguém tivesse visto, só eu vi, só eu vi, Cristina, as tuas mãos pousadas sobre a dobra do lençol moveram os dedos brevemente. Era um movimento concertado das duas mãos, mas num ritmo de cansaço final. Na dobra do teu lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria deste fundo da noite, desde o silêncio da morte (Ferreira, 1988: 190).

Cristina escapa vitoriosamente à nulidade inscrita naquilo que poderia ser a vida quando confinada à miséria e à deserção da sua própria efervescência. Na morte, Cristina recupera a perenidade da sua inocência. O vazio e o desamparo do homem talhado para uma matéria maior e absoluta poderá encontrar, nesta perspectiva, na morte o lugar da sua fulguração.

Osvaldo, como Cristina, erguem-se dessa mesma sepultura para mostrar, paradoxalmente, o sentido último da nossa existência humana. É assumindo o

⁸⁷ Veja-se a definição de «herói romântico», segundo o *Dicionário de Narratologia*: «Trata-se, então, muitas vezes, de representar um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efectivo com a sociedade, com as suas convenções e contrições; por isso, o herói romântico manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajecto biográfico» (Reis e Lopes, 2011: 193-194). Julgamos encontrar nessa definição uma aproximação ao percurso de Osvaldo Campos.

grande desafio do confronto com o *nada* (o oco e a trivialidade) inscrito na própria vida (o real pérfido e insustentável apresentado na tessitura do romance *Combateremos a Sombra*), que Osvaldo inventa a esperança. A vida, ou aquilo que lhe deveria ser intrínseco, faz-se então no desenho exato da linha que percorremos fragilmente, sem nunca incorrer na tentação dos equívocos da sua plastificada materialidade, aquilo que, nas palavras de Eduardo Lourenço, se sintetiza deste modo: «uma reivindicação perpétua desse alarme, sem o qual a vida é coisa entre coisas, existência alienada, morte dentro da vida, e não a vida elevada ao rubro pela mesma morte, sua negação fictícia» (Lourenço, 1994: 122).

E é isso que Osvaldo faz: grita nas páginas finais do romance, não o absurdo da morte, mas a irracionalidade da aceitação do espaço comezinho e fútil de uma certa forma de vida.

2. Silêncio e sombra: o lugar da voz

Um grama de silêncio aberto ao mundo inteiro, a partir de umas linhas.

Lídia Jorge

Combateremos a sombra é, para além do título do romance de Lídia Jorge, uma afirmação esperançosa que empurra um *nós* no sentido da ação. Mais do que uma afirmação, é um apelo. O universo ensombrado pelo silenciamento é-nos revelado através de um homem, Osvaldo Campos (a personagem central do romance), que, num deslocamento da palavra silêncio dá voz ao outro silêncio: àquele que é necessário para nos encontrarmos connosco, para ficarmos mais perto de nós – aquele que se identifica em Eni Puccinelli Orlandi como o «silêncio fundador, pois é ele que torna toda a significação possível» (Orlandi, 2002: 93). O silêncio remete, assim, para uma espécie de ausência de algo inerente ao humano,

uma incompletude que se poderá traduzir nessa entidade não discursiva do silêncio. Este *não diz* para *dizer*, sendo, então, aquilo que em *As Formas do Silêncio - no movimento dos sentidos*, Eni Orlandi explicita deste modo: «podemos considerar o silêncio como parte da incompletude que trabalha os limites das formações discursivas, produzindo tanto a polissemia (o a-dizer) quanto o já dito. Isto é, o silêncio trabalha nos *limites* do dizer, o seu horizonte possível e o seu horizonte realizado» (*Ibid.*: 93).

Neste romance de Lídia Jorge, constrói-se uma espécie de lugar à margem da realidade, mas que dela emerge para a iluminar numa luz branca e crua - uma claridade cruel que nos mostra as feridas abertas de uma sociedade apaziguada com a sua própria enfermidade. Este lugar e este tempo de onde parte a autora, transformado em matéria ficcional, propõe-nos uma eternidade, que é a do questionamento irremível daquilo que é a matéria humana, quando debruçada sobre o seu próprio abismo. Diz-nos Eduardo Lourenço sobre a obra literária que esta é «uma presença intemporal, porque [não corresponde a] nenhum tempo preciso» (Lourenço, 1994: 49). Assim, como numa cena de uma peça de teatro iluminada em todo o seu esplendor, o mundo é-nos revelado pela palavra. O que vemos, então, pela palavra escrita, é a perplexidade daquilo a que porventura designamos abusivamente como realidade. Retomamos, por isso, o que nos diz ainda Eduardo Lourenço a propósito da obra e da sua intemporalidade: «E como poderia ser de outro modo se ela é realidade humana na sua máxima irrealidade? Ou se se prefere, irrealidade humana na sua máxima realidade?» (*Ibid.*: 49). Assim sendo, entendemos que a obra literária não poderá nunca reproduzir o mundo na sua percepção imediata, ela abre sim uma fenda neste para, através dela, podermos viver num universo paralelo onde tempo e espaço se edificam como irrealidade.⁸⁸

É assim que, no romance de Lídia Jorge, mergulhamos numa Lisboa sinalizada pelos nomes reais das ruas, onde um homem de fato de treino desbotado desce apressadamente a rua. Nos pés calça umas sapatilhas velhas e dirige-se para o

⁸⁸ Parece-nos ainda importante sublinhar o que nos diz Eduardo Lourenço sobre a presença intemporal da obra de arte: «De uma maneira que nos é incompreensível, o tempo de um homem é a conjugação de todos os tempos (e assim uma espécie de eternidade) num só tempo que não se deixa dissolver nas pluralidades hipotéticas que o constituem. Em cada instante o homem recupera em si a totalidade temporal, quer dizer, é e inventa o seu passado como o seu futuro, e acaso mais o primeiro que o segundo. No discurso que o manifesta, cada homem enuncia apenas um segmento da cadeia linguística e ao mesmo tempo a linguagem inteira, como já Humboldt o sabia, está presente nele. Na obra se processa exatamente o mesmo» (Lourenço, 1994: 49).

cais, onde procura com o olhar um pacote de luxo parado, ocupando cada espaço dos seus olhos avermelhados por uma noite provavelmente mal dormida. Espia demoradamente o cais e parece sucumbir à luz assombrosa desta cidade branca, onde nada acontece. É debaixo desta quase irrealidade – a ideia de uma cidade que alberga uma legião de vendilhões da alma e do tempo – que o homem grita em surdina o horror. Nada é o que parece. À superfície tudo normal, tudo espantosamente iluminado, mas além desse olhar desatento, um *animal negro* sobrevoando a cidade, derramando pelas ruas sórdidas a opressão e, por isso, uma inefável sensação de solidão ensanguentando um espaço mais escondido, o dos oprimidos.

Desta mesma realidade obscura, encontramos, como metáfora lapidar, a história dos «ovos envenenados» contada pelo jornalista Elísio Passos logo nas páginas iniciais do romance. Esses ovos, segundo Elísio Passos, eram provenientes de um passado – o dos tempos da ditadura salazarista de há 40 anos atrás. Na história incrível de Elísio Passos perpassa a ideia de que o país está, desde então, envenenado e que esse mesmo veneno vai-se mantendo e alastrando com o decorrer do tempo, sem que seja possível conter a sua proliferação por todas as áreas do país:

«Pois claro que sabe o que é um ovo» - respondeu o jornalista. «Mas talvez desconheça que toda esta situação ignominiosa que se vive neste país miserável, esta situação de dependência e dissipação, falta de rigor, de critério, e tudo o mais que queira acrescentar, tem origem em determinada casta de ovos que circula por aí e sobre os quais ninguém quer falar...» E a sua voz ganhou uma nova espessura - «Todos os tipos, que durante a maior parte das suas vidas escreveram *ontem* e *hoje*, referindo-se a hoje e amanhã, sabem o que este facto significa, mas estão calados» (Jorge, 2007a: 37).

Podemos entender esta história dos ovos envenenados como uma espécie de preâmbulo metafórico sobre a (ir)realidade vertiginosa em que mergulhara o nosso país. É, desta forma, dessa tonalidade, entre o espanto e o terror, que a trama se desenvolverá, devolvendo à realidade do professor Osvaldo Campos, um homem simples, a auréola do herói que, no epicentro do caos, tenta resgatar a verdade tombada nos escombros da podre paz vigente. É, assim, à margem da realidade que nós a vemos e a ela nos colamos, na certeza de que Osvaldo, figura da ficção, é a

voz de cada um de nós quando decidimos fazer bramar a espada e criar uma fissura neste cotidiano árido de comunicação. É daqui que partimos numa viagem até ao lugar mais fundo de nós. Como recorda Lúdia Jorge, os seus romances são «romances psicológicos», na medida em que partem do interior da cabeça e nos permitem aceder ao espetáculo do que é o ser humano: «à variedade de sentimentos, dúvidas, assombrações, iluminações. É desse falar de dentro de que o romance é feito. Ele prolonga, deste modo, uma necessidade intrínseca e absoluta do ser humano - a de ficar em silêncio consigo mesmo, deixando a sua cabeça funcionar, criando as suas próprias imagens e, portanto, criando a sua intimidade e a sua interioridade».⁸⁹

Cabe-nos, assim, apreender do título os dois signos que determinam o espaço e o tempo desta narrativa: a força associada ao conceito do verbo «combater», a sua energia enquanto conjugação plural no futuro («combateremos»), bem como a expressividade da metáfora «sombra», conseguida pela sua aproximação àquilo que julgamos ser uma das formas do silêncio neste romance de Lúdia Jorge.

Assim, «combater» será a grande proposta da ficção, a grande proposta do romance, pois o que o livro quer oferecer é uma possibilidade, «uma fatia de sonho».⁹⁰, segundo palavras da própria autora em entrevista a Paula Moura Pinheiro. O combate trava-se dentro das páginas para poder crescer delas, transbordar daí até entrar no ritmo interno do nosso pensamento. Neste sentido, o combate só se completa quando a voz do narrador, num processo de simbiose, se entranha em nós, criando um plural humano, congregando o Homem, unindo esse pulsar uníssono do mundo, essa voz verdadeiramente capaz de criar um novo paradigma para a nossa vida em sociedade – uma comunicação que se dá através desta corrente de energia que perpassa entre os seres. O «nós» por onde descemos nos alçapões do verbo «combater» é feito de uma rebeldia inerente à obra de arte, que se aloja numa dimensão outra, algo maior do que aquilo que somos.

Lúdia Jorge evidencia nesta obra a urgência da fala, uma premência de dizer tudo o que manhosamente se vai movendo na sombra daquele mundo emudecido, ao qual se terá subtraído a capacidade de intervir, de denunciar os males mais fundos. Por esta ordem de ideias, não deixa de ser interessante sublinharmos aquilo

⁸⁹ Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>.

⁹⁰ Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>.

que Eduardo Lourenço refere sobre *O Dia dos Prodígios*, pelo modo como, no nosso entender, podemos encontrar um ponto comum entre essa obra e *Combateremos a Sombra* – a já enunciada necessidade irreprimível de dizer:

A revolução age assim como a cobra que vem «revolver a vida» do livro-chave do novo olhar romanesco pós-Abril o de *O Dia dos Prodígios*, exigência de «fala» contraposta a um silêncio que era menos o de uma determinada situação histórica castradora que 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-se e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias (Lourenço, 1994: 299).

O cenário da revolução pós-Abril em Portugal oferece a exaltação do interdito pela escuta da fantasia e do sonho. No cenário de *Combateremos a Sombra* reencontramos essa mesma centralidade no silenciamento a que as personagens parecem votadas. Este é um romance que, muito embora se vá entrançando em sequências progressivas numa lógica inquietante de princípio, meio e fim, apresenta subliminarmente uma intenção expressa, de modo incisivo, no verbo «combater».

O recurso ao futuro do verbo instala a palavra nesse tempo além, que é o da sua leitura. Este processo simples de emissão e recepção da palavra colocada no universo da literatura (arte) levar-nos-á até ao desejo da grande conquista do Homem – a sua capacidade de mudar, de transformar, de alterar o rumo das coisas. O devir depende, deste modo, do que somos ou não somos capazes de fazer. O peso e a medida do universo concentram-se na fragilidade intensa de uma gota que faz tombar uma pétala de uma flor. Assim, nós também alojamos dentro do que somos essa possibilidade e a Literatura, nesse sentido, possibilita o sentido dessa esperança absoluta no Homem.⁹¹

A «Sombra» que teremos de combater é a que remete para a inevitabilidade do silenciamento, para o apagamento da nossa capacidade intrínseca de agir enquanto seres pensantes e críticos do mundo que nos envolve. É disso muito

⁹¹ Esta ideia é repetida por Lídia Jorge quer na entrevista concedida ao programa “Câmara Clara”, já múltiplas vezes referida por nós (Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>), quer noutros textos que consultamos, nomeadamente no texto intitulado «que sabe a Cultura acerca da Fraternidade» (Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=66>).

elucidativo o excerto extraído das páginas finais da obra, quando a voz de Maria London se ergue, dizendo que à unidade de ação, tempo, lugar, perigo e dolo, não se poderia nunca juntar a unidade do silêncio, pois essa destruiria a obra inteira. Parece-nos incontornável ler, nestas palavras de Lídia Jorge, a necessidade de a obra literária, e esta em particular, ser uma porta aberta para a voz irreprímível de um Homem Novo totalmente comprometido com a sua causa - a de um Mundo também ele Novo⁹²:

Que a tragédia se completasse na própria vida, fora da dimensão de Inutilidades I e II, ela não aceitaria. A tragédia deveria ficar confinada apenas a cinco unidades, não permitindo que a outra se abatesse sobre o pó da realidade, reduzindo a representação a nada. E por isso, acontecesse o que acontecesse, iria começar a falar, ali mesmo, em homenagem à pessoa de Osvaldo Campos (Jorge, 2007a: 479).

Repare-se na ênfase dada ao silêncio como um ato de anulação da ação humana (neste caso, todas as ações desenvolvidas por Osvaldo para denunciar a verdade negra desse universo do tráfico de droga que o levaram à morte), apagamento esse que se consubstancia nas palavras «pó» e «nada». Aqui, a carga semântica da palavra silêncio remete para o vazio, o sem sentido, já que a morte aponta para o silenciamento irredutível da personagem central da obra. Neste aspeto particular, silêncio será aquilo que é apontado por Gudrun Grabher e Ulrike Jessner como «signifying the lack or absence of something, be it sound or language, it is mainly qualified in its deficiency. It is the word that carries meaning and the holder of the word that enacts power» (Grabher e Jessner, 1996: XI). A experiência da morte como emudecimento conjura dentro de si o alarme do fim. Assim, o silêncio é, nesta perspetiva, negativo. E é por isso que consideramos que Maria London, bem como Rossiana, poderão ser vistas como as herdeiras da palavra de Osvaldo. Só elas poderão resgatar o psicanalista da morte da palavra, permitindo, nesse gesto

⁹² O «Futuro» anunciado logo no início de *Combateremos a Sombra* pela simbólica euforia da passagem do milénio é um presente que só nós construímos, por isso é das nossas ações que ele acontece e somos também nós que lhe encontraremos o rumo. Atentemos, por isso, nas palavras de Eduardo Lourenço a propósito do desencanto do sonho europeu: «Íamos para o futuro, não vínhamos dele. Agora estamos nele e é dele que vimos. [...] Nós habitamo-lo ou consumimo-lo como actores dele só e na medida em que esse futuro é nosso filho. O futuro não nos cai do céu já feito. É preciso merecê-lo. Se não, é futuro dos outros» (Lourenço, 2011: 11).

de recurso, atribuir um sentido imorredouro à vida do professor Campos. Do mesmo modo, o narrador desta história faz eco desse resgate no seu relato peculiar, assumindo-se como um narrador ulterior⁹³, que conta a partir da interioridade conturbada da personagem principal da narrativa, Osvaldo.

A voz enunciativa produz, assim, um movimento pendular, movimentando-se entre uma primeira pessoa e, ao mesmo tempo, uma instância exterior que usufrui do distanciamento da terceira pessoa. Esta oscilação resulta do fato de o sujeito da enunciação reconhecer a existência de um tempo passado mas, em simultâneo, de se situar num outro tempo, o presente do ato enunciativo. Dessa forma, o diálogo entre tempos implica a oscilação da voz narrativa, trabalhando em paralelo com ela. Poderemos inferir ainda que o labor do ato enunciativo será uma viagem inquietante de aprendizagem, onde nada é tido como definitivo. Por último, esta é também uma evidência de que é de dentro do universo psicológico, ou na essência do que nos é intrínseco, que se desfaz o equívoco da maldade do mundo e o homem faz sua exigência de liberdade.

Entendemos, deste modo, que este intervalo desencantado do mundo, no fim de um milénio e no princípio de um outro, só poderá ser ultrapassado pela capacidade combativa do homem, enquanto cidadão livre e responsável. Esta parece-nos ser a mensagem lapidar que encerra o livro de Lídia Jorge. O som da voz do ser humano terá de fundar-se no princípio do eco da esperança e a repercussão desse eco terá um efeito semelhante, tanto quanto possível, ao do poema de Edgar Poe, «O Corvo». Nele se repercute a expressão «Nevermore», como uma onomatopeia que nos transporta para a semântica da expressão: «Nunca mais»⁹⁴. Do mesmo modo, no título da obra, «combateremos» apresenta um batimento do

⁹³ Veja-se o que é definido como «narração ulterior», segundo o *Dicionário de Narratologia*: «acto narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história. Esta é dada como terminada e resolvida quanto às acções que a integram; só então o narrador, colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na totalidade os eventos que narra» (Reis e Lopes, 2011: 256). No romance *Combateremos a Sombra*, este narrador pode ainda ser entendido como um narrador heterodiegético, aquele que, segundo o *Dicionário de Narratologia*, «normalmente se coloca numa posição temporal de ulterioridade em relação à história» (*Ibid.*: 264), manipulando o tempo do discurso livremente.

⁹⁴ Explícita Roman Jakobson que o termo «Nevermore», que o famoso poema de Edgar Poe «O Corvo» repete em forma de refrão, «é toda a sua dose de saber», como o próprio poeta defende. Diz Roman Jakobson: «Este vocábulo que tem apenas alguns sons tem no entanto um conteúdo semântico muito rico. Assinala a negação, negação para o futuro, negação para sempre no futuro. Esta palavra augural com sete sons [...], este refrão mostra-se capaz de nos transportar para o futuro – mais ainda, para a eternidade. [...] este refrão significa alternadamente: Tu nunca mais a esquecerás, nunca mais terás calma, nunca mais a beijarás, nunca mais te deixarei! [...] O próprio Edgar Poe nos contou que foi a facilidade onomatopaica virtualmente contida nos sons da palavra Nevermore que lhe sugeriu a associação com o grasnar do corvo e que lhe inspirou todo o poema» (Jakobson, 1977: 19).

coração, uma urgência decalcada no som de todas as sílabas que unidas nos congregam numa marcha confiante para um sentido de *Futuro*. Cada sílaba é uma pancada, um som de rebate, um passo de guerreiro por um mundo melhor. Por outro lado, o prolongamento sibilante do som da palavra «sombra» arrastar-nos-á até às trevas para sentirmos o calafrio do medo. É preciso esse «terramoto» interior para avançarmos, saindo de uma letargia abominável, acreditando que é possível ter esperança. Osvaldo é esse prenúncio de possibilidades. E só isso justifica a sua morte.

Há uma segunda leitura ainda a fazer do título desta obra de Lídia Jorge. E ela nasce das páginas da obra *História* de Heródoto. Este autor, no “livro VII”, relata-nos um combate entre os Persas e os Gregos, sendo estes últimos em número muito inferior aos primeiros. Quando as flechas disparadas pelos bárbaros ocultavam o sol anunciando como estes eram em grande número, o espartano Diecenes – enaltecido por todos pela sua bravura – «sem se perturbar e sem dar a menor importância à imensidão das tropas medas» (Heródoto, 1985: 404), terá dito «que a notícia trazida pelo estrangeiro de Traquis era excelente, pois se os medos escondiam o sol os helenos iriam combatê-los à sombra e não ao sol» (*Ibid.*: 404). O combate travado em *Combateremos a Sombra* dar-se-á, assim, também ele, à sombra ou ainda que à sombra. É que Osvaldo move-se num corredor obscurecido, envolvido pela escuridão – associação inequívoca à opressão vigente, mais forte ainda porque escondida num cenário político aparentemente *democrático*. Debaixo das flechas que escondem a luz e de um caminho feito de obstáculos inesgotáveis, ele sozinho clama por justiça, mas sempre numa atitude de resiliência.⁹⁵

O Portugal desse início de milénio que encontramos na ficção de Lídia Jorge é um Portugal em escombros, atravessado pela desilusão e pela incapacidade de fuga à sua própria contingência.⁹⁶ Mas é por esse mesmo motivo um país à procura

⁹⁵ Repare-se que escritores antigos e modernos têm utilizado a Batalha das Termópilas como um exemplo do poder que um exército patriótico pode exercer defendendo o seu próprio solo com um pequeno grupo de combatentes. O comportamento dos defensores na batalha também é usado como um exemplo nas vantagens do treinamento, do equipamento e bom uso da terra como multiplicadores de força de um exército, tornando-se um símbolo de coragem contra as adversidades.

⁹⁶ Sobre este aspeto, saliente-se o que escreve Isabel Cristina Rodrigues: «Tal como Rossiana, também Lídia Jorge realiza com este seu romance um extraordinário “TUDO O QUE VOA”, utilizando palavras em vez de imagens, mas ainda assim permanecendo fiel aos ensinamentos da sua personagem: “para que se perceba que voa, tem de mostrar o local de onde parte” [...]. E o romance de Lídia Jorge deixa bem explícito o lugar de onde parte para o voo da ficção – parte de um país doente do seu próprio veneno, puído como o cortinado da vizinha e onde pontua, no aqui e ali de certas almas (Osvaldo e Rossiana), a dança colorida de uma azálea» (Rodrigues, 2008).

de uma fórmula nova para sonhar - a literatura oferece o espaço para essa realização. Posicionando o leitor num lugar único de observação da realidade recriada pela voz da ficção, a obra literária proporciona ainda um tempo possível. *Combateremos a Sombra* é, por isso mesmo, também um «romance de memória» - o narrador conta para impedir que o caso de Osvaldo se afunde na ignomínia do esquecimento. A palavra do romance liberta a personagem central da morte irreduzível, transportando o herói para um limbo a visitar. As suas ações e, conseqüentemente, a sua morte não correspondem a uma paralisia movida para o sem fim, mas o início da viagem a que nós, leitores, daremos continuidade, o que é bem visível no futuro da palavra «combateremos».

De dentro do romance, a voz do inspetor Toscano avisa que «a realidade costuma ser um filme muito comprido» (Jorge, 2007a: 383) e, por isso, nesse sentido, depreendemos que só a passagem vagarosa do tempo encontrará nesse labor dos anos passando uma solução para o sofrimento vivido num presente fossilizado. A literatura apresenta, por outro lado, um atalho irrecusável para encurtarmos esse tempo paralisado ao serviço do desencanto do homem ou dessa morte em vida.

A autora é, nas entrelinhas do estudo que fizemos da matriz essencial da obra de Lídia Jorge, confessadamente, parte de uma «tribo», sendo, portanto, uma figura incontornável da permanência de uma certa forma de crença no homem e na sua inocência primordial. Através da palavra, a escritora constrói imagens passíveis de comunicar esse lado mais indizível da existência humana. Na sua escrita, ela recupera e diz o silêncio, aquilo que percebemos nas palavras de Eduardo Lourenço como «aquele que luta para nos comunicar em imagens, o inimaginável silêncio [...], o seu mesmo, de homem obrigado à ficção para se crer existente» (Lourenço, 1994: 102):

Escrever, criar romance, talvez se tenha tomado para alguns de nós a forma de sair da prisão da impotência em que o mundo ilegível nos aperta o entendimento, criando um cerco de obscuridade inultrapassável. No entanto, a minha ideia é de que a escrita permite imaginar em vez de um cerco, um intervalo. Um intervalo ultrapassável entre o que somos e o que desejamos conhecer, entre a nossa solidão e o aceno duma Providência, entre o "*Coração, solitário caçador*" que temos dentro de nós - e que Carson McCullers tão bem

definiu, ao inventar esse título - e o objecto que o amor procura, enfim, a ideia de que no plano da escrita é possível abolir esse intervalo. (Jorge, 2009).⁹⁷

Na verdade, a nossa realidade apresenta cada vez mais uma tonalidade absurda pelo modo indiferente como queremos passar ao lado das atrocidades cometidas pelo homem. Parece não haver culpados nas realidades pavorosas que povoam o nosso século, sendo disso exemplo, dentro de *Combateremos a Sombra*, não só as redes de tráfico de droga que compõem a linha central do romance, mas também o relato da queda da ponte em Entre-Os-Rios:

Por esses dias, as imagens das pontes caídas e o silêncio abismal dos desaparecidos ampliados pelos directos consecutivos, perturbavam fortemente o desempenho de Ana Fausta. [...] Segundo ela, o culpado pela meteorologia era Deus, mas os responsáveis pelos pilares de ferro e betão tinham de ser pessoas concretas (Jorge, 2007a: 334).

A realidade exposta na obra, representação ficcional deste início de milénio, torna-se, então, tanto mais monstruosa quanto mais a silenciámos, convivendo com o inaceitável, ultrapassando, deste modo, o espanto e a indignação. É esta revolta que expressa *Combateremos a Sombra*, a de vivermos conscientes com este apocalipse do mundo, mas, paradoxalmente, sem grandes inquietações. É essa atitude de harmonia com o inadmissível que parece caracterizar a nossa civilização moderna e que nos parece encontrar um correspondente em personagens como o inspetor Toscano⁹⁸, representação dessa falta de pânico perante o caos. Assim, em contraponto, o herói do romance de Lídia Jorge é aquele que não se resigna e permanece perplexo perante a maldade e o sofrimento do mundo. Osvlado escuta em silêncio, mas rejeita o silenciamento. São, por isso mesmo, estas as formas de silêncio encontradas no romance: «o estar em silêncio» (Orlandi, 2002: 11)⁹⁹ e o «pôr em silêncio»¹⁰⁰ (*Ibid*: 12). A personagem rejeita essa coabitação e por isso

⁹⁷ Este excerto remete para o texto de Lídia Jorge colocado em anexo a este trabalho (p.101).

⁹⁸ Sobre esta personagem, veja-se a nota de rodapé número 73 - página 63.

⁹⁹ Este modo de olhar o silêncio foi amplamente desenvolvido, por nós, em particular no capítulo I deste trabalho e remete para aquilo que Eni Puccinelli Orlandi refere como o «silêncio fundante» (Orlandi, 2002: 14).

¹⁰⁰ Sobre o silenciamento, socorremo-nos, nesta nossa análise da obra *Combateremos a Sombra*, da ideia da «política de opressão» (*Ibid*: 104) ou do silêncio do oprimido, explorado por Eni Puccinelli Orlandi no livro *As Formas do Silêncio – no movimento dos sentidos*. Veja-se o que esta nos diz: «Considero pelo

morre, embora as palavras de Lídia Jorge invertam o curso dessa morte, revelando-nos, na sua construção ficcional, um espaço de silêncio que nos permita refletir sobre o espanto da irracionalidade dos atos humanos, partindo em mil cacos o silenciamento agonizante.

Para além das sete partes que constituem a obra, note-se que autora lhe acrescenta ainda uma «DEDICATÓRIA», o que poderá se entendido como um gesto de resgate de uma história recuperada pela memória e pelo ato de a contar. A escrita inscreve-a nesse espaço concreto do nosso imaginário, permitindo uma espécie de reabertura do processo relacionado com a morte de Osvaldo. Saliente-se que, ao longo desta «dedicatória» final, se repete a expressão simplicidade como aquela que efetivamente se abate sobre o caso de Osvaldo Campos. É disso paradigmática a repetição das expressões similares: «Sobre o caso de Osvaldo Campos caiu uma simplicidade liquidatária» (Jorge, 2007a: 465); «A simplicidade a cair sobre o caso de Osvaldo» (*Ibid*: 469); «A simplicidade total caía, assim, sobre o caso de Osvaldo Campos» (*Ibid*: 473). Repare-se que há uma espécie de gradação na enunciação do verbo *cair* no sentido de um afundamento cada vez maior no esquecimento que só a ficção poderá resgatar. Assim, não terá sido por mero acaso que o depoimento de Maria London é considerado inválido através de um documento do Professor Luís Miguel de Navarra, que fora seu psicanalista. A rede criada para o silenciamento da verdade trabalhava, deste modo, de forma eficaz, sendo a figura do Navarra associada, desde o início do romance, a alguém completamente comprometido com a sociedade de que fazia parte e que lhe prestava culto. Diz a personagem:

Segundo esse documento, com entrada de Quinta-feira de manhã, nessa polícia, o depoimento de Maria London Loureiro sofria inevitavelmente de hiperidentificação, pois ela seria tudo e todos ao mesmo tempo. Claro que citava o mestre - «...estes doentes podem exprimir através das suas manifestações mórbidas os estados de alma de um grande número de pessoas, e não só a si mesmas, podem sofrer por uma multidão de indivíduos e desempenhar por eles todos os seus dramas.» Sic, Sigmund Freud. E assim a argumentação concluía pela inconveniência absoluta de que não fosse a testemunho a referida paciente,

menos duas grandes divisões nas formas do silêncio: a) o silêncio fundador e b) a política do silêncio. O fundador é aquele que torna toda a significação possível, e a política do silêncio dispõe as cisões entre o dizer e o não dizer» (*Ibid*: 105).

se naquele ou em outro processo semelhante alguém desejava apurar a verdade
(*Ibid*: 476).

Note-se ainda que, para além da interdição clara da fala de Maria London, enquanto paciente e pessoa próxima do psicanalista, há uma total dispersão de informação, nestas páginas finais, sobre a morte de Osvaldo e as suas causas. Cada um tira uma ilação diferente, um burilado conveniente de factos impossíveis de conciliar e que mantém, como é reiterado pelo narrador nestas páginas finais da obra, o caso na gaveta da insolubilidade.

Podemos perceber aqui que a impunidade, constituída por esse silêncio, instala-se para raptar a *Verdade*. Ainda assim, enquanto leitores do romance, nós vemo-la e, deste modo, ela toma forma e é nessa anulação que ela passa a existir. Tal como refere Eni Puccinelli Orlandi, «a censura funciona não em nível de informação mas de circulação e de elaboração histórica dos sentidos assim como sobre o processo de identificação do sujeito em sua relação com os sentidos» (Orlandi, 2002: 110). A revolta transborda, então, dos limites das páginas do romance e somos todos levados, enquanto leitores e cidadãos, a ler a interdição para dela extrair a exata interpretação nesses deslocamentos do sentido¹⁰¹. Nós temos acesso à informação, mas teremos de saber ler as repetições, as metáforas, a ironia e as interrogações, lugares específicos da obra literária para onde se deslocaram os sentidos do texto.

São os ex-alunos do Professor Campos que, de um certo modo, dão voz a essa interrogação que fica a ribombar nos nossos ouvidos, uma perplexidade que parece unir as personagens da ficção às do universo real: «E o disparo dentro do ouvido? Um homem que ensinava a escutar as vidas dos outros, a ser silenciado com uma bala no ouvido, a seus pés seis pedras? E a arma? Então não havia impressões digitais não havia nada? E porque se encontrava em roupão e sapatilhas de banho?» (Jorge, 2007a: 479).

Parece-nos crucial, neste sentido, salientar a expressividade deste *eu-narrador* que sobressai nas páginas que fecham o romance («Virou-se para trás, e

¹⁰¹ Parece-nos interessante salientar o que nos diz Eni Puccinelli Orlandi, neste contexto e a propósito de «Discurso social e resistência»: «No domínio da literatura, os textos desempenhavam papel semelhante. Jogava-se enormemente com o realismo fantástico e com as metáforas (o romance *Sombras de Reis Barbudos* mostra de forma magnífica isto: por exemplo, a separação entre pessoas é metaforizada, no romance, por muros que começam a crescer sozinhos; o arbitrário do poder e a ameaça são metaforizados pela proibição de cultivar legumes no quintal etc.)» (Orlandi, 2002: 118-119).

eu estava lá» (*Ibid*: 481)) ou ainda, «marcamos encontro em Espanha para o Outono seguinte» (*Ibid*: 482). Entendemos que este *eu* é aquele que, ouvinte do relato de Rossiana (a quem se reporta a última citação transcrita), fará do mesmo matéria prima da sua ficção. Nesta encruzilhada de mundos (o da fantasia e o da realidade), parece-nos que as fronteiras entre o real e o irreal se desvanecem, fundindo na palavra do romance a última fronteira para anular a possibilidade de esquecimento da morte de Osvaldo Campos.¹⁰² Diz-nos Eduardo Lourenço o seguinte sobre a indiferença do homem silenciado e transformado em mero mutante do seu tempo, do qual vive em constante fuga: «Nada o revela melhor que a metamorfose daquela literatura que se ergueu à plenitude da sua expressão, como consciência, preocupação, perplexidade e desafio representado pela temporalidade enquanto essência dos homens como seres finitos e que não se resignam a sê-lo, quer dizer, o Romance» (Lourenço, 1994: 325).

Este *eu* que pontua a obra num relato um tanto fragmentário (pelo modo como vai mostrando que nem sempre há coincidência na memória que cada um tem do mesmo acontecimento) parece querer afirmar-se, no final, como aquele que sabendo, não pode deixar de contar. Salientamos exemplos representativos dessa oscilação de relatos e simultaneamente da busca, ainda que labiríntica, da verdade: «Osvaldo contou, depois, que só tinha começado a falar por causa da lembrança da música» (Jorge, 2007a: 280); «Mas o que Rossiana disse sobre o mesmo passo foi diferente» (*Ibid*: 281). Assim, o romance é uma homenagem à procura da *Verdade* e, da história contada, acabamos por sair com a sensação de que há ainda uma esperança.

Saliente-se, nesta linha de reflexões, que o sujeito enunciador, consciente da precariedade da memória e, conseqüentemente, das informações que possui, não apresenta um discurso unívoco – o qual beneficiaria apenas um olhar. O narrador procura, contrariamente a esse olhar unívoco, reunir diferentes vozes para revelar diferentes pontos de vista, expandindo, deste modo, a responsabilidade do olhar e frisando uma ideia que subjaz à obra: a fragilidade da memória e a recusa de uma verdade única e acabada. Desta forma, o sujeito da enunciação quer provocar uma

¹⁰² Veja-se a verdadeira dimensão do universo onírico ou da fantasia como o real vivido por dentro nas palavras de Jorge Luís Borges, inseridas no seu livro de contos, *O Livro de Areia*: «Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um dos dois tem de pensar que o sonhador é ele. Talvez deixemos de sonhar, talvez não. A nossa evidente obrigação, entretanto, é aceitar o sonho, como temos aceitado o universo e ter sido engendrados e ver com os olhos e respirar» (Borges, 2012: 3).

inquietação, um exercício de busca constante dos sentidos que se deslocam entre o dito e o não dito, entre a luz e a sombra.

Nas linhas finais do romance, Rossiana diz que «estaria disposta a falar do caso, em privado, para um registo privado, mas num outro qualquer lugar do mundo» (Jorge, 2007a: 482). Entendemos que essa é a história que se conta aqui, sendo a ficção esse espaço do dizível, esse lugar que não é de ninguém em particular e, por isso, sendo de todos, é qualquer «lugar do mundo».

Assim, em *Combateremos a Sombra*, Lúcia Jorge realiza, parece-nos justo dizer, um novo «Dia dos Prodígios», nessa capacidade vertiginosa que as palavras têm de dizer o espanto e a surpresa de que é feita a história do homem. Lembremos, aqui, a abertura do romance *O Dia dos Prodígios* (1980):

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos 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 que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem 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 (Jorge, 2001: 9).

Neste texto preambular ao romance *O Dia dos Prodígios*, Lúcia Jorge sintetiza de forma sugestiva o lugar da fantasia como um espaço único para o recurso à palavra. Cada personagem terá o seu papel para o qual foi destinado, de modo a que se concretize a história. É importante dar a palavra a todos e, apesar de ser assumida a polifonia, é necessário que «cada um entre devagar» para que a comunicação se dê: saber aguardar a sua vez, escutar primeiro o outro, até mesmo quando ele está em silêncio. Pensamos ser este também o imenso preâmbulo de *Combateremos a Sombra*, separado vinte e sete anos de *O Dia dos Prodígios*, mas ligado a ele por essa atemporalidade tão própria da literatura.

E é por isso que poderemos concluir que, se Milene de *O Vento assobiando nas Gruas* é, como diz Lúcia Jorge, um ensaio de Osvaldo¹⁰³ na proposta de um

¹⁰³ Reportamo-nos à entrevista que Lúcia Jorge concedeu ao Portal da Literatura (Portal da Literatura, 2007. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>), onde a autora traça um

olhar inocente sobre a realidade, *O Dia dos Prodígios* permanece nas *sombras* do *combate* travado no interior do romance que foi objeto do nosso trabalho naquilo que será a sua linha mais incisiva: a urgência de dizer.

Combateremos a Sombra é, pensamos poder sublinhar, um romance sobre o *Silêncio*, porque dele há um estampido que faz eco no silêncio essencial de todos nós; porque pressentimos que neste romance se noticia o Homem na demanda de uma linguagem nova, um novo silêncio cheio de formas e auscultador de novas hipóteses; porque nos escombros de uma realidade à beira da ruína, há sempre um *riso* a equilibrar a sombra, «um motivo formidável para se aceitar a irracionalidade do mundo» (Jorge, 2007a: 325); porque suspeitamos, enfim, à semelhança do que Lídia Jorge revela em epígrafe a *O Vento assobiando nas gruas*, que «o mundo é uma extensa narrativa, mas quem lhe tece a intriga, grande ou pequena, somos nós» (Jorge, 2002b: 9).

paralelismo entre Milene, personagem central de *O Vento Assobiando nas Gruas*, e Osvaldo, herói de *Combateremos a Sombra*.

Conclusão

Estamos ligados aos nossos actos
Como um fósforo à sua chama;
É verdade que eles nos consomem,
Mas são eles que nos dão o nosso esplendor.

André Gide

Em entrevista ao programa «Câmara Clara» e citando Virginia Woolf¹⁰⁴, Lídia Jorge afirma, reportando-se aos novos trilhos do romance contemporâneo, que «temos de escrever o impulso que leva à passada e não a passada».¹⁰⁵ O mais forte, nessa pulsão da escrita, será então a procura, por parte do autor, da paisagem interior e é por isso que, defende a escritora, há um grande futuro para o romance psicológico. «Nós temos o ritmo do silêncio, da lentidão» (*Ibid.*), diz ainda Lídia Jorge, pelo que os seus romances buscam essa música interna do pensamento, alimentando-se da necessidade intrínseca do ser humano – a de ficar em silêncio, criando, nesse movimento para dentro, a sua interioridade, a sua intimidade, a sua voz.

Chegados a este momento da nossa viagem pelos sentidos do silêncio que subjazem ao romance *Combateremos a Sombra*, julgamos poder dizer que a obra

¹⁰⁴ Virginia Woolf é referida por Lídia Jorge como uma das suas escritoras de referência, a par de William Faulkner.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>.

cumpriu largamente esse desígnio ou esse fascínio pela indagação do lugar mais dentro do homem, lugar este a partir do qual, no universo ficcional de Lídia Jorge, sempre se parte para a absorção do mundo lá fora, num movimento irrecusável que torna a ficção o espaço possível da fala. Poderíamos afirmar, como Fernando Pinto do Amaral a propósito de Fernando Pessoa, que, em Lídia Jorge, o inquestionável interesse pelo humano, nesta como em outras obras suas, revela-se no modo como «a vida é ficção e vice-versa, numa permanente reversibilidade sem direito nem avesso» (Amaral, 2008: 20).¹⁰⁶

Pessoa, nessa agonia contínua de (in)existir num mundo absurdo, procura incessantemente sonhar e inventar mundos que preencham o sem sentido do real. É nesta perspetiva também que a obra de Lídia Jorge parece consolidar-se – como uma forma de resistir a uma realidade desfigurada e de lhe abrir fendas por onde entramos e espreitamos as suas entranhas e por onde escutamos o sofrimento, o silêncio e a solidão radical do ser humano. Assim, o romance português do século XX, de que Lídia Jorge é um dos expoentes máximos, mostra esta tendência para a expressão da interioridade complexa do homem, sem que isso signifique um voltar de costas à ferocidade dos elementos exteriores. Muito pelo contrário, subscrevendo as palavras de Eduardo Lourenço, «a temporalidade do personagem não é diferente da de qualquer vida humana, inscrita no tempo: pretende dar à sua existência uma forma, uma saída, ou desenvencilhar-se das armadilhas do destino, da sociedade, dos outros, ou da fatalidade das pulsões» (Lourenço, 1994: 325). A personagem central de *Combateremos a Sombra*, Osvaldo Campos, é disso completo exemplo, até porque, sendo um psicanalista, ele é um escutador exímio das palavras e dos silêncios dos seus pacientes. Mais precisamente, o que o psicanalista faz é escutar aquilo que os seus pacientes ocultam na opacidade da sua fala. Recorda Roland Barthes que esse é justamente o propósito da psicanálise: «reconstruir a história do sujeito na sua fala [...]». O psicanalista, ao esforçar-se por captar os significantes,

¹⁰⁶ Em entrevista ao “Portal da Literatura”, Lídia Jorge explicita como constrói as suas personagens. Diz ela que estas são figuras que, aparecendo-lhe na rua, ganham forma no seu imaginário: «dificilmente consigo relatar com verdade a forma como chego às figuras. Em parte elas provêm da observação, do encontro na rua e na casa com pessoas reais que nunca ficam assim, mas estão sempre a servir para vestir pessoas de fantasia que já existem e contudo ainda procuram forma. Maria London existe nas salas de Lisboa porque existe na minha imaginação. Osvaldo Campos e Rossiana, a mesma coisa. Todo o escritor que se entrega à escrita ficcional transporta uma multidão de gente na cabeça. Neste caso, cavei as personagens, para usar o seu termo, escutando com tempo interioridades adivinhadas» (Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>).

aprende a “falar” a língua que é o inconsciente do seu paciente» (Barthes, 2009: 244).

É esse mergulho fundo no inconsciente do outro que esta obra propõe, aceitando o risco do desconhecido, fazendo da ambivalência do jogo entre a palavra e o silêncio a matéria de que se tece a diegese. A história move-se a partir desse universo singular do psicanalista, Osvaldo Campos, alguém capaz de aceitar «a invenção que a história de cada um desencadeia quando contada em voz alta» (Jorge, 2007a: 153), assumindo o enigma e a incógnita do ser humano, o que se resumirá lapidarmente na expressão da personagem: «parto do princípio de que todo o ser humano é um mistério e uma surpresa, e a partir daí está tudo dito» (*Ibid*: 155). Ouvindo o outro sem uma formulação teórica prévia que poderia prender ou falsificar a significação do que se diz e do que permanece além, já que essa conformação de uma expectativa prévia desencadearia a possibilidade, como defende Roland Barthes, de «só se encontrar o que já se sabia antecipadamente» (Barthes, 2009: 242), o psicanalista acede à descodificação do obscuro, daquilo que está escondido e que exige rigor por parte de quem escuta para que possa revelar-se. O virtuosismo da escuta psicanalítica assenta, tal como realça ainda Roland Barthes, no «movimento de vaivém que liga a neutralidade e o compromisso, a suspensão e a orientação» (*Ibid*: 243)¹⁰⁷.

O prémio Charles Bisset 2008¹⁰⁸ atribuído a este romance revela a legitimidade dos fundamentos científicos que o enformam, constituindo-se como um sinal do rigor da abordagem da psicanálise empreendida por *Combateremos a Sombra*. Na edição francesa, o romance foi publicado com o título *Nous Combattons l'Ombre* pelas Éditions Métailié e o galardão, com o nome de um médico e escritor inglês do século XVIII, foi entregue à escritora durante o Salão do Livro, em Paris, numa sessão em que esteve presente (tendo mesmo apresentado o livro) o presidente da Associação Francesa de Psiquiatria, Michel Demangeant.

¹⁰⁷ Refere Roland Barthes, no seu livro *O Óbvio e o Obtuso*, que «a voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope) indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia. Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz» (Barthes, 2009: 243-244). Julgamos encontrar nestas palavras de Roland Barthes uma correspondência absoluta com os pressupostos defendidos pela personagem central de *Combateremos a Sombra*, sobretudo no momento em que ela afirma que «escutar o que o outro nos quer dizer é um acto de rigor» (Jorge, 2007a: 155).

¹⁰⁸ Este prémio foi já por nós referido na introdução deste trabalho, até pelo modo como justifica a abordagem da questão da escuta na nossa análise.

Essa distinção é um reconhecimento notório da validade dos aspetos associados ao exercício da psicanálise contidos neste romance, porque concilia méritos literários com exatidão médica. Justifica-se, também por isso, a importância que atribuímos ao exercício da escuta no seio da obra em estudo e, sintomaticamente, também ao silêncio enquanto espaço derradeiro da sua realização.

Repare-se que os movimentos do mundo ficcional de Lídia Jorge em *Combateremos a Sombra* partem desse universo interior do psicanalista, um universo em convulsão que exige da personagem Osvaldo Campos uma atenção meticulosa às múltiplas vozes e silêncios que revelam o reverso da medalha de um mundo imobilizado na sua mudez. Só um olhar desprevenido como o de Osvaldo consegue essa surpresa essencial para recusar o silenciamento ou a impunidade dominantes. A escritora dá-nos, portanto, a imagem de um Portugal silenciado, onde poderíamos dizer, apropriando-nos das palavras de José Gil, que «o horizonte dos possíveis encolheu» (Gil, 2005: 46). O velho Portugal arcaico e submisso ao autoritarismo salazarista abriu asas ao seu imaginário nesses anos do pós 25 de abril (e disso nos dá conta a primeira obra de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*), mas não conseguiu senão empreender um voo pela via da fantasia. À entrada do novo milénio, cantamos num êxtase eufórico a Europa de que, orgulhosos, dizemos fazer parte, mas a verdade é que permanecemos muralhados no nosso medo e esse é o «legado (...) que nos deixou a ditadura» (*Ibid*: 40), impedindo-nos de exercer em absoluto os nossos direitos de cidadãos livres, vivendo a plenitude dos nossos direitos e das suas liberdades.

É deste Portugal anestesiado por um «medo [que] continua nos corpos e nos espíritos, mas [que] já não se sente» (*Ibid*: 40) que parte Lídia Jorge para o universo ficcional de *Combateremos a Sombra*, evidenciando um compromisso com uma certa realidade que a autora tenta esmagar pelo recurso à palavra. Quase poderíamos dizer que o Portugal descrito por Lídia Jorge reclama esta psicanálise coletiva: dizer para ser ouvido até ao fim e ter ainda oportunidade de fazer a sua história.

O livro pode ser entendido como uma extensa metáfora da sociedade contemporânea. Não se *fala* aqui de um povo adiado, como no passado anterior à Revolução, mas de um povo calado, paralisado dentro das palavras escondidas, caóticas como o mundo e que precisam de reordenação. Apontando para o futuro, através do verbo *combater*, esta obra agita-se e relembra a possibilidade da

esperança e, por esse motivo, é feita de medo e de sombras, medo este que não é negativo, antes se apresenta como sinónimo de não acomodação, de um não «à (...) barbárie, à estupidez, àquela ética capitalista, degradada» (Steiner, 2012: 37) que não nos deixa enfim ser livres.

A literatura, dissemo-lo já, seguindo o pensamento de Deleuze, é uma aposta na exploração de «dimensões possíveis da existência» (Dias, 2012: 167) e nessa capacidade única de fazer travessias para um outro tipo de vida, tal como diz Sousa Dias na interpretação de Deleuze - «abrir à vida novas possibilidades» (*Ibid*: 166). Julgamos que Lídia Jorge realiza em *Combateremos a Sombra* a tal travessia, porquanto parte desse lugar em escombros que é a cidade de Lisboa, sinédoque de Portugal, abrindo, pela viagem da memória, um espaço para o resgate do *não dito*. E é assim que, citando Eni Puccinelli Orlandi, «escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que signifique em silêncio» (Orlandi, 2002: 85).

Combateremos a Sombra propõe-nos uma viagem no tempo, nas vozes, nos silêncios. Viajamos pela palavra e tornamo-nos, então, viajantes. O viajante não é, acreditamos, uma entidade do presente. O viajante é uma história contada. O viajante é o relembrar da cor das coisas, ainda que diluída, do sabor da comida, ainda que meio dissolvido, e do cheiro da paisagem, ainda que o vento o tenha já levado. O viajante é por isso alguma coisa que ficou do passado entre o presente possível, uma inconformidade temporal entre a descoberta e a possibilidade da memória.

No decurso desta viagem, urge olhar, como Lídia Jorge, as paredes da *avenida*¹⁰⁹ e urge dedicarmos este percurso a um novo paradigma de vida, submerso na vida da personagem central desta história, assumindo aquele que é também o olhar de Milene, personagem singular de *O Vento Assobiando nas Gruas*: «Vem só e traz as estrelas».¹¹⁰

¹⁰⁹ Esta *avenida* é referida na segunda epígrafe ao romance *O Vento Assobiando nas Gruas*.

¹¹⁰ Esta expressão está também incluída na segunda epígrafe ao romance *O Vento Assobiando nas Gruas*.

Bibliografia

1. ATIVA:

JORGE, Lúcia (1982). *O Cais das Merendas*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lúcia (1998). *O Vale da Paixão*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lúcia (2001 [1980]). *O Dia dos Prodígios*. 8ª edição. Lisboa: Dom Quixote.

JORGE, Lúcia (2002a [1995]). *O Jardim Sem Limites*. 4ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lúcia (2002b). *O Vento Assobiando nas Gruas*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lúcia (2007a). *Combateremos a Sombra*. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lúcia (2007b, 17 de setembro). «Calendário Marginal». *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line]. Consultado a 1 de dezembro de 2012. Disponível em:
<http://www.lidijorge.com/post.php?id=63&post=2>.

JORGE, Lúcia (2011, 29 de julho). «O que sabe a Cultura acerca da Fraternidade?» *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line]. Consultado a 6 de dezembro de 2012. Disponível em:
<http://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=66>

JORGE, Lúcia (2013). *Os Mitos que nos visitam*. (Coleção “Orações de Sapiência”). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

2. OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS:

ANTUNES, António Lobo (2004 [1981]). *Explicação dos Pássaros*. 11ª edição. Lisboa: D. Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2004). *Eu Hei-de Amar uma Pedra*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

BERTO, Al (2000 [1997]). *Horto de Incêndio*. 3ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim.

BORGES, Jorge Luís (2012). *O Livro de Areia*. Tradução de António Sabler. Lisboa: Quetzal.

DOSTOIEVSKY, Fiódor (2009 [1866]). *Crime e Castigo*. Tradução e Notas de António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.

FAULKNER, William (2008 [1994]). *O Som e a Fúria*. Tradução de Ana Maria Chaves. 6ª edição. Lisboa: D. Quixote.

FERREIRA, Vergílio (1988 [1959]). *Aparição*. 17ª edição. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio (1998 [1993]). *Na Tua Face*. 2ª edição. Lisboa: Bertrand editora.

GIDE, André (2007 [1917]). *Os Frutos da Terra*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Âmbar.

HERÓDOTO (1985 [484-420 a.C.]). *História*. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

JORGE, Lília (1984). *Notícias da Cidade Silvestre*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lília (1988). *A Costa dos Murmúrios*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lília (2002 [1997]). *MARIDO e outros contos*. 3ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lília (2004). *O Belo Adormecido*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lília (2008). *Praça de Londres (Cinco contos situados)*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JORGE, Lília (2011). *A Noite das Mulheres Cantoras*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

JÚDICE, Nuno (2010). *Guia de Conceitos Básicos*. 1ª edição. Lisboa: D. Quixote.

McCULLERS, Carson. *Coração Solitário Caçador*. (Coleção “Livros de Bolso Europa-América”). Tradução e Prefácio de José Rodrigues Miguéis. Lisboa: Publicações Europa-América.

NEGREIROS, Almada (1990). *Obras Completas – Poesia*, vol. 1. 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

PESSOA, Fernando (1998). *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio e Alvim.

PESSOA, Fernando (2008). *O Rosto e as Máscaras* (poesia e prosa). Antologia cronológica organizada por David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (s/d). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.

PINA, Manuel António (2013). *Todas as Palavras* (poesia reunida). 3ª edição. Porto: Assírio & Alvim.

RILKE, Rainer Maria (2008). *O Livro de Horas*. Tradução e apresentação de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim.

WOOLF, Virginia (1994 [1928]). *Orlando. Uma biografia*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio de Água.

XENOFONTE (1938 [c. 445 a.C.-355 a.C.]). *A retirada dos dez mil*. Tradução de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Livraria Bertrand.

3. PASSIVA:

3.1. Teórica

AMARAL, Fernando Pinto do (2008). «Da vida dos sonhos ao sonho da vida». *Egoísta*, número especial, 20-22.

BARTHES, Roland (2009). *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.

BELO, Duarte e FIGUEIREDO, Rute (2000). *Ruy Belo, Coisas de Silêncio*. (Prefácio de Luís Miguel Cintra). Lisboa: Assírio e Alvim.

DELEUZE, Gilles (2012). *Foucault*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.

DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento: introdução à filosofia de Deleuze*. Odivelas: Documenta.

FOUCAULT, Michel (2005 [1966]). *As Palavras e as Coisas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.

GIL, José (2005). *Portugal, Hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

GRABHER, Gudrun M., e ULRIKE, Jessner (1996). *Semantics of silences in Linguistic and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

HUME, David (2013 [1960]). *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

JAKOBSON, Roman (1977 [1976]). *Seis lições Sobre o Som e o Sentido*. Tradução de Luís Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores.

JAWORSKI, Adam (1993). *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Newbury Park-London - New Delhi: Sage.

LOURENÇO, Eduardo (1999). *Mitologia da saudade seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras.

- LOURENÇO, Eduardo (2011). *A Europa Desencantada. Para uma mitologia europeia*. 3ª edição. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (2012). *Tempo da Música, Música do Tempo*. Lisboa: Gradiva.
- MENEGOLLA, Ione Marisa (2003). *A Linguagem do Silêncio*. São Paulo: Hucitec.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2002). *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 5ª edição. São Paulo: Editora da Unicamp.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana (2011). *Dicionário de narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Tese de Doutoramento em Literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2013). *Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Coimbra: Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, (2009). *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina.
- STEINER, George (2005). *As Lições dos Mestres*. Tradução de Rui Pires Cabral. 2ª edição. Lisboa: Gradiva.
- STEINER, George (2012 [2005]). *O Silêncio dos Livros*. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. 2ª edição. Lisboa: Gradiva.

3.2. Crítica

- BESSE, Maria Graciete (2013). «Les racines enchevêtrées». *Le Magazine Littéraire*, 534, 22.
- COUTINHO, Isabel (2013, 27 de julho). «Lídia Jorge considerada uma das “10 grandes vozes da literatura estrangeira” pela revista francesa *Le Magazine Littéraire*». *Público* [on-line]. Consultado a 9 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/lidia-jorge-considerada-uma-das-10-grandes-vozes-da-literatura-estrangeira-pela-magazine-litteraire--1601675>.
- CUNHA, Pedro (2009, 13 de março). «Livro *Combateremos a Sombra* de Lídia Jorge premiado em França». *Público* [online]. Consultado a 20 de julho de 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/livro-combateremos-a-sombra-de-lidia-jorge-premiado-em-franca-1369041>.
- DUARTE, Maria de Deus Alves (2001). 1ª edição. *História, saga familiar e auto-reflexividade romanesca: John Fowles e Lídia Jorge*. Lisboa: Universidade Autónoma.

- FERREIRA, Ana Paula (2009). *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editores.
- LIMA, Isabel Pires de (2001). *Vozes e olhares no feminino*, Porto: Edições Afrontamento.
- LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves (2000). *Das fronteiras da arte e do mundo: "O Jardim sem Limites" de Lídia Jorge*. 1ª edição. Porto: U. Porto editorial.
- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O Canto e o Signo - Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARQUES, Maria Isabel Gomes (2004). *As Cores de Lídia Jorge*. 1ª edição. Lisboa: Hugin- Editores.
- MARQUES, Susana Moreira (2013, 1 de setembro). «No Princípio era a criança». *Público – 2*, 14-15.
- MARTINS, Luís Almeida (1992, 29 de setembro). «Entrevista a Lídia Jorge “A ficção é o mais sério de tudo”». *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 8-12.
- PEDROSA, Inês (1988.) «Entrevista a Lídia Jorge. “Sou uma mulher ativa”». *Revista Ler*, 42, 62-69.
- PINHEIRO, Paula Moura (2011, 20 de março). «Entrevista a Lídia Jorge no programa “Câmara Clara” da RTP2» [registo vídeo]. Consultado a 13 de outubro de 2012. Disponível online em:
<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>.
- PORTAL DA LITERATURA (2007, 13 de Abril) «Entrevista a Lídia Jorge. “Combateremos a sombra”». *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line]. Consultado a 6 de agosto de 2012. Disponível em:
<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=11>
- REIS, Carlos (2003, 20 de agosto a 20 de setembro). «Lídia Jorge: em busca da felicidade. Trabalho de casa.». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 858, 20.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2008, 18 de maio). «Lídia Jorge - Combateremos a Sombra (recensão crítica)». *Colóquio Letras*, secção Recensões Críticas [on-line]. Consultado a 3 de novembro de 2012. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=6>

Anexo

LYON Villa Gillet

Assises du

Roman 2009

Écriture et Identité:

Quelle place pour la Psychologie?

DISSIDÊNCIA

I. No decurso desta Primavera, o Teatro Nacional D. Maria Segunda em Lisboa manteve em cena, durante várias semanas, a peça de Luigi Pirandello, "Esta Noite Improvisa-se". Conduzida por um encenador de renome, o espectáculo alcançou enorme sucesso, e os lisboetas puderam assistir mais uma vez à inauguração do "teatro dentro do teatro", à gesticulação do encenador Hinkfuss, aos delírios e tragédias da família La Croce, à expressão lírica e triste duma extraordinária Mommina morrendo em palco, para do seu corpo ressuscitar uma atriz. Uma bela e feérica desmontagem das convenções teatrais, erguida por um encenador com engenho e talento. Mas é preciso dizer que nem sempre o público reagiu com o entusiasmo previsto. No final do espectáculo, havia até quem saísse bastante decepcionado. Alguns espectadores faziam apreciações como esta - "Está feito de propósito para não acreditarmos em nada. Desde quando é que se convencionou que baralhar é uma arte? ". Enquanto outros comentavam em sentido oposto - "Por mais que injectem novidade na encenação, o texto está demasiado datado, já tudo isto foi incorporado e subvertido". Um homem de meia idade, aproveitando o intervalo, sacudiu o sobretudo e precipitou-se na direcção da saída. Pelo meu lado, ao contrário, dei por muito bem empregue o meu tempo - Ainda por cima, percebi que, sem fazer nada por isso, tinha entrado, antecipadamente, para dentro do tema desta mesa redonda.

2. Na verdade, Pirandello está para a Arte Dramática como Proust, Joyce, Virginia Woolf e Faulkner estão para o romance. De forma diferente, separados, e ao mesmo tempo unidos, eles criaram o monumento que aponta para a consagração da experiência psicológica individual como meta e como forma, criaram-na ao longo dos anos 20 e 30 do século passado, e depois desse momento inaugural nada mais haveria de ser como fora. A partir de então, a descrição naturalista de recorte social deu lugar à narração naturalista dos movimentos psicológicos pré-deliberativos, iluminados por instantes epifânicos, em que escrita e revelação vêm embrulhadas no mesmo jacto de tinta. Tal como sucede com o "teatro dentro do teatro", tudo isso aconteceu há cerca de oitenta anos, e no entanto, é aí mesmo, nesse preciso momento de fascinação por essa nova experiência, que ainda nos encontramos. Mesmo que hoje se escreva de modo diferente, e que muitas das daquelas fórmulas estejam demasiado usadas, é a essas referências que se regressa, como se aquela vivência do início do século XX tivesse formatado modelos entretanto tomados incontornáveis. A convicção geral é de que por esses anos aconteceu um relâmpago que ainda não deixou de iluminar o horizonte da escrita.

A prova é que a descoberta por parte da Europa, dessa obra inqualificável que é "O Livro do Desassossego" de Fernando Pessoa, datado dos mesmos anos, um livro descontínuo, fragmentado, tal como o seu autor heterónimo o anuncia desde as primeiras páginas, essa obra constitui para os leitores de hoje um texto-surpresa notável, guindado ao cimo das experiências literárias mais fascinantes do século XX. A busca duma identificação pessoal em rotura com o Mundo ilegível, esse isolamento estanque só alimentado pela escrita, que entretanto o romance psicológico, no seio de outras culturas, arvorava como tema predominante, encontra nas quinhentas e muitas páginas do poeta português uma densidade plena e uma fórmula única. No trecho 12, anuncia o autor sob a capa do autor fictício, o tema do seu próprio livro, tal como passo a citar - "*Nestas impressões sem nexos, sem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho para dizer*".

Nada ter para dizer e nada dizer transforma-se, ao longo dessas cinco centenas de páginas, no tema maior duma escrita portentosa. Foi redigido há mais de setenta anos, e os leitores sentem que este é um livro absolutamente

contemporâneo. Nele, o indecifrável, a queda, a impossibilidade de sobreviver, o conceito de Arte como única metafísica possível estão lá, e apontam com um dedo, o caminho que parece restar à Literatura. Com ele confirmamos o que os seus contemporâneos traziam então para o interior do romance psicológico - a certeza de que nenhum sujeito é uno, atingível ou lógico, sendo a linguagem poética tão mais eficaz quanto melhor traduzir essa dispersão. A menorização da acção, o esbatimento dos contornos da personagem, o afastamento dos ditames sociais, cumprem nessa narrativa a sua rota de apagamento, para que nela sobressaiam a ontologia e a estética, unidas, literariamente, em estado puro. Tão marcante continua a ser esta paisagem interior imposta por autores singulares, impregnados pelo ar mental da sua época, associando a descoberta duma nova linguagem de comunicação às suas personalidades criativas poderosas, que se toma difícil, ainda hoje, não colocar estas obras no cimo do cume literário, e por conseguinte, as formas diversas que assumiram continuam a impulsionar alguns dos escritores actuais mais considerados.

Sobretudo aqueles que, em sequência directa da experiência modernista, colocam de lado a efabulação mimética dos factos da vida, e se entregam à elaboração duma espécie de inventário sobre a matéria da Literatura enquanto tema, ao criarem ficções sobre o jogo da irrealidade dos personagens, ou sobre a realidade dos livros, e da biblioteca, transformados em entidades míticas. Só no espaço da Península Ibérica, são exemplos desse fascínio pelo tema do livro dentro livro, em sua versão popular, obras como "A Sombra do Vento" do catalão Carlos Ruiz Zafón, ou, em versão sofisticada própria da grande ficção, "O Mal de Montano" de Enrique Vilas-Mata. Este género, herdeiro directo da experiência modernista, e que parece responder ao actual momento de balanço duma época que estamos a abandonar, para inaugurar uma outra, encontra entre os escritores mais jovens enorme fortuna. O tema do "livro dentro do livro", alimentado pelos textos lendários de Jorge Luis Borges, oferece todo um campo fascinante para a narração que concilia o episódico e o fragmento, como resposta à realidade social e tecnológica que se anuncia. Escrever sobre o escrito, representar o representado, narrar a partir da impossibilidade de fazer outro balanço que não seja sobre o inventado, surge como resposta a uma actualidade que se afigura sem leitura possível. A narrativa que traduz essa volatilidade traz consigo uma proposta de

leitura da "vida lida" afastada da "vida vivida". Uma espécie de redundância brilhante, onde o jogo, a ironia e o humor, ganham o seu espaço merecido.

3. Naturalmente que, ao lado do esplendor literário tecido sobre o não real, todo o romance que entretanto forje personagens lembrará o velho romance heróico, aquele que refira a sociedade padece de um moralismo insuportável, e se acaso contiver enredos de amor, dará a sensação de estar a propor um género sentimental deslocado. Como se, no que diz respeito ao romance, existisse uma impossibilidade para qualquer modernidade fora do rasto do Modernismo. A marca original dessa experiência é tão forte que por vezes se ouve perguntar se todos os outros autores, os que são dissidentes desta fórmula, não passarão simplesmente de um bando de frívolos que mal disfarçam a sua incapacidade para continuar a pureza. Para muitos, a pós-modernidade será até isso mesmo, a mistura sem preconceito de todas as ineficácias e de todas as derivas. É dentro desse saco, ainda mal atado, que nos encontramos, oferecidos ao juízo do futuro.

Aliás, nenhum de nós comanda o tempo em que calhou viver, nenhum de nós escolheu o país onde nasceu, as mudanças a que assiste, a cultura de onde provém, muito menos o temperamento feito pelos seus próprios nervos. Ninguém delibera sobre a sua própria importância, a sua anuência ou a sua dissidência. O que há de misterioso e fascinante nisto tudo, talvez ainda mais fascinante do que viver, é não se poder comandar coisa nenhuma. Mas se neste contexto convém que cada um de nós vá por instantes ao espelho para fazer o seu próprio retrato, quanto ao que me diz respeito, posso dizer que, em relação ao romance modernista, sinto-me uma sua herdeira, e ao mesmo tempo urna sua dissidente.

4. Julgo ser uma herdeira, na forma como persigo a substância das personagens, e as faço agir através do pensamento antes da acção, ou em vez da acção, como as envolvo em si mesmas dando-lhes urna voz. Interessa-me a personagem enquanto fala, fluxo dum fala. Sinto-me bem na escrita enquanto um fluxo imputado a um outrem. Trata-se de um processo que julgo ter sido adquirido em contacto com determinadas obras modernistas que se intrometeram nas minhas leituras iniciais. Terna e forma, unidos. Posso acrescentar, por exemplo, que se *The Old Man* me comoveu intensamente pela história daqueles dois forçados à deriva

nas águas descomandadas de um rio transformado em mar, e se nunca me desfiz do confronto dessas personagens com o seu destino, também nunca me esqueci do fascínio que foi descobrir como o fluxo daquela escrita portentosa provinha do olhar do escritor colado aos ombros daqueles dois condenados da Colônia Penal do Mississippi. A partir de experiências como essa, entrar para dentro da personagem, e falar a partir da sua suposta realidade mental, transformou-se num modo que será difícil ultrapassar. A subjectividade como paisagem onde personagens, concebidas à semelhança da pessoa, agem, transformou-se na minha matéria. Ser outro e mostrá-lo como outro, através da sua suposta linguagem, permitindo-me criar filmes de palavras alheias, transformou-se num modo.

Talvez o meu traço formal de maior coerência. O primeiro romance que publiquei abre com uma espécie de epígrafe que anuncia esse processo, e até agora ainda não o enjitei. "O Dia dos Prodígios", publicado em 1980, um livro que escrevi sobre o rosto de figuras alimentadas pelo sonho, e acabou por ser um livro sobre a resistência do meu país à mudança, inicia-se da seguinte forma - *"Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave (...) Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo duma demonstração"*.

Foi assim que tudo começou. Mas se este processo de entrada para a subjectividade das personagens, e inclusive o seu artifício, marcava a minha dívida em relação à narrativa psicológica, ele também incluía a minha dissidência.

5. Como se sabe, um dos denominadores comuns do romance psicológico é a sua construção em torno da incomunicabilidade. A incomunicabilidade e a fragmentação, associadas à indefinição do sujeito, um profundo pária de si mesmo. Já perto de nós, e dando voz a toda uma cultura literária nesse sentido, Kundera tem definido os objectivos do romance contemporâneo, ao enunciar que ele procura responder às seguintes questões - O que é o indivíduo? Em que reside a sua identidade? - Estou de acordo em que esta é questão primordial. Também o é para a Filosofia, a Religião ou a Magia. Mas a nível do romance, ela embrulha em si uma realidade demasiado ampla no seu questionamento. É que temos de fazer uma

grande peregrinação se quisermos chegar às portas da casa onde mora o indivíduo. E sabemos que a ele mesmo, ao indivíduo, por mais que caminhemos, não chegaremos nunca. Pelo menos eu pertença ao grupo daqueles que alimentam a suspeita de que a pergunta, formulada para não se atingir a resposta, funciona como uma espécie de tartaruga de Zenão, que escorrega pelo mesmo espaço desde que tem corpo, e existe chão, e não atinge jamais o lugar para onde se dirige. Aplicada ao romance, *identificar* é um verbo luminoso cuja eficácia consiste em convocar todas as matérias que servem para demonstrar que não se consegue identificar. Assim, alimento a ideia de que à pergunta fundamental *quem sou eu?*, diferida na terceira pessoa, como *quem é ele?* ou *quem é ela?*, se interpõe um outro princípio, aquele se enuncia do seguinte modo - "*Se nunca vou saber quem sou, interessa-me saber quanto posso*".

Ou por outras palavras – Escrever, criar romance, talvez se tenha tomado para alguns de nós a forma de sair da prisão da impotência em que o mundo ilegível nos aperta o entendimento, criando um cerco de obscuridade inultrapassável. No entanto, a minha ideia é de que a escrita permite imaginar em vez de um cerco, um intervalo. Um intervalo ultrapassável entre o que somos e o que desejamos conhecer, entre a nossa solidão e o aceno duma Providência, entre o "*Coração, solitário caçador*" que temos dentro de nós - e que Carson McCullers tão bem definiu, ao inventar esse título - e o objecto que o amor procura, enfim, a ideia de que no plano da escrita é possível abolir esse intervalo. O desejo de abolir esse intervalo pode conduzir a escrita para um simulacro de acção, a reinauguração de personagens que se pareçam com o seu parente próximo, as pessoas, e a criação de fábulas que se parecem com as notícias que ainda não foram escritas, mas que hão-de ser, e antes que sejam manchetes nos jornais, nós já as adivinhámos. Apenas porque mergulhámos com tempo, lentamente, dentro do tempo psicológico, lá onde tudo pode ser tecido por antecipação, incluindo o futuro. E por isso, o tipo de narrativa que tem em conta o *eu primário*, interior, e arqueológico, oferece um modo de conhecimento na cultura comunicativa dos nossos dias como nenhuma outra disciplina oferece, ao reproduzir os movimentos lentos, do nosso cérebro lento, esse campo mental onde se vão construindo, geração após geração, os valores da humanidade. Não me parece que em breve, no plano literário, possam ser rasurados os mecanismos que reflectem a deambulação interior do pensamento.

Não é o momento para dizermos *já*, pensando que existem oitenta anos de permeio. Em meu entender, a sua fórmula livre é tão recente que devemos continuar a dizer *ainda*. Embora cada um de nós não comande nada para além da sua própria página. O resto é feito por outros rostos. Aliás, durante a representação de "Esta Noite Improvisa-se", o espectador que mais me impressionou foi o que fugiu da sala sacudindo o sobretudo. Desconhecemos por que fugiu, nunca saberemos se foi por dizer *já* se *ainda*. Também sobre nós, o que sabemos, é que ao escrever, só nos compete obedecer à nossa verdade. Quanto ao leitor em fuga, não nos cabe ir para a rua capturá-lo.

Lídia Jorge