

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

PAOLA SCHEIFER

A ESCRITA DE SI NA AUTORIA DO ROMANCE
A MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE

PONTA GROSSA

2012

PAOLA SCHEIFER

A ESCRITA DE SI NA AUTORIA DO ROMANCE
A MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch

PONTA GROSSA

2012

S319e Paola, Scheifer
A escrita de si na autoria do romance A manta do Soldado, de
Lídia Jorge / Paola Scheifer. Ponta Grossa, 2012.
102 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch.

1. Escrita em si. 2. Discurso autoral. 3. Linguagem. 4.
Subjetividade. 5. Identidade. I. Harmuch, Rosana Apolonia. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em
Linguagem, Identidade e subjetividade. III. T.

CDD: 401.41

PAOLA SCHEIFER

A ESCRITA DE SI NA AUTORIA DO ROMANCE
A MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividades, área de Letras.

Ponta Grossa, 28 de março de 2012.



Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch - Orientadora
Doutora em Estudos Literários
Universidade Federal do Paraná – UFPR



Profa. Dra. Silvana Oliveira
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP



Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento
Doutora em Estudos Literários
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Digo-o esta noite, para que meu avô, Augusto Czelusniak, saiba.

AGRADECIMENTOS

Ao final desse processo, quero registrar minha profunda gratidão àqueles que testemunharam de perto e de longe minha travessia ao longo desses dois anos de dedicação aos estudos, ajudando-me, de algum modo, sempre muito particular, a chegar à outra margem do rio. Início, portanto, meu reconhecimento:

À **Professora Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch**, pelo seu rigor científico adensado a um entusiasmo contagiante ao tratar tanto da teoria, quanto da literatura. Agradeço-a por um dia, no corredor do Bloco B, ter me emprestado *A manta do soldado* para ler e, assim, dado-me o privilégio de construir meu trabalho de dissertação, fazendo uma análise de uma obra da escritora Lídia Jorge. Agradeço-a, ainda, pela confiança depositada em mim. Sua orientação segura, seu compromisso com o desenvolvimento do meu trabalho e suas constantes leituras dos meus textos, certamente, conduziram-me até aqui.

À **Professora Dr.^a Silvana Oliveira**, presença importante em meu processo de formação, desde minha graduação em Letras. Impossível não ser sensibilizada ao discurso literário e filosófico participando de suas aulas. Agradeço-a pela valiosa contribuição dada a esse trabalho, na ocasião do processo de qualificação.

À **Professora Dr.^a Naira de Almeida Nascimento**, pela presença em minha banca de qualificação e pelo convite aceito em fazer parte da banca nesse momento conclusivo do trabalho. Agradeço-a pelo olhar dedicado com que se voltou ao meu trabalho, trazendo contribuições que certamente expandem as possibilidades de intervenção na obra analisada.

À **Professora Dr.^a Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh**, pelo respeito demonstrado ao meu interesse de pesquisa e pela sensibilidade em perceber que os caminhos sempre podem ser outros, diferentes daquele em que havíamos iniciado a nossa rota.

Aos **Professores do Programa de Mestrado**, em especial, ao **Professor Dr.^o Antônio João Teixeira**, pelas aulas sempre tão cuidadas e sempre tão prazerosas de Literatura e cinema.

À secretária do Programa, **Vilma Jeremias Bárbato**, pela disposição de bem atender e de colaborar com as informações necessárias.

Aos colegas de turma, pelas contribuições dadas às discussões realizadas em aula e pelas conversas e descontração no intervalo do café.

Ao amigo **Jhony Adelio Skeika**, pela amizade, pelas alegrias divididas, pelo apoio em situações penosas e pela parceria nos estudos e discussões, sempre revigorados por sua capacidade intelectual e generosidade.

Aos meus pais, **Ana Maria e José Ivo Scheifer**, pelo amor que irrompe a distância, fazendo-se tão próximo. Agradeço-os pelo apoio, pela escuta, pelas orações e pelo exemplo de luta e de enfrentamento de situações adversas.

À minha irmã, **Patrícia**, pela amizade, pela capacidade de ouvir, de discernir, de amparar e de incentivar.

Aos meus irmãos, **Leopoldo e Ivo Augusto**.

Às minhas avós, **Lenira e Neide**, fontes inesgotáveis de afeto.

Às minhas **tias**, pela torcida e pelo carinho.

À **Lúcia Coimbra**, que, através de seu processo de escuta clínica, soube devolver minha fala e minhas emoções, propiciando que a busca por dar sentido à existência fosse atualizada.

Aos **Professores Miguel Dombrowski e Lurdes Thomaz**, diretor e vice-diretora do Colégio Estadual Professora Linda Salamuni Bacila, por não terem medido esforços em ajustar os meus horários de trabalho, tornando-os compatíveis aos das disciplinas do mestrado.

Aos colegas de trabalho, **Professores do Colégio Estadual Professora Linda Salamuni Bacila**, pelo companheirismo e pela gentileza de muitos em colaborar com as trocas de horário.

Aos **Bolsistas do PIBID Português/Francês**, pela colaboração.

Aos **meus alunos**, que me ensinam diariamente a conjugar o verbo aprender.

