

## A PROBLEMATIZAÇÃO DA MEMÓRIA NA FICÇÃO DE EDUARDA DIONÍSIO E DE LÍDIA JORGE DO PÓS-25 DE ABRIL

**SANDRA GUERREIRO DIAS\***

Faculdade de Letras e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra  
sandra.cgd@gmail.com

### **Abstract**

This paper frames a brief panorama of how were Lídia Jorge's and Eduarda Dionísio's fiction an expression of social and historical change in post-April 25 period. It will thus presents a summary analysis of the relationships between history and discourse, namely the way in which historical change exists within literary texts and the way in which these texts are part of the same change.

*Keywords:* April 25, change, discourse, Eduarda Dionísio, fiction, Lídia Jorge, memory

Além do lugar da escrita como projecção da temporalidade, aflora, em algumas obras de Eduarda Dionísio e de Lídia Jorge<sup>1</sup> publicadas no pós-25 de Abril, a tematização de uma luta implicada com a noção de contemporaneidade dependente de uma percepção valorativa e discursiva da história. Projecta-se, ao mesmo tempo, naquelas obras, a matéria narrativa enquanto acto enunciativo, a par de uma exploração dos efeitos da leitura na transformação do real e do próprio texto. Atribuem-se, por isso, como ponto de partida da escrita, o compromisso com a história e a revisão desse «vazio de profundidade» (Seixo, 1990, p. 42) de que falava Maria Alzira Seixo em 1990, na medida em que tanto uma, como a outra exploram o processo de escrita enquanto forma crítica de considerar o mundo, procurando compreendê-lo na sua complexidade que por sua vez é projectada a partir de uma intensa necessidade de problematização e desconstrução da experiência histórica. Antecipa-se deste modo também uma outra revolução por acontecer e que as escritoras procuram explicitar, ou, em último caso, sugerir, precisamente através de uma formulação outra dos factos, reintegrando-os e ajustando-os ao imaginário colectivo.

---

\* Doutoranda.

1. A saber, *Retrato dum Amigo Enquanto Falo* (1979), *Pouco Tempo Depois (As Tentações)* (1984) e *Alguns Lugares Muito Comuns [diário de uns quantos dias que não abalaram o mundo]* (1987), de Eduarda Dionísio; e *O Dia dos Prodígios* (1980), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) e *O Jardim Sem Limites* (1995), de Lídia Jorge, respectivamente.

Em Dionísio e Jorge, as fronteiras entre mundo e texto dissolvem-se e misturam-se assim num processo que é ao mesmo tempo de síntese e transfiguração, de um e de outro, de um no outro.

Por isso os pormenores me preocupavam e ao mesmo tempo os adjectivos que por vezes me pareciam estranhos, mas que não riscava por causa do respeito que tinha pelo que ficava escrito e que não pensava que fosse feito exactamente por mim, mas muito mais pela época. E cada vez mais considerava que pelo menos podia ser um médio entre estes tempos tensos e rasgados e aqueles que haviam de vir, muito mais regulares e transparentes. / Continuava penosamente a transcrever para os cadernos histórias imaginadas que me pareciam mais reais do que as que vivia. (Dionísio, 1979, p. 53)

Como lhe disse, foi um tempo de penumbra. E por incrível que lhe pareça, retomei a prática do caderno amarelo. Como sabe, possuo um monte de papel à mão, e assim que tudo sossega, deslizo pelas folhas a ronqueira da esferográfica. É tudo o que tenho feito. Quando isso acontece, o mundo abre, fecha a sua cortina, a vida transfigura-se. (Jorge, 1984a, p. 353)

A análise daqueles discursos permite perceber de forma clara essa necessidade iminente de testemunhar a história, porque, se por um lado é essa a natureza do texto literário, por outro, é o próprio mundo e o momento histórico que ambas experienciam e relatam que insta a uma desconstrução dialógica dos factos. Helena Kaufman e José Ornelas (*apud* Kaufman & Klobucka, 1997, pp. 145-146) defendem mesmo que a presença da história tem sido um dos mais marcantes traços do discurso literário dos escritores portugueses ao longo do tempo. Observam no entanto que, após o 25 de Abril, esta deixa de estar presente enquanto mero procedimento de contextualização para passar a assumir-se enquanto centro da narrativa e ponto de partida para o exercício de problematização da história pela história, uma vez que, além do mais, são as «narrativas da história [que] convidam à reflexão filosófica e historiográfica acerca do passado, problematizando a relação entre a história e a realidade e a realidade e a linguagem» (*ibid.*, p. 146).

De facto, constata-se que ambas as autoras concordam que, para que se opere a ruptura face à circunstância histórica com que convive inevitavelmente a obra de arte e se processe a «irradiação significativa do relato», através da exploração das potencialidades textuais que dá lugar a esse «processo de transformação que é no fundo a natureza elementar e geral de todo o romanesco» (Seixo, 1986, p. 21), é preciso que o texto parta de e dialogue intensamente com o mundo e com a história. Além disso, tanto uma como a outra, assumem claramente, nos seus textos, a crítica da história, e mais especificamente, do processo revolucionário e pós-revolucionário:

as verdades tinham que ser reconhecidas, as greves de 74 não foram nada, a reforma agrária não era nada, a esquerda era incompetente, completamente incompetente em todos os domínios, até escrevia mal e a cultura deixem-me rir, a cultura que inventámos antes do 25 de Abril não era nada, era evidente (Dionísio, 1979, p. 91).

Falo a partir de dentro. Por isso será melhor cantares na verdade coisa que fale de amor. Por exemplo. Macário olhava os vizinhos. Ninguém queria abandonar o largo apesar da noite. Como se tivessem feito uma experiência de júbilo mal rematado. Macário sentia isso profundamente. E repassado de tristeza, ali perante o ajuntamento, começou a compor uma canção de amor muito triste para que os vilamaninhenses pudessem chorar publicamente por uma coisa, dizendo que era por outra. Era uma história de afeição jurada, traída e mentida. E havia uma carta, um regresso e uma recusa. Depois era um desejo e um silêncio. Uma separação. Um suspiro, uma cantiga, uma morte (Jorge, 1980, p. 187).

Procura-se assim, neste âmbito, presumir uma natureza da prosa destas autoras que se substancia numa «concepção filosófica coerente [que] pode ser buscada na obra de duas maneiras: ou inquirindo da proximidade da obra com algum sistema filosófico existente fora dela, como resultante de uma especulação filosófica, ou procurando ‘uma filosofia’ contida na própria obra, unicamente expressa por ela» (Mukarovsky, 1988, p. 305). Tem-se aqui em conta que para que a linguagem se (re)concilie, dialogando, com o mundo, sujeitando-se-lhe para que nele possa intervir e sobre ele agir, também tem que o rejeitar. Nos textos das duas escritoras avulta precisamente esta tendência para dispensar a referência ao mundo, mercê de uma ausência que é a do mundo em si próprio,<sup>2</sup> sob a estratégia da imaginação e de um «sonho puro e natural» (Lourenço, 1984, p. 15). Protagoniza-se desta forma uma transformação da própria natureza do texto literário, constituindo-se exemplos de «outra revolução que, sob a histórica, aquém e além dela, diz respeito a um país paralelo, um país-outro em transe de metamorfose» (*ibidem*). Segundo o mesmo autor, as obras de Dionísio e Jorge são, de entre as que então foram publicadas, algumas das que mais significativamente concretizam aquele paradigma, a partir do que é possível concluir da obra de arte enquanto fenómeno que, ligando-se ao mundo, partindo dele, não deixa nunca de salvarguardar a sua especificidade enquanto mundo dentro do mundo.<sup>3</sup> No caso destas autoras, e no âmbito particular desta reflexão, procura enunciar-se a análise desta relação mais ao nível da subversão e da reconstrução desses dois mundos em permanente e cíclica indagação.

Para Eduarda Dionísio, o processo de escrita realiza-se numa clara tentativa de mostrar que mundo e texto se enredam por si, de si, derivando um do outro, um no outro:

Por ter sido de facto muito derrotada, questões políticas, da esquerda, questões pessoais, foi uma altura dolorosa, mas ainda assim interessante. [...] Essa outra história da ficção e da rea-

---

2. Observação que se baseia no conceito de ausência desenvolvido por Peter Sloterdijk, em *O Estranhamento do Mundo*, onde se propõe uma fenomenologia do espírito sem mundo ou afastado dele, a partir do que se defende que o ser humano habita inevitavelmente e afinal um «grande teatro do mundo no sentido de estar distante do palco». Trata-se assim de assumir que «não são os homens que são os heróis da história, mas os ritmos e as forças do nascimento e declínio do mundo em que os homens acontecem» (2008, p. 14).

3. A literatura faz-nos «habitantes de um mundo perante o qual o mundo vulgar é um caos» (Shelley, 2001, p. 82).

lidade é mais complicada, é melhor assentar que a história de amor é ficção e que a história política é realidade, mas não é bem verdade. Se calhar é o contrário. (Dionísio, 1984, p. 26)

Em «Advertência aos leitores», espécie de prefácio a *Pouco Tempo Depois (As Tentações)* (1984), a autora textualiza esta questão assumindo que a formulação das personagens da obra mais não é do que o produto de uma projecção ficcional, ou invulgar, dos agentes desse outro espaço, vulgar, que é a cidade no que esta significa histórica e especialmente:

Dos milhões de pessoas que, apesar de tudo, existem no meu país escolhi apenas cinco, cinco pessoas quase da mesma idade, vivendo num dia dos anos 80, talvez especial, mas tão pouco diferente. É um inquérito isto que começo agora: saber o que elas fazem e o que elas pensam. Um ensaio. Vivem no 'reino dos falsos avestruzes' e o que aqui quero recolher são 'gestos e fragmentos' de cinco pessoas quaisquer. Mais vulgares do que invulgares? (Dionísio, 1984, p. 5)

A legitimação do empreendimento ficcional enquanto procedimento efectivo de representação atribui-se à constatação de que história e imaginação não podem afinal ser dissociados,<sup>4</sup> pelo que uma apropriação da história pelo texto é algo que se dará naturalmente na sequência da consumação deste processo, sendo que, ao apropriar-se da história, o texto capta, decifrando, os indícios e as figuras a que a própria história se oferece.

Este «carácter inovador no modo de narrar uma história [...] centrada na problemática da inter-relação texto/mundo» (Machado, 1996, p. 169), que a prosa de Dionísio invoca, deve acima de tudo a uma intenção de fazer com que seja o próprio processo de escrita a reflectir a passagem do tempo, assumindo-se a sua prosa como retrato de uma geração que adquire o estatuto de testemunho da mudança de um tempo.<sup>5</sup> Deste modo, linguagem e modo de organização do discurso assentarão numa dimensão reflexiva e auto-reflexiva do discurso literário, opção que a autora assume nos seguintes termos:

E a escrita nunca foi uma escolha que fizesse mas uma forma de sobreviver quase completamente intacta, repondo na caligrafia o tempo recente que repensava insensatamente e o tempo a vir que construí talvez excessivamente devagar e pouco arrojadamente. (Dionísio, 1979, p. 52)

A «activa habitação textual da história» (Gusmão, 2005, p. 331), uma das estratégias de inteligibilidade do tempo na prosa de Dionísio, procede de uma «auto-referencialidade como gesto possível de referencialidade histórica» (*ibidem*), que o mesmo é dizer-se que ao referir-se a si através do exercício literário, o sujeito está a referir-se ao mundo que habita,

---

4. Para Percy Shelley, a imaginação, ou a ficção, mais não é do que «o espírito que age sobre [...] [os] pensamentos, a fim de os colorir com a sua própria luz, e compondo a partir deles, como se elementos fossem, outros pensamentos, contendo cada um, em si, o princípio da sua própria integridade» (2001, p. 35).

5. Álvaro Manuel Machado defende que a obra de Eduarda Dionísio é «'o retrato' da geração da década de 60 (que a autora vivenciou activamente e de que é uma espécie de porta-voz), dos seus valores, das suas inseguranças, das suas perplexidades e das suas utopias» (1996, p. 169).

e portanto a comentar um outro texto que é o do mundo também<sup>6</sup>. Operando através de um «sofisticado dispositivo reflexivo, onde se procura reconstituir um sistema de factos e relações» (Reynaud, 1986, p. 102), através do que se processa a consideração da dimensão representativa da escrita, o princípio que regerá a produção dos enunciados nesta autora será a invocação permanente dessa ambivalência que se tem vindo a analisar entre a ficção e a realidade. O ponto de partida é, aliás, «um meta-saber manipulador que visa, através de ostensivas inverosimilhanças, a transgressão das fronteiras convencionais do género» (*ibidem*), embora em «Advertência aos leitores», a autora simule uma «renúncia à literariedade em favor da literalidade do discurso» (*ibidem*). O que se verifica, no entanto, é uma transgressão, em nome daquela ambivalência, que, embora procure respeitar os factos – a partir dos quais se procura propalar uma outra versão da história que vai muito além da que é oficialmente divulgada –, não deixa nunca de explorar as potencialidades criadoras da linguagem, assumindo-se ainda, neste âmbito, o papel fundamental do leitor neste processo.<sup>7</sup>

Com vista à contínua e dinâmica integração do mundo no texto, Eduarda Dionísio ensaia um alargamento da forma romanesca, através da integração de diversos registos que se interrogam e interagem com o discurso ficcional, contribuindo para que o texto se afirme ainda mais como corporalidade, descodificando-lhe a sua ambígua natureza através do contínuo e efectivo diálogo com o mundo. Por outro lado, procura-se sublinhar temas e situações que têm que ver com essa história paralela e marginal(izada) que a autora privilegia através da multiplicação de intrigas colaterais, estratégia que se encontra sobretudo em *Pouco Tempo Depois (As Tentações)* (Flory, 1994, p. 63), no cruzamento das várias histórias de vida de cada personagem que por sua vez se intersectam com as histórias de vida das outras personagens intervenientes na acção. Como forma de processar a «vibração do actual vivido» (Seixo, 1990, p. 35), e relacionado com o aspecto anterior, Eduarda Dionísio recorre ainda, por exemplo, à pluralidade dos discursos, aqui se incluindo o uso constante do discurso coloquial e oral –

[a] «militância não nasce da obrigação, mas do prazer, percebes? Por exemplo, o prazer do texto oral, do discurso que se ia formando, de ser capaz de dizer as coisas com determinado ritmo e uma força que era possível controlar, modelar. (1979, p. 74)

Álvaro Manuel Machado (1996, pp. 168-70) faz notar ainda que a contaminação do texto ficcional com o discurso documental é outra das características da prosa de Dionísio,

---

6. Diz Eftekhari: «Para pôr os pés na neste mundo às avessas, para situar a criatividade individual no movimento colectivo, e para considerar a imanência social no seu dinamismo, deve-se ter em conta que a subjectividade é fundada, tanto nas representações colectivas, como numa vivência individual do mundo, ancorada numa situação particular» (1997, p. 56).

7. Para Álvaro Manuel Machado, a prosa de Dionísio é reveladora de uma notável consciência relativamente à «integração do processo de leitura com o da escrita no qual o leitor é impelido a participar da produção de texto» (1996, p. 169).

através do que se procura atestar a verosimilhança das circunstâncias em análise, tática que a autora assume:

Diziam-lhe por isso: faz um livro. E ela dizia: não tenho com quê, não sei se me apetece ainda. Diziam: agarra os destroços do coração e não os deixes fugir, repara no inédito da tua situação, nem a todas as pessoas acontece a tua vida, aproveita as singularidades dos dramas, aplica-lhes a lei da história. (Dionísio, 1984, p. 236)

Esta forma de advertir para a dimensão transformadora do texto literário conjuga-se com a reversibilidade dessa equação em que texto e mundo, ou ficção e história, se misturam e confundem, o que concorre também para o alargamento da discussão em torno do conceito de arte enquanto intervenção. Trata-se neste caso de atentar no texto literário enquanto texto que fala para o mundo, enquanto produto da sociedade com que dialoga, não devendo o texto, por isso, servir nenhum outro propósito que não o de impor-se como necessidade que procura «combater a confusão» e fazer oposição efectiva ao pensamento adversário, pautando-se pelo rigor e pela invenção e tendo sempre presente que «a dicotomia entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ não existe» (Dionísio, 2005, p. 138). Defende-se, além disso, que o texto literário deve jogar com as contradições internas, as suas e as do mundo, através do que se advoga que as revoluções e as mudanças do mundo passam forçosamente pelas artes (*ibid.*, pp. 136-138). Conclui-se que o seu esforço de literalidade – que nesta autora muito deve à herança do «nouveau roman» francês, estética que marca profundamente a escrita de Eduarda Dionísio – mais não é do que uma tentativa de transgressão dessa mesma literalidade, portanto apenas ponto de partida da sua estratégia enunciativa.

O processo de alteridade – que se concretiza na criação de personagens diversas, na reversibilidade do discurso (a leitura na escrita, a escrita na leitura, a introdução de inúmeras citações e registos que dialogam com o texto propriamente dito e a apropriação de diversas referências culturais) (Reynaud, 1986, p. 103) – é precisamente uma das estratégias de verosimilhança a que recorre Dionísio para traduzir essa ânsia de transgressão do real:

E a passagem desta personagem fora do tempo e que media os dias pela reprodução das aves e pelo crescimento das folhas e que devia ter debaixo da almofada um diário de capa cor-de-rosa com um cromo colorido colado fez-lhe subir um sorriso bom até à garganta seca. [...] E se acrescentasse a inutilidade dum cartão qualquer que tinha encontrado em casa com o grande vê de visita [...], a desconfiança seria total e começariam a juntar-se provas irrefutáveis da subversão rapidamente punida que ali praticava. (Dionísio, 1987, p. 140)

Bernardo meteu o papel na máquina. Continua a bater: / – Passei muitas horas a arrumar. Não sei se organizar, escolher, fazer montes, pôr por ordem alfabética, ordem crescente e decrescente de generalidade, de dependência, fazer esquemas, gráficos, classificar, encontrar títulos, pôr etiquetas, alguma vez terá sido criador, mas houve uma altura em que pensávamos que sim, fazer isso com pessoas, com documentos, com ideias, com frases, com textos. (Dionísio, 1984, p. 200)

Por sua vez, as personagens surgem contextualizadas por «lugares modelados pela história económica, social e cultural de uma cidade em transe de desfiguração» (*ibid.*), sendo que a cidade é aqui, neste contexto, o lugar por excelência que reflecte continuamente «a violência da repressão política, pela militância, por relações afectivas, que unem as cinco personagens da história» (*ibid.*). No entanto, todas estas personagens se desvinculam do real através da elaboração de processos de regressão utópica – o «refluxo sentimental poderá ser [...] uma forma de 'falsear a história'»<sup>8</sup> (*ibid.*) –, procedimento a que Maria João Reynaud chamou de «isotopia do isolamento» (1986, p. 103) das cinco personagens<sup>9</sup> de *Pouco Tempo Depois (as Tentações)*:

Não sei se isto liberta ou toma tempo, mas, porra, as pessoas têm o direito de ser diferentes das outras, não me obriguem a ser ou não ser homossexual, a vestir-me ou a não me vestir à bom burguês, uns dias sinto-me bem sujo e outros limpo, uns dias gosto de fazer asneiras e outros de me portar bem, tenho direito à minha má disposição e aos gestos que me apeteçam, o prazer é um direito, estou no direito de o recusar também, quero o direito à discórdia, à discordância, fazer as pazes, concordar, conciliar, tenho o direito a pôr tudo na mesa, a ser benevolente, tenho o direito a não me vender, porra, a não me vender a uma imagem qualquer de que a sociedade gosta mais. (Dionísio, 1984, p. 75)

A estratégia discursiva adoptada pelo narrador é outro dos aspectos que concorre para esta desestruturação do procedimento pela *mimesis*, na medida em que, nas obras da autora, o ponto de vista do narrador onisciente é habitualmente predominante, o que contribui para uma desestabilização permanente da função diegética. Por outro lado, são frequentes também as subversões dos limites entre homo e heterodiegeese, assim se instituindo a instabilidade discursiva e a inevitável subversão do real. Assume-se ainda o confronto entre a representação do real e a produtividade textual, na medida em que a fragmentação do mundo se converte numa inquietação que mobiliza à reconstrução através da estratégia do «mise en abyme»<sup>10</sup> – estratégia que faz combinar real e referentes simbólicos, temática e estruturalmente, articulação que acaba por reforçar a representação no sentido de uma efectiva superação dos seus limites relativamente à imaginação. O resultado desta tentação de deslocar o político, o real para o estético resulta, conforme Maria João Reynaud, numa «lógica onírica [que] exorcisma o fantasma da *mimesis*» (1986, p. 104). Porque, conforme Eduarda Dionísio (2000) é operando rupturas e actuando através da inquietude que a arte deve ir ao encontro do outro (Secção *Às artes posso fazer exigências, § 5*), obrigando-o à reflexão, à descodificação e à permanente

---

8. Maria João Reynaud refere-se aqui às cinco personagens de *Pouco Tempo Depois (As Tentações)*: António, Bernardo, Cecília, Eurico e Diana.

9. «[no entanto, das cinco personagens] Diana e Eurico são os únicos que se (re)encontram e saem fortalecidos para um projecto de 're-existência', cujo horizonte é decerto a utopia: a questão está em serem ou não capazes de a erigir em paradigma» (Reynaud, 1986, p. 103).

10. Expressão francesa que designa o «procedimento de representação narrativa [que] anuncia expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa [...] observa-se a própria narrativa ou um dos seus

reconstrução do respectivo lugar social. Para isso, a autora exige que «a Arte seja o contrário de ‘pacificação’» (*ibid.*, § 6), na medida em que vale como

excepção, que só enquanto ‘momento especial’ e objecto ‘diferente’ ela serve para alguma coisa, é ‘arte’, abre os tais ‘universos mais’, ‘inquieta’, põe a pensar, junta, opõe, cria [...]. (Secção As Obras Que Pegam, § 15)

assim agindo pela coerência e resistência do e pelo texto literário.

Sobre isto mesmo, diz Lídia Jorge:

quando se concebe um livro, não fica em causa a questão de ser ou não um sinal de referência, mas, sim, a luminosidade que vem de uma espécie de coerência, que se estabelece até entre materiais imperfeitos. (1996, p. 4)

acrescentando:

Todos os intervenientes culturais têm de ser livres e devem estruturar a comunicação de forma a não degradar a sociedade. [...] Uns e outros [...] estão unidos pelo facto de constituírem culturas de resistência mesmo em situações adversas. (*ibid.*, p. 5)

Do relato das situações adversas diz a autora fazer parte a «reportagem do interior» de todas essas «almas entusiasmadas mas em crise» que, querendo progredir, tocam a morte (*ibid.*, p. 2). Essa experiência decalca-a Jorge de personagens reais que, por exemplo, no caso de *O Jardim Sem Limites*, terão sido intensa e criteriosamente observadas e estudadas antes do respectivo: «Observei. [...] Parti de situações reais» (*ibid.*, p. 2), porque é seu propósito o de traduzir zelosamente a euforia do presente que então se vivia, e que no caso deste romance corresponde aos anos 80.<sup>11</sup> Desta perspectiva e procedimento narrativo avulta uma concepção das artes e da literatura que em muito se assemelha às concepções de Eduarda Dionísio, e que concebe uma leitura dos projectos artísticos enquanto

formas de vida ligadas precisamente à intimidade afectiva do povo, processo natural de buscar o seu equilíbrio ôntico, [...] [sendo] campo de activa vitalidade, a contrastar com a desesperança que domina, de efeito, o espaço da gestão dos recursos. (Jorge, 1986, p. 57).

---

aspectos significativos, como se no discurso se projectasse em ‘profundidade’ uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho» (Lopes, 2002, p. 233).

11. Ainda sobre este assunto, e a propósito de *Notícia da Cidade Silvestre*, Lídia Jorge afirma: «Muitas vezes na arte, a verdade parece inverosímil [...]. De resto, nesta história pus muito pouco de cérebro: deixei que surgisse com a força com que surgiu, muito próximo da vida» (*apud* Louro, 1984, p. 2), pelo que se conclui que se trata de um romance que se impõe como verdade inadiável que é preciso transmitir à sociedade portuguesa. Acrescenta ainda: «É uma história real. As figuras existem. Há uma transformação mas as figuras existem e de certa forma obrigaram-me a respeitar a sua lógica interna» (*ibid.*).



Nesta linha de ideias, arroga-se, todo o escritor deverá escrever por instinto na medida em que

a escrita, como qualquer arte, emerge da vida e tem a sua sorte partilhada com a sorte da sua própria comunidade. [pelo que] Em primeiro lugar é com a sua própria comunidade que [este] tem de lançar o entendimento. (*ibid.*, p. 61).

É por isso que tanto Dionísio como Jorge procedem a uma desconstrução da história a partir de um confronto directo com o real e com uma versão da história que não é a oficial e que se reestrutura a partir de uma intenção de suspender a ilusão dessa versão através da criação de uma outra ilusão entendida pela autora como esboço e tentativa de compreensão outra do que efectivamente aconteceu na sociedade portuguesa aquando da revolução do 25 de Abril:

Explorando qualidades reprimidas da linguagem, através de uma escrita que vai contra as regras da narrativa convencional, a obra de Lídia Jorge apresenta um mundo até agora desconhecido pela História mas tão importante como aquele em que se baseia essa mesma História. Em *O Dia dos Prodígios*, a autora obriga o leitor a confrontar-se com um quotidiano em que a linguagem, as imagens e a magia são completamente diferentes das da sua própria realidade. Mas, ao mesmo tempo, através da desfamiliarização levada a cabo por Lídia Jorge, dá-se uma redescoberta dessa realidade. Acabamos assim por chegar a um novo relacionamento com o mundo e com as regras que o dominam, relacionamento esse que nos permite aprender a ver e, possivelmente, a aceitar o Outro como parte de nós próprios e do nosso universo. (Bero, 1994, pp. 155-156)

Trata-se assim de um trabalho que à representação do ponto de vista do dominador prefere o olhar do dominado (*ibid.*, p. 148), como a seguir se constata:

Estamos todos contentes, porque registamos que nesta terra ainda se gosta de milagres. Já começa a ser raro. O carro<sup>12</sup> sofreu um impulso mais forte e desapareceu atrás da última casa [...], e esse desaparecimento era demasiado súbito para quem tinha saído da modorra da espera apenas por uns escassos minutos. Quando se deixou de ouvir o último somido da marcha da viatura cor de rinchão sobre a estrada, e um silêncio de enterro caiu sobre os presentes, pensaram as mulheres que os beirais das casas caíam de podre e erva. Os homens olharam as nuvens e julgaram que o presente ainda não tinha começado. Sentindo-se todos muito velhos para assistirem ao acontecimento do futuro. A gente? Alavancas do tempo? Só as crianças tiveram a certeza de que o mar era húmido e forrado de fofas ervas marinhas. (Jorge, 1980, pp. 185-186)

---

12. Jorge refere-se aqui ao carro dos soldados do 25 de Abril que então tinham acabado de visitar Vilaminhos para dar a boa nova da revolução de 1974.

Desta forma, a integração do discurso histórico em Lídia Jorge passa, acima de tudo, por comentar a história e não somente reproduzi-la, assim se providenciando um comentário historiográfico e metatextual sobre a construção narrativa histórica. Conforme Kaufman e Ornelas, a autora empreende, através da ficção, uma perspectiva do discurso histórico silenciado e marginalizado na medida em que a opção metodológica da autora disponibiliza:

novos factos que foram silenciados e convenientemente esquecidos, ao mesmo tempo que expõe sarcasticamente os compromissos ideológicos de uma história que [no caso específico de *A Costa dos Murmúrios*] glorifica uma guerra imperial [...] [pelo que] os silêncios e espaços em branco são preenchidos para comunicar uma perspectiva da história alternativa e diferente. Desta forma, o discurso histórico oficial deixa de poder ser absoluto, objectivo, definitivo e totalizante. Passa a ser simplesmente mais um entre muitos outros a contribuir para a produção de sentidos. (*apud* Kaufman & Koblucka, 1997, p. 151)

Eduardo Lourenço, por sua vez, considera que, juntamente com Maria Gabriela Llansol, a autora protagoniza «aventuras mistas, da mais lúdica manipulação de experiências imersas num tempo de textura porosa entre prodígio e sonho» (1994, p. 312), que o mesmo é dizer que a sua obra se oferece a uma apropriação da temporalidade pela ficção, pela imaginação e pelas representações colectivas simbólicas:<sup>13</sup>

Se por si conseguisse resistir e alcançasse o que desejava alcançar, que era atingir aquele ponto em que se ficava diluído em tudo como se fosse nada, todos os outros seres se elevariam, automaticamente, sem mérito nem demérito, apenas por natureza. Pois haver ou não haver, sob as estrelas, uma pessoa dispersa dessa forma não era indiferente ao cosmos. Mas mais nada, absolutamente mais nada, a não ser a vontade de mostrar isso mesmo, através do espectáculo em si. O espectáculo não era pois o mais importante, embora, desse modo, a mensagem da resistência chegasse mais rápido à margem do outro lado (Jorge, 1995, p. 275).

Este procedimento não é, no entanto, mais do que uma tentativa de recusar a literalidade do mundo através da representação da totalidade e da inclusão do simbólico, da fantasia e do imaginário – «Lídia Jorge foca, na sua narrativa, um mundo em que o fantástico e o real não têm fronteiras definidas, interpenetrando-se a todo o momento» (Bero, 1994, p. 149). Jorge Listopad, por exemplo, advoga que existe da parte da autora uma clara intenção de retenção dos factos através da escrita enquanto percepção da totalidade, pelo que dessa totalidade faz necessariamente parte todo imaginário que lhe corresponde. Tra-

---

13. Conforme Jung, a a-temporalidade e a a-espacialidade das formas primordiais, que o autor refere situarem-se ao nível do inconsciente, deriva de uma coexistência do passado, do presente e do futuro, já que segundo as suas concepções revolucionárias acerca da sincronidade entre as realidades interior e exterior (confirmadas recentemente pelos conceitos de interacções locais e não locais da física das partículas), «tudo aconteceu e está para acontecer ao mesmo tempo, tudo está morto e ainda não nasceu», acrescentando que são estas afirmações paradoxais que exprimem «a potencialidade dos conteúdos do inconsciente» (Jung. *apud* Centeno, 1987, p. 44).

ta-se de uma perspectiva que encara o imaginário enquanto «acidente do natural [que] [...] é apenas um outro natural, um prisma imaginário, como qualquer outra visão do mundo» (1982, p. 94). Pode-se concluir que o exercício de ficção de Lídia Jorge opera em duas frentes, mais concretamente na articulação conjugada entre «a ilusão da totalidade» e a «ilusão do imediato», entre o real e o imaginário, tudo convergindo no que aquele autor designa de «ilusão simbólica, esta já macrocómica [...] [do] *theatrum mundi*» (*ibid.*). Bero acrescenta ainda que é através desse imaginário que se dá a superação do real, e que o «prodígio», ou o mito,<sup>14</sup> está presente nas personagens de *O Dia dos Prodígios* desde o início até ao fim do romance como entidade que exerce a sua função enquanto motor de mudança:

Os habitantes de Vilamaninhos, no final, descobrem também que o prodígio que esperavam está dentro deles próprios e da sua terra. (1994, p. 152)

Esta tentativa de apropriação problematizadora da história através do irrompimento subversivo de uma desconstrução que questiona de forma sistemática limites convencionados, manifesta-se no ritmo que a autora imprime ao seu discurso narrativo, indiciando-se desta forma o pormenor através do «intimismo realçado pelo registo coloquial e aforístico e pela entoação quase bíblica dum discurso metafórico» (Bulger, 1991, p. 7). Anabela Oliveira, por outro lado, considera que a estratégia discursiva de Lídia Jorge se centra na pluralidade de discursos, no jogo de interlocutores e no desfile de diversos níveis de língua, observando que esta opção decorre de uma concepção de narrador que «crê nas palavras e que reconstrói o 'desentendimento'. Um narrador que é múltiplo, labiríntico e criador literário» (1991, p. 9). É portanto o próprio narrador que coloca em causa a sua omnisciência, através da multiplicidade de focalizações que encena. A consequência é o desentendimento decifrável e a renovação do estatuto de personagem e do narrador a partir da desconstrução da noção da própria verdade (*ibid.*). Trata-se de uma forma de desentendimento e desconstrução da lógica narrativa que obedece a uma subversão da linguagem e que visa criar e proporcionar novas leituras sobre a história.

A desconcertação do esquema narrativo em Jorge pode ainda ser analisada do ponto de vista de uma exploração da linguagem na sua acepção «teatralizante», na medida em que a palavra é aqui entendida enquanto exercício de discurso, portanto de existência e de infracção da (des) ordem do mundo. Neste sentido, a ênfase dada à oralidade afirma-se como realização e esboço de uma tentativa de proximidade ao real (Bero, 1994, p. 150), no que se inclui o imaginário produzido a partir de e no mesmo. A propósito de *O Dia dos Prodígios*, observa-se precisamente que se trata de um «verdadeiro romance de fala, onde o factual e o imaginário se interseccionam, com recorrências e modulações, e sínopes frásicas, como

---

14. O presente texto assume a acepção de mito proposta por Lucian Boia como algo que é indissociável da espiritualidade humana, ou «construção imaginária: narrativa, representação ou ideia, cujo objectivo é apoderar-se da essência dos fenómenos cósmicos e sociais, em função dos valores intrínsecos à comunidade e cujo princípio é a assegurar a sua coesão» (Boia, 1998, p. 40).

soluções imprevistos no corpo do discurso» (Cação, 1991, p. 13), cujo «carácter assumidamente polifónico, [se] inscreve [...] nesse tipo de realismo mágico em que essa mescla do real concreto e do real imaginário é uma constante» (Machado, 1996, p. 250):

O que vejo meu deus? Vem aí um carro. Um carro celestial. Celestial. Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. [...] Todos olharam. Na verdade, surgia na curva da estrada, pelo lado poente, qualquer coisa de extravagante que todos os que conseguiram enxergar a mancha de cores, virando as cabeças julgaram ir cair de borco sobre o chão da rua. [...] Mas os homens, pondo a mão, e fazendo muito esforço para verem claro o que avançava com muita majestade, disseram. Menos rápidos e mais lúcidos. Vamos. Vamos ser visitados por seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. [...] As crianças correram estrada fora, comandadas pela coragem. Sentiam que o mar ia chegar atrás dum barco de velas alvadias e soltas. (Jorge, 1980, pp. 180-181)

O que fazem as velhaquinhas sentadas em cadeiras, ausentes de tudo o que se passa com o destino das pessoas? Ignorantes das mudanças? Oh arrependita e arrenego. Em Lisboa. Gente que já tem luz por todas as paredes das casas, a toda a hora do dia e da noite. Gente que basta fazer assim com o dedo mindinho, para que todos os instrumentos comecem a fazer eles mesmos como se tivessem braços (*ibid.*, pp. 166-167).

Esta arbitrariedade da lógica textual em nome da liberdade do texto, e de uma nova concepção da história que o discurso literário de Lídia Jorge pretende ensaiar, procura traduzir a desordem ou o carácter alógico de um e de outro, através de um conjunto de regras que são ao mesmo tempo contra-regras, a saber, de entre elas: a ausência de prolepses – pelo que não há a intenção de explicar o comportamento das personagens –; a fidelidade à cronologia dos factos – para não pôr em causa a perplexidade e a complexidade dessa cronologia que tem a sua própria lógica –; e o recurso à estética do banal, ou essa

vontade manifesta de se desfazer de todo o rumo filosofante ou reflexivo [...] [que] cria uma forma de escrita que é, sem dúvida, a melhor maneira de assegurar à literatura este poder de representação da realidade que se quis ver como sendo o atributo essencial do acto artístico. (Chalendar, 1991, p. 10)

Tais opções discursivas firmam uma concepção da transgressão da e pela linguagem, que demarca e infringe fronteiras, as do texto, as da ficção, as do mundo, as de uns entre e uns nos outros.

Percebe-se assim que, na acepção de Jorge, a reconstrução da história só pode operar através da memória e pela ficção:

O processo da memória, todo ele, parece assemelhar-se a um processo de ficção. Sempre que regressamos a alguma coisa, que queremos rememorar, nunca podemos ser exactos, nem claros, nem objectivos, sempre acrescentamos ou tiramos coisas, deformamos coisas, alteramos realidades que sucessivamente já lá não estão. (Jorge, 1999, p. 16)

É a imaginação, através da linguagem – «a linguagem é produzida arbitrariamente pela imaginação e só está relacionada com os pensamentos» (Shelley, 2001, p. 42) – que permite a superação do absurdo do mundo, através do exercício de uma dimensão mais performativa do discurso literário ou «teatralizante», como já aqui se referiu, e que deriva de uma percepção da linguagem enquanto acto que mostra em vez de representar.

Conforme Ana Paula Ferreira (1997), a autora põe em prática, em *O Dia dos Prodígios*, por exemplo, uma «estratégia anti-representacional e performativa como forma de encetar um projecto historicamente revisionista» (*apud* Kaufman & Klobucka, 1997, p. 152). Para isso, a autora adapta o seu registo novelístico a uma estrutura teatral, como forma de avisar o leitor contra a potencial realidade do seu livro e para que este o não leve demasiado a sério, no que se encerra afinal uma abrupta e violenta estratégia de encenação do mundo o mais próxima possível do seu absurdo:

Uma 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. (Jorge, 1980, p. 9)

Privilegia-se deste modo o acto de mostrar em detrimento do acto de narrar como forma simulada de colocar em causa a escrita historiográfica e a própria forma de fazer história (que o mesmo é questionar um estatuto da história pré-existente e autónoma relativamente aos autores que a constroem enquanto discurso):

E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. [...] O breve tempo de uma demonstração» (*ibid.*).

Retome-se ainda, neste âmbito, e já em jeito de síntese, as palavras de Maria Alzira Seixo, a propósito de *Memorial do Convento* de José Saramago, num artigo em que se analisa a problemática do tempo e do espaço na narrativa pós-moderna. As mesmas palavras podem ser usadas para descrever o modo como a obra de Lídia Jorge e Eduarda Dionísio actualizam a sua estratégia de pensar, representar, estar no mundo:

a sinalização da História nunca [...] [é], nos seus [de Saramago] romances, desacompanhada de uma historicidade efectiva que é a medida do tempo presente e do tempo passado feito presente, feito lugar discursivo e vivencial no tempo da leitura. (1994, p. 106).

Constituem, de facto, os romances destas duas autoras, crê-se, um contributo, um exercício que se faz e se mostra, fazendo e enunciando uma história de várias histórias que estão e vão para além da história, alicerçando desta forma efectivas formas da análise do modo como o texto literário dialoga, desconstruindo para construir, com uma temporalidade que é ao mesmo tempo a de ontem, a de hoje e a de amanhã.

No início deste século, Zygmunt Bauman afirmava que a «modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si» (Bauman, 2001, p. 15). É desta separação que falam os textos de Eduarda Dionísio e de Lídia Jorge, e portanto do modo como a prática da escrita, enquanto experiência e síntese, procura reintegrar o ser humano no seu lugar transitório entre o princípio e o fim do mundo.

## Referências

- Baudrillard, Jean (1991b). *Simulacros e Simulações* (Maria João da Costa Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1981).
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida* (Plínio Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 2000).
- Bero, Eliana (1994). O Dia dos Prodígios. Escrita Prodígiosa. *Colóquio/Letras*, 132/133, 143-156.
- Boia, Lucien (1998). *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Belles Lettres.
- Bulger, Laura Fernanda (1991). Lídia Jorge na Portucalense. *Jornal Letras & Letras*, 55, 7.
- Cação, Idalécio (1991). O Livro dos Prodígios. *Jornal Letras & Letras*, 55, 13.
- Centeno, Yvette (1987). *Literatura e Alquimia – Ensaios*. Lisboa: Presença.
- Chalendar, Pierrette & Gérard (1991). Da banalidade em literatura. *Jornal Letras & Letras*, 55, 10.
- Dionísio, Eduarda (1979). *Retrato dum Amigo Enquanto Falo* (3.ª ed.). Lisboa: Quimera Editores.
- Dionísio, Eduarda (1984). *Pouco Tempo Depois (As Tentações)*. Lisboa: Gradiva.
- Dionísio, Eduarda (1987). *Alguns Lugares Muito Comuns [diário de uns quantos dias que não abalaram o mundo]*. Lisboa: Gradiva.
- Dionísio, Eduarda (2000). artes para que vos quero, *Abril em Maio – Associação Cultural*. Recuperado em 8 Dezembro, 2008, de <http://abrilemmaio.no.sapo.pt/Textos-EZ-ED.htm>.
- Dionísio, Eduarda (2005). A propósito do jornal *Crítica* (1971-1972): experiência e não-doutrina. *Afinidades*, 2, 135-139.
- Eftekhari, Pirouz (1997). A poeticidade e a poesia. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, 55-64.
- Flory, Suely Fadul Villibor (1994). Experimentalismo e auto-referencialidade como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa actual. *Revista de Letras*, 34, 61-72.
- Gusmão, Manuel (2005). Textualização, polifonia e historicidade. In: Carlos Reis (Ed.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*: Vol. IX. *Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo* (pp. 330-334). Lisboa: Editorial Verbo.
- Jorge, Lídia (1980). *O Dia dos Prodígios* (8.ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jorge, Lídia (1984a). *Notícia da Cidade Silvestre* (10.ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jorge, Lídia (1984b). uma espécie de confissão. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 114, 3.
- Jorge, Lídia (1986). Escrita e Emancipação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19/20, 57-62.
- Jorge, Lídia (1995). *O Jardim Sem Limites* (4.ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jorge, Lídia (1996). [entrevista de Maria Augusta Silva] Entre o belo e o decrépito. *Diário de Notícias (Cultura)*, 46377, 2-5.
- Jorge, Lídia (1999). Testemunhos de escritores. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, 5, 15-18.

- Kaufman, Helena & Klobucka (Eds.) (1997). *After the Revolution. Twenty Years of Portuguese Literature 1974-1994*. Lewisburg/London: Bucknell University Press/Associated Press.
- Listopad, Jorge (1982). [Recensão crítica a *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge]. *Colóquio/Letras*, 67, 93-94.
- Lopes, Ana Cristina Macário & Reis, Carlos (2002). *Dicionário de Narratologia* (7.ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Lourenço, Eduardo (1984). Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras*, 78, 7-16.
- Lourenço, Eduardo (1994). *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Louro, Regina (1984). [Entrevista a Lídia Jorge] 'Este terceiro livro é o primeiro. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 128, 2-3.
- Machado, Álvaro Manuel (Ed.). (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Mukarovsky, Jan (1988). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte* (Manuel Ruas, Trad.). Lisboa: Editorial Estampa. (Obra original publicada em 1934).
- Oliveira, Anabela Dinis Branco de (1991). O desentendimento do narrador na obra de Lídia Jorge. *Jornal Letras & Letras*, 55, 9.
- Reynaud, Maria João (1986). [Recensão crítica a *Pouco Tempo Depois (As Tentações)*]. *Colóquio/Letras*, 92, 102-104.
- Seixo, Maria Alzira (1990). *Outros Erros: Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Asa.
- Shelley, Percy B. (2001). *Defesa da Poesia* (J. Monteiro-Grillo, Trad.). Lisboa: Guimarães Editores. (Obra original publicada em 1821).
- Sloterdijk, Peter (2008). *O Estranhamento do Mundo* (Ana Nolasco, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1993).