Hoje lembrando-me dela
Me vendo nos olhos dela
Sei que o que tinha de ser se deu
Porque era ela
Porque era eu
(Chico Buarque)

RESUMO

O presente trabalho apresenta como tema central o processo da escrita de si na autoria do romance *A manta do soldado* (2003), da escritora portuguesa Lúcia Jorge. Publicado em 1998, inicialmente sob o título *O vale da paixão*, o romance apresenta a construção de uma autora, na medida em que ela constrói o seu discurso correspondente à narrativa que lemos. Ao analisar, portanto, o modo como se constrói o discurso autoral erigido no romance, somos levados a perceber uma narradora, que, ao assinar tal discurso, se revela em sua necessidade humana de se narrar. Voltar-se para essa prática humana de se dizer, evidenciando como isso se processa no discurso da filha de Walter, cumpre o primeiro objetivo desse trabalho, que se reporta às contribuições teóricas de Michel Foucault (1988), percebendo no sacramento da confissão um modo de subjetivação decorrente de um profundo exame de si. O segundo objetivo consiste em perceber os meios de que a narradora dispõe para a realização do exercício da escrita de si, buscando pensá-lo a partir de dois suportes abordados por Foucault (2002) para a realização de tal prática: os *hypomnemata* e a correspondência. Esses suportes, vistos como formas exteriores, através das quais o sujeito se volta em meditação diante daquilo que a leitura e os discursos ouvidos lhe possibilitaram recolher, farão parte do processo de escrita da narradora, analisado e discutido nesse trabalho. Para isso, foram pontuados os registros elaborados pela narradora e por ela apresentados em seu discurso, como forma de observar neles a implicação da filha de Walter, ou seja, o seu modo de se relacionar com aquilo que ela própria colheu. Dessa relação, depreende-se o desejo de construir por meio dos discursos coletados a presença de Walter Dias para si. Tais registros a revelar a narradora como sujeito, na medida em que eles falam de Walter, compõem o seu discurso autoral, para o qual, percorrendo as narrativas que são propostas por cada um deles, pretende-se voltar em atenção, querendo perceber como tais narrativas se inserem na arquitetura do discurso construído pela narradora. Chega-se a uma percepção acerca de como a narradora se constitui identitariamente através de sua escrita que a coloca, através de Walter Dias, no centro do narrável. Num discurso marcado pela ambiguidade, a escrita revela-se, assim como os pássaros desenhados por Walter, como possibilidade de transcendência, nunca permanente, alcançada através da arte.

Palavras-chave: escrita de si; autoria; linguagem; identidade; subjetividade.

ABSTRACT

This study has as central theme the self-writing process in authorship of *A manta do Soldado* (2003), by Lúcia Jorge, a Portuguese writer. This novel was first published in 1998 with another title, *O vale da paixão*, and it presents an author construction as well as she build the narrative we read. Thus, when we analyze how the authorial speech is built we realize the narrator shows her human need to narrate. The first goal of this research is evidence how the Walter's daughter's speech is made and this analysis is based on Michel Foucault's theoretical discussions (1988) which investigate the sacrament of confession as a subjective way resulted by a deep self-examination. The second goal is to realize how the means narrator disposes to write, trying to study it through Foucault's theoretical supports (2002): *hypomnemata* and correspondence. These supports are part of narrator's writing, considering them as a way of self-reflection. For this, it was punctuated the narrator's registrations to observe the implication of Walter's daughter, that is, the way of relation between her and her writing. From this, there's the desire to build the Walter's presence, by collected speeches. These registrations reveal the narrator as a subject in so far as they talk about Walter and compose her authorial speech that purpose narratives which are inserted in novel's architecture, by the narrator. It's arrived in a conception of how narrator self-constitutes her identity through writing, which places her, by Walter Dias, into narrative center. In an ambiguous speech, the writing reveals, like the birds drawn by Walter, a possibility of transcendence, never permanent, achieved through art.

Keywords: self-writing; authorship; language; identity; subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – EU POR MIM	16
1.1 O HUMANO SE EXAMINA	16
1.2 A ESCRITA COMO CONFISSÃO	17
1.2.1 Examinar-se como injunção	23
1.2.2 A noite de 1963 e a colocação do desejo em discurso	23
1.2.3 O relançamento da confissão na literatura.....	25
1.3 A COLOCAÇÃO DO SEXO EM DISCURSO: DA REPRESSÃO À PROLIFERAÇÃO	26
1.4 A ESCRITA COMO BUSCA DE SI	29
1.4.1 A escrita como testemunha.....	40
1.4.2 <i>Hypomnemata</i>	41
1.4.3 Correspondência.....	45
CAPÍTULO II – A ARQUITETURA DO DISCURSO CONSTRUÍDO N’AMANTA DO SOLDADO	50
2.1 O caderno de pássaros	50
2.2 O filme da vida de Walter	56
2.3 Carta de Francisco Dias a Walter Dias.....	62
2.4 O relato do mundo e das viagens de Walter	65
2.5 Cartas universais dos Dias.....	71
2.6 Cartas envenenadas dos Dias.....	82
2.7 Narrativas abomináveis	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS CITADAS	99
REFERÊNCIAS GERAIS CONSULTADAS	100
REFERÊNCIAS GERAIS SOBRE A AUTORA	101

INTRODUÇÃO

Preparando o tear...

É chegada a hora de apresentar aquilo que uma trajetória de leituras, releituras, conversas, anotações e impressões me possibilitou, através da escrita, construir até aqui. O que apresento é um exercício de escrita em que trago a colheita de leituras feitas e sobre elas um recolhimento. Trata-se de um desejo de recolecionar aquilo que já fora lido e ouvido, a fim de poder estabelecer uma relação pessoal com o conhecimento e, por que não, com os afetos que me movem e que estão a girar em torno dele. Foi, portanto, na tentativa de estabelecer uma unidade, a partir do *logos* fragmentário com que estive a operar continuamente, que esse trabalho de dissertação foi sendo construído, e hoje se apresenta como manifestação escrita de tudo o que a leitura e os discursos ouvidos foram capazes de constituir em mim. Em um trabalho comparado ao de tecelagem, fios foram sendo tramados uns aos outros e uma manta sígnica foi ganhando corpo. Certamente, muitas eram e ainda são as formas que ela pôde e pode tomar, porém, na escrita, assim como na arte de tecer, fios precisam ser selecionados, dependendo dessa seleção o tipo de entrelaçamento obtido. Refiro-me, aqui, às escolhas teóricas que sustentam a discussão que será apresentada, bem como à abordagem feita para analisar o discurso literário que me serviu de *corpus* para a investigação realizada. Ciente de que nem a teoria, nem a literatura estão a esgotar-se, ciente também de que toda escolha pressupõe uma perda, tomo uma das portas, dentre as inesgotáveis que existem, para adentrar a esses dois campos extremamente férteis, sabendo de antemão que as sementes só poderão ser lançadas a uma pequena proporção dessa seara. No entanto, espera-se que produtora de algum fruto.

Feitas essas considerações, que a meu ver permeiam todas as páginas dessa dissertação, inicio por apresentar minha temática de trabalho, explicitando, em seguida, o investimento teórico feito para abordá-la e o modo como as discussões suscitadas pela relação entre literatura e teoria foram engendradas nesse trabalho, considerando, ainda, a estrutura em que ele se apresenta.

Minha análise é instigada pela leitura do romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge (2003). Sendo assim, como quem um dia estendeu sua manta para desenhar pássaros, porque aprendeu que o conhecer se dá antes de tudo por experimentação, quero, também eu, valer-me dessa bagagem mínima de um viajante, representada aqui pela manta do soldado, a fim de

poder transitar, com a liberdade que esse objeto-símbolo evoca, pelo *vale da paixão*. Convoco, para tanto, a exemplo do que repetidas vezes o faz a filha de Walter Dias, nada menos que a sua própria narrativa, a qual se observa eclodir de forma pulsante, feito sangue jorrado da veia, quando de seu encontro com sua herança.

Esse romance, publicado em Portugal, em 1998, originalmente sob o título *O vale da paixão*, justaposto às demais obras da escritora, se insere nas discussões feitas a respeito das marcas da contemporaneidade na ficção portuguesa atual, notadamente pelo experimentalismo na linguagem e pela construção do romance dentro do romance. Dentre as várias lentes possíveis que poderiam confluír-se a ele, escolhi aquelas que me permitem olhar para um sujeito que escreve sobre si pela necessidade que tal prática desempenha na vida humana. Esse sujeito, ao mesmo tempo em que encontra na escrita sua forma mais adequada para o pensamento, dando-se a ver através dela, entrega-se a uma operação complexa de rompimento com os discursos estabilizados, instaurando um modo singular de orquestrá-los. Respondendo, através dessa dinâmica, por uma autoria, a menina-moça-mulher inominada do romance irá revelar um processo de escrita de si que a constitui subjetiva e identitariamente. Partindo de tais percepções e com o intuito, portanto, de analisar o modo como se dá a escrita de si por meio de um processo de formação autoral revelado no romance, defini o seguinte tema para a minha pesquisa: a escrita de si na autoria do romance *A manta do soldado*, de Lúcia Jorge.

A partir da formulação do tema, observo que a escrita de si apresenta-se relacionada a uma necessidade de exame de si, de olhar-se e de haver-se consigo mesmo, como forma de se inscrever no mundo. Trata-se de uma necessidade humana que encontra sua força propulsora no modelo de confissão praticado a partir do século XVII. Em *A história da sexualidade* (volume I), Michel Foucault (1988) observa a necessidade humana de confessar-se como um modo de subjetivação instaurado por meio do sacramento da confissão, que previa o exame de si a partir de regras meticulosas e de uma proliferação de discursos. Esse movimento de exame de si, decorrente da confissão, não se refere apenas às infrações cometidas em relação às leis do sexo, mas a um modo infinito de poder dizer, dizendo-se a si mesmo, dizendo-se a outrem. A confissão, como primeira injunção feita ao sujeito moderno, deliberou que não só os atos contrários à lei fossem transformados em discurso, mas, sobretudo, que seus desejos também os fossem. Partindo de uma necessidade incontida de narrar, observa-se a projeção da confissão na literatura. Particularmente, na obra analisada, a colocação do desejo em discurso, como resultado dessa prática injuntiva da confissão, é observada como o movimento que leva a narradora a escrever sobre si, construindo, em decorrência desse processo, um projeto

autoral que coincide ao romance que lemos. Voltando-me, portanto, à discussão que Foucault (1988) faz a respeito desse modo de subjetivação instaurado por meio do sacramento da confissão, buscarei, no primeiro capítulo desse trabalho, tecer uma análise sobre como esse tom confessional encontra-se articulado ao discurso da narradora do romance. Para isso, será pontuado o evento decorrido na noite de sessenta e três como aquele ao qual a narradora se reporta para fazer engendrar sua narrativa. Tomando essa noite como o evento que incita a narradora a uma prática de exame, que revolve suas lembranças, atua em seus sentidos, pondo em movimento suas ações, tem-se a colocação de seu desejo em discurso, vivificado na presença/ausência de Walter Dias, que como veremos adiante, haverá de ser erigido na escrita de sua filha, a narradora do romance.

Considerando, ainda, que a prática de examinar-se esteve, no século XVII, sobretudo voltada para um exame minucioso do ato sexual, do qual exigia-se a máxima discrição, sem deixar de se ater aos detalhes (pensamentos, desejos, imaginações...), apontarei no discurso da narradora alguns momentos em que mesmo não falando de forma explícita sobre o sexo, ele encontra-se lá, sempre presente, atuando na proliferação discursiva. Trata-se de uma proliferação decorrente de uma forte repressão vitoriana imposta ao sexo, a partir do século XVIII, conforme Foucault (ibidem) continua a nos esclarecer em sua *A História da sexualidade – a vontade de saber*. Noto que n’*A manta do soldado*, há por um lado um regime regulador do sexo, representado na figura de Francisco Dias; do outro, há uma subversão da lei que o rege, representada pela filha de Walter e por ele próprio. Partindo dessa observação, pretendo, em alguns momentos desse trabalho, discutir a escrita de si, presente no romance, como reveladora de um regime repressivo que incita o sexo a ser colocado em discurso, na medida em que a narradora se põe a falar de suas experiências sexuais mais liberais, sempre apresentando o repúdio que isso causava aos demais residentes da casa de Valmares. Para isso, a fim de sustentar essa discussão, um aprofundamento nas considerações feitas por Foucault (ibidem), que tendem a olhar a história da sexualidade a partir do século XVII pela via repressiva, torna-se oportuno para posicionar Walter Dias e sua filha em relação às demais personagens que se encontram enredadas no discurso da narradora.

Com base nos estudos teóricos que sustentam as discussões feitas nesse trabalho, a necessidade humana de examinar-se encontra na escrita um modo de se materializar. Há outros, evidentemente, como a fala, a pintura e o desenho, para pensar em alguns exemplos. No entanto, a escrita se insere no romance como condição inequívoca para que a narradora escreva sobre si e, desse modo, ponha em curso sua necessidade de narrar-se, por vezes, a partir de um ponto de vista que tende a um afastamento dela própria. É quando, por exemplo,

ela se refere a ela mesma, fazendo uso de uma terceira pessoa, que se intertroca ora na filha de Walter, ora na sobrinha dele, conforme poderemos perceber em algumas das citações da obra inseridas no corpo desse trabalho. Além disso, é a escrita que a conduz, por meio de um exame meticoloso de si, a colocar a pessoa que tanto ama, Walter Dias, em discurso, a ponto de construí-lo textualmente em face de sua ausência definitiva. Nesse sentido, no primeiro capítulo desse trabalho, em que os fios com os quais irei trabalhar passam por seu processo de seleção, recorro, novamente, a Foucault (2002), especialmente ao seu texto, *A escrita de si*, como forma de convergir minha atenção ao discurso da narradora que se vale da escrita como forma de buscar-se e de encontrar o seu alento diante das vicissitudes da existência humana. Há um modo particular para que a escrita de si se processe. Conforme o teórico a que recorreremos, a escrita de si revela-se como um exercício praticado desde a Antiguidade Clássica. Daí em diante, ela foi adquirindo funções bastante específicas na vida humana, até que essa prática se difundisse e fosse aderida em nossa cultura de modo considerável. Colocada no papel de testemunha para aquele que escreve, a escrita de si apoiou-se em dois suportes como meio de realização: os *hypomnemata* e a correspondência. Tais suportes, que se configuraram a partir do I e do II séculos como forma de treinar-se a si, serão considerados como registros de um modo peculiar de subjetivação. Apontarei alguns exemplos presentes no discurso da narradora em que explicitamente ela elege a escrita como busca de si, dispondo, inclusive, desses dois meios, citados por Foucault (ibidem), para chegar à realização desse exercício pessoal. Nesse capítulo, sobretudo, minha atenção recai sobre o significado e sobre a importância que tanto os *hypomnemata* quanto a correspondência tiveram e têm no processo de constituição da subjetividade. Considerando, ainda, que esses dois suportes se constituem nos dois modos exemplares pelos quais o exercício de escrita da narradora acontece no romance, procurarei, então, percorrer o estudo genealógico feito por Foucault (ibidem) a respeito da escrita de si, a fim de poder articular suas contribuições teóricas ao que será proposto no segundo capítulo, quando após a preparação do tear e feita a seleção de fios, passarei a conduzir a trama.

Valendo-me do referencial teórico construído no primeiro capítulo, pretendo, no segundo, voltar-me em observação para o modo como o sujeito da escrita, presente no romance, escreve sobre si, ao mesmo tempo em que constrói um discurso autoral, correspondente à narrativa que lemos em *A manta do soldado*. No processo de construção desse discurso, uma prática de escrita de si vai sendo revelada pela narradora, o que permite ao leitor perceber o modo particular como esse sujeito, no caso, a filha de Walter, se relaciona com a escrita. De modo intrínseco a essa prática, encontra-se a leitura a revelar um sujeito

leitor. A narradora conta ter encontrado nas páginas d'*A Ilíada* um modo de se relacionar consigo própria e com a fragilidade do que sempre pareceu se encontrar a sua volta. Além disso, toma esse discurso de maneira exemplar ao copiar dele fragmentos, através dos quais vai se ensaiando como escritora. O cinema revela-se, também, como outra fonte à qual a filha de Walter recorre, estando provavelmente esse tipo de leitura na base da construção do filme que ela hipoteticamente põe a rodar sobre ele. Posicionar-se como leitora é uma evidência apresentada pela narradora em seu discurso. O modo como ela opera com os discursos recolhidos de suas leituras, assim como com aqueles que lhe chegam aos ouvidos, é o que me parece peculiar para refletir sobre a escrita de si exercida pela narradora do romance. Recuperando em Foucault (ibidem) os dois suportes já citados e levados a uma compreensão no primeiro capítulo, *hypomnemata* e correspondência, vejo a possibilidade de remeter o primeiro, por sua função similar, a outros registros que a filha de Walter vai colecionando e compondo, como forma de construir para si a figura desse homem-pai/tio, através dos discursos que lhe chegam. A fotografia tirada em 1951, seu álbum de pássaros, seus cadernos de anotações e as narrativas herdadas sobre Walter funcionam, a meu ver, como suportes discursivos para os quais ela se volta em processo meditativo, após tê-los feito passar por um processo de seleção e de organização do *logos fragmentário* a que está submetida. Além desses registros, que quanto à função se assemelham aos *hypomnemata*, a correspondência, outro modo como esse tipo de escrita acontecia nos séculos I e II, também será um registro abordado no processo de escrita de si da narradora. Com suas especificidades que a difere dos *hypomnemata*, a correspondência se faz presente na narrativa d' *A manta do soldado* sob a forma das cartas enviadas por Walter Dias a Valmares, da carta de Francisco Dias a Walter, dizendo para que ele não voltasse, bem como das cartas ditas universais e envenenadas, enviadas pelos irmãos Dias.

Todos esses registros citados anteriormente têm sua existência preservada pelas mãos da filha de Walter. É ela quem, em última instância, irá tomar posse de tudo aquilo que de algum modo torna possível que Walter Dias lhe seja devolvido. Além do processo de composição desse material, no qual se encontra intimamente implicada, na medida em que se recolhe a ele em leituras e releituras, há um outro potencializado por esse primeiro e que só ocorre por que esse antes existiu. Trata-se da escrita da narrativa que se erige dentro do romance, construída sob a condição de vários outros registros terem sido previamente elaborados. A convocação de todos esses registros no momento da escrita permite que a circularidade associada à atividade de escrita e pensamento, tal como demonstrada por

Foucault (ibidem), possa ser observada na noite em que se processa a escrita e que a filha de Walter se posiciona como autora de seu discurso.

Diante dessa constatação inicial, pretendo no segundo capítulo desse trabalho discutir o modo como a circularidade se faz presente no processo de escrita da narradora, considerando a recorrência de um movimento seu, movimento esse que parte de um processo meditativo em torno dos discursos que lhe chegam sobre Walter, resultando em um registro ativo, que potencializa um segundo movimento meditativo, do qual resulta a narrativa a que temos acesso ao lermos o romance.

Ressalto, ainda, para fins da análise que será feita, que estou a considerar os registros ativos elaborados pela filha de Walter como a proposição de uma narrativa sobre ele. Percebendo que há um modo muito específico de a narradora operacionalizar o seu discurso, pretendo acompanhar o projeto arquitetônico que está a conduzi-lo. Para isso, passarei a me deter nas narrativas construídas sobre Walter, ao longo do dia balizado pela noite de sessenta e três e pela noite da escrita, notadamente marcado pelo que se quis dizer e o que se está a dizer. Pontuamos que embora seja possível perceber a introdução de várias esferas narrativas no decurso da escrita da narradora, a tratar de outros personagens, como Maria Ema, por exemplo, nesse trabalho, serão discutidas aquelas que permitem que a narradora construa para si Walter Dias. Sendo assim, o modo como tais narrativas vão se sobrepondo umas as outras na construção do discurso autoral da narradora do romance *A manta do soldado*, encontra na discussão que será feita no segundo capítulo sua justificativa.

I - EU POR MIM

1.1 O HUMANO SE EXAMINA

Convivemos com uma necessidade humana que, via de regra, recai sobre todos nós. Falar sobre si, traduzir as experiências em signos, sejam eles os mais variados, passando da palavra escrita ou falada às imagens fotográficas e em vídeo, tem sido uma prática com a qual não só convivemos, como da qual necessitamos, cotidianamente, para viver. Não nos deixam mentir atitudes que tomamos quando, por exemplo, ao voltar de uma viagem, telefonamos a alguém próximo para dizer que já voltamos e, não havendo naquele momento oportunidade para falar de nossas experiências vividas, agendamos um encontro em que, além do relato, mostramos fotos, apresentamos vídeos, enfim, contamos sobre nós mesmos. Desse modo, ao revelarmos nossas experiências, nossos sentimentos, sejam eles de alegria, de emoção, de dor ou frustração, fazemos daquele que os acolhe uma testemunha de que, de fato, existimos. Não fosse o sentido que obtemos de nós mesmos, das nossas vidas, através do papel que o outro desempenha ao cunhar sua chancela em face de nossa existência, nos comportaríamos apenas como um punhado de pó em movimento. Contemporaneamente, se as possibilidades de encontro dessa natureza tendem a ser uma conquista mais difícil, até mesmo raras, isso não significa que contemos menos de nós. As redes sociais da internet, os blogs e o twitter têm se prestado à continuidade de um falar sobre si. Agora, a partir de novos suportes, dividindo o espaço ou, até mesmo, superando outros modos anteriormente usados para a realização dessa prática secular. Uma prática que, ao longo da história, tem revelado novas formas de subjetivação.

A literatura, como campo privilegiado dessa multiplicidade de discursos enunciados por múltiplos *eus*, revela através dessa prática uma de suas razões de existir. É para esse campo da atividade humana que volto meu olhar, a fim de nele poder observar o processo de escrita de si e o modo como se dá a subjetivação do sujeito por meio do seu discurso. Para fins de análise, minha escolha recai, como já explicitado anteriormente, sobre o romance *A manta do soldado*, de Lúcia Jorge, percebendo nessa obra uma escrita de si enunciada pela narradora protagonista, sujeito do seu próprio discurso, que faz de si uma personagem igualmente sem nome, através da qual encontra a possibilidade de narrar-se através de um *eu-outro* que não ela mesma. Visualiza-se nesse romance a construção de um narrador que,

interpondo-se entre a primeira e a terceira pessoa, fala de si e para si, intertrocando-se no papel de sobrinha e de filha de Walter, conforme podemos verificar abaixo, quando se refere ao passeio de carro feito em sessenta e três:

A corrida tem meta, tem veículo, tem condutor, tem passageiros, tem lama, salpicos de lama, máculas espúrias que sujam a superfície brilhante do veículo. Tem estrada, tem percurso, tem gritos. Somos nós, os sobrinhos indistintos de Walter Dias que gritamos. A própria filha, durante esse tempo, não se importa de ser sobrinha, e grita de alegria dentro da grande barca preta conduzida pelo tio Walter que é seu pai. Fingindo, sem qualquer problema, fingindo a troca daquela memorável alegria. – ‘Vamos?’ – perguntava ele, saindo para a rua enlameada. Íamos. Sim, eu sou apenas uma sobrinha, não me importo de o ser. Podia até ser menos, ser só a primeira parte do nome, ou a última, ou apenas uma sílaba, desde que por ela me fosse consentido viajar dentro do carro do meu pai a quem eu chamava de tio. Os meus irmãos e eu. Gritávamos dentro do grande carro que Walter tinha trazido, na terceira semana, de regresso à casa de Valmares. (JORGE, 2003, p. 118 – sem grifos no original).

Pelo excerto acima, observa-se que a narradora, no presente da narrativa, reporta-se a um evento passado, ocorrido em sessenta e três, posicionando-se, inicialmente, em primeira pessoa do plural, frente ao evento narrado. Como se o eco do passado estivesse a repercutir ainda no presente, ela ressalta: *Somos nós, os sobrinhos indistintos de Walter Dias que gritamos*. No momento em que está a narrar, já teria ela recebido a manta, com a carta em que Walter se dirige a ela como sua sobrinha. A narradora reitera essa sua condição, quando afirma ser apenas sua sobrinha. Quando se pensa na identidade de filha, a narradora refere-se a si em terceira pessoa, *a filha (ela) não se importa de ser sobrinha*. Esse jogo especular em que a narradora se coloca, problematizando a ambigüidade inerente a sua identidade, é verificado em outros momentos do texto, porém, assumindo sempre variações no modo como se insere na narrativa. É preciso aderir a esse jogo, sem, contudo, querer encontrar uma constante no modo de subjetivação do discurso.

1.2 A ESCRITA COMO CONFISSÃO

No romance, há uma constante alusão feita pela narradora, no tempo presente, ao encontro ocorrido a sós, em seu quarto, entre ela e o pai, Walter Dias, na noite chuvosa de 1963. A partir das recorrentes evocações a esse evento, em que tantas coisas haveriam de ter sido ditas pela filha a Walter e não foram, a narrativa vai se desenrolando e revelando a história da família Glória Dias, compreendida em um período de cinquenta anos. Além disso,

revela, também, o lugar que ela ocupara no seio dessa família, a relação que tivera com o pai ausente e com a herança por ele deixada, a forma como escolhera e transformara os discursos a ele relacionados, a relação que tivera com a literatura e com a escrita, enfim, a relação com ela própria.

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, e eu não posso dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau, abra a porta sem bater e entre pelo limiar apertado, sem dizer uma palavra. E foi assim que aconteceu. Ainda o tempo de reconstituir esses gestos não tinha decorrido, e já ele se encontrava a meio do soalho segurando os sapatos com uma das mãos. Chovia nessa noite distante de Inverno sobre a planície de areia, e o ruído da água nas telhas protegia-nos dos outros e do mundo como uma cortina cerrada que nenhuma força humana poderia rasgar. De outro modo, Walter não teria subido nem teria entrado no interior do quarto. (JORGE, 2003, p. 7).

Esse encontro com o pai, que nos é apresentado já no primeiro parágrafo do romance, será, portanto, o fio com o qual a narradora conduzirá sua narrativa, num contínuo movimento de ir e vir. A ele, ela se reporta, como forma de dar voz àquilo que nesse dia havia sido trabalho de pensamento, pois “ela conseguia pensar, mas não dizer” (ibidem, p. 14), “pois talvez ela não tivesse as palavras, ou tivesse mas não as soubesse unir, ou pelo menos assim acontecia, naquele momento de surpresa em que ele a visitava” (ibidem, p. 14). No discurso *desta noite*, sobressai-se aquilo que Walter deveria ter sabido, mas não soube, de modo que a narradora, em seu quarto, escreve: “Digo-o esta noite, para que Walter Dias saiba, diante da sua manta de soldado” (ibidem, p. 174). Reportando-se a Walter no tempo do discurso, tal como gostaria de tê-lo feito em 1963, a narradora demonstra sua predileção pela palavra escrita em detrimento da falada, afirmando, em 1984, sua *voz escrita*, através da qual escolhe inscrever-se no mundo. Conclui que “esta noite está rente a essa noite, e ambas são contíguas como se fossem só uma, fechadas entre o sol posto e o amanhecer. A quem interessa o longo dia que ficou de permeio?” (ibidem, p. 15). Reforçando seu interesse em narrar o encontro ocorrido entre ela e o pai na noite chuvosa de 1963, encontra na escrita a realização de um desejo egresso, agora, com a possibilidade de ressignificar os acontecimentos pela perspectiva de quem deles adquiriu um afastamento maior, com percepções outras que decorrem dos eventos transcorridos após 1963. O remetimento, portanto, à noite chuvosa de 1963 é a maneira encontrada pela narradora para poder imprimir ao narrado novos olhares.

Além dos acontecimentos que são constantemente alinhavados a esse encontro ocorrido entre pai e filha, chama-me a atenção o modo como a narradora a ele se reporta.

Através de seu discurso, deixa entrever que algo da ordem do ilícito estaria a rondar-lhes nessa noite, como se o interdito estivesse a ser transgredido. Isso pode ser verificado já no primeiro parágrafo do livro, citado anteriormente, quando a narradora aponta para a necessidade do silêncio a encobri-los, levando Walter a descalçar os seus sapatos e a adentrar ao seu quarto sob a condição do barulho da chuva que os protegia *dos outros e do mundo*. Não fosse *o ruído da água nas telhas, Walter não teria subido nem entrado no interior do quarto*.

Não há nenhuma revelação explícita no discurso da narradora de que nessa noite possa ter havido uma relação incestuosa entre pai e filha, porém, dado o modo como descreve a vigilância de Custódio em torno dos passos e conversas em direção ao quarto da menina, então, aos seus quinze anos, como se estivesse a rastreá-los, imprime-se em sua narrativa uma conotação de que não se trata apenas de um encontro entre tio e sobrinha a trocarem conversas sobre amenidades. Aos passos vigilantes de Custódio, soma-se a necessidade de que pai e filha estivessem blindados pelo som da chuva, como condição para que o encontro entre eles se tornasse imperceptível aos demais moradores da casa de Valmares.

Sendo os passos dos que restavam na casa de Valmares, no início dos anos sessenta, “tão identificadores quanto as suas caras ou os seus retratos” (ibidem, p. 8), “também os dele, os de Walter, se distinguem” (ibidem, p. 9), a ponto de serem reconhecidos, tão “silenciosos” e “denunciadores” (ibidem, p.9) como eram. Embora não haja, repito, nenhuma revelação explícita de um envolvimento sexual entre Walter Dias e sua filha, não se pode negar o uso de predicativos relacionados a Walter, feito pela narradora, que em nada neutralizam a hipótese que aqui é lançada em relação ao encontro ocorrido entre os dois. Nesse sentido, os passos de Walter, *denunciadores* que são de um encontro impingido na casa de Valmares, levam Custódio Dias, com seu “instinto guardião” (ibidem, p. 124) da moral e dos bons costumes, a persegui-los e quase a surpreendê-los no quarto da filha. Referindo-se à guarda constante a pairar sobre os dois, diz a narradora em relação a Custódio:

Eram os seus passos mancos. Rompiam do fundo, do lado poente da casa, avançavam pelo corredor cercado de portas altas, transpunham o transepto onde quatro delas se uniam, e então Custódio Dias parou junto do patamar e chamou – ‘Anda alguém aí em cima?’ (ibidem, p. 10).

Apontando, ainda, para a *clandestinidade* do encontro ocorrido, a narradora refere-se no tempo do discurso à noite de sessenta e três, dizendo:

Mas esta noite ele não precisa proteger nenhuma luz nem sustentar a respiração. Se o

fizer será por repetição ou por memória duma clandestinidade que não mais se justifica. Agora Walter Dias pode deixar a porta aberta, fazer passadas de sola, ou mesmo passadas de ferro, se fosse caso disso, que poucos se importarão com o nosso laço ou com a nossa vida. Estamos protegidos pelo esquecimento tecido pelo labor dos anos e pela própria harmonia que desceu sobre a união de Maria Ema e Custódio Dias, transformados nos únicos residentes desta casa (ibidem, p. 11 e 12).

O laço existente entre os dois, motivo de especulação revelado pela carta de Manuel Dias, nos anos setenta, já não se configura pela ordem do sigilo. A filha de Walter que fora arrebatada por um sentimento de cólera ao sentir-se violada em seu segredo que culminava no seu encontro com o pai em sessenta e três, encontra na voz narrativa a consciência de que o tempo tem a força de diluir arrebatamentos e segredos que no passado pareciam ser dignos de tanta importância. A narradora atribui a saída da sua relação com Walter da clandestinidade por ela não mais interceptar a relação dele com Maria Ema, já que sobre sua união com Custódio, perturbada pela presença de Walter Dias, em sessenta e três, pairou um estado de harmonia.

Em face a essa harmonia reinante entre o casal Maria Ema e Custódio, depreendemos que a narradora, filha de Walter, sinaliza para a destituição de um triângulo amoroso que realmente existira em sessenta e três, sob o teto da casa de Francisco Dias, e do qual ela, juntamente com a mãe, ocupava um dos vértices na relação com Walter. Voltando seu olhar para a linha que unia Walter Dias e Maria Ema, conta-nos a narradora:

os dois, emitiam sinais claros, perceptíveis. Maria Ema e Walter rondavam a desoras, pela casa. Todos sabiam. Por volta da meia-noite, ela passava no corredor, de candeeiro na mão, para ir buscar água e ouvia-se o roçar morno de suas chinelas. Em baixo, Walter saía para a rua, abria a porta, ouvia-se o trinco da porta, depois a porta do carro, ouvia-se a batida metálica e abrupta do trinco do Chevrolet. E de novo, ele entrava em casa com passos espumosos dos seus sapatos de borracha e pele de búfalo. Calculando as passadas de um e de outro, deveriam ver-se em roupão. Viam-se, por certo. Se não se viam, era como se se vissem. Estavam cegos. Faiscava ali dentro um relâmpago sem luz. (ibidem, p. 123).

Tão ameaçadores eram os passos de Walter Dias em relação ao quarto da filha quanto em direção à Maria Ema cujo envolvimento é revelado pelo discurso da narradora de forma mais direta e explícita. Independentemente da direção que tomassem os passos de Walter, em seguida, “começava a ouvir-se o andar assimétrico de Custódio Dias. As passadas irregulares batiam aqui, acolá, pendularmente, regularmente, avançando na direção da cozinha. Paravam aí. Os passos de Custódio eram um aviso propositado” (ibidem, p. 123), semelhante ao que ele enviava quando se dirigia ao quarto onde acontecia o encontro entre pai e filha, evidenciando que mãe e filha encontravam-se envoltas numa relação semelhante e que punha risco àquelas tradicionalmente estabelecidas: marido/mulher, pai/filha, tio/sobrinha, mãe/filha.

Há um trecho da narrativa que nos parece significativo a fim de podermos perceber a avaliação feita pela narradora em torno das relações amorosas ocorridas em Valmares, as quais levaram os binarismos anteriormente citados a uma subversão. Tal avaliação emerge do episódio narrado sobre a ida da família Dias à missa, em um dia de domingo, em 1963.

O conteúdo humano da igreja ficava perturbado, as imagens também. Ninguém ousava lidar com aquele cometimento, que todos sabiam ser crime, ainda que não soubessem explicar onde começava o proibido e o permitido. A igreja fervia de perturbação, de risos abafados, olhares em redondo como o das moscas, o dos camaleões. (...) Era como se à Igreja de S. Sebastião tivesse chegado o pecado material, a falta corpórea, o espírito do mal disfarçado na figura dos Dias, liderados por aquele homem, por Walter, anos atrás, conhecido por soldado. (...) Os Dias eram intérpretes dum processo de combate, duma luta sem trégua, de defesa de si e de condescendência de si, levado até ao limite do limite. A prova de que o mundo tinha sido concebido errado. *‘Orate pro nobis’* – dizia eu, antes deles. E depois levantávamo-nos, virávamo-nos, ajoelhávamo-nos, pela última vez, todos juntos como um todo, um animal doente que não sabe que tem a chaga ao alcance do olhar dos outros. (...) Partíamos. Todos sabiam que um pecado original cobria a família, que nos encontrávamos obscurecidos pelo ferrado dum polvo gigante, tresmalhado. (ibidem, p. 125 e 126).

O excerto acima se mostra bastante revelador da condenação a que a prática sexual é submetida se exercida fora das convenções historicamente impostas. Não fosse o mundo ter *sido concebido errado*, as paixões vivenciadas em Valmares ganhariam o seu livre curso, sem estarem submetidas à sombra do pecado original. *Cometimento, crime, perturbação, pecado original...* são expressões escolhidas pela narradora para referir-se à falta cometida pelo corpo e à infração aos limites do que fora proibido e permitido. Nesses limites, há a evidência de estarem situados tanto o envolvimento extra-conjugal entre Walter Dias e Maria Ema quanto a relação incestuosa, referida no discurso implicitamente, entre pai e filha. A igreja, representando uma instância de produção discursiva, capaz de organizar silêncios e estabelecer interditos, surge nesse discurso como o espaço promotor a situar as paixões vividas em Valmares pela lógica do pecado e do crime, embora um questionamento em torno do que fora instituído como proibido e permitido se faça presente no discurso da narradora. Adensando-se a esse questionamento levantado pela narradora e à constatação de que as paixões e os desejos estão sempre a escapar às leis que orientam o mundo, Foucault (2009, p. 11) esclarece que o que orienta o instituído é sempre uma lógica de poder, vinculada ao saber e à sexualidade. Isso considerado, os limites do proibido e do permitido só podem ser ultrapassados se houver um movimento para “uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente” (ibidem, p. 11).

Diante do “fruto proibido”, ingerido na casa dos Glória Dias, não resta senão a necessidade de confessar-se...

Ainda que ao sexo fosse imposta uma censura, a partir do século XVII, através do silêncio, reduzindo-o ao nível da linguagem, controlando sua livre circulação no discurso e banindo-o das coisas ditas, como forma de dominá-lo no plano real, é inegável que, ao invés de sofrer um processo de restrição, o sexo ganhou, nos três séculos subsequentes, uma proliferação de discursos em torno dele. Um filtro instituído pelas novas regras de decência depurou as palavras, definindo-se onde, quando, com quem e em que situações era possível falar dele. Se por um lado houve um controle das enunciações, estabelecidas quando não por silêncio absoluto, por discricção e tato, por outro, no nível dos discursos e de seus domínios, não cessaram de proliferar. Como diria Foucault (2009, p. 24), trata-se de “uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII”, através do que ele considerou como uma

multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado. (ibidem, p. 24).

Configurando-se como uma dessas instâncias de poder, encontra-se a Igreja Católica que, através do sacramento da confissão, instituído após o Concílio de Trento, coloca o sexo em discurso. Há, contudo, uma evolução na prática desse sacramento desde que ele fora instituído. Ao invés de uma enumeração que contemplasse minuciosamente o ato sexual no momento de sua execução, conforme propunham os manuais de confissão da Idade Média e do século XVII, a recomendação pela discricção passou a receber forte insistência. No entanto, o fato da descrição do ato sexual ter sido substituída pela discricção não permitiu que o sexo fosse banido do exercício da confissão. Ao contrário, porque “pode-se muito bem policiar a língua” (ibidem, p. 25), falando de sexo, sem tocar na sua execução em si, houve tanto um crescimento da confissão da carne, quanto da extensão da confissão. A essa extensão da confissão atribui-se o meticuloso exame de si imposto pelas regras de confissão vinculadas à Contra-Reforma, mas, sobretudo, a importância que a penitência passou a ter para as insinuações da carne, considerando-as provenientes de “pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo” (ibidem, p. 25), de modo que “tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual” (ibidem, p. 25).

Conforme Foucault leva-nos a observar, o sexo em discurso foi uma regra colocada no século XVII, aplicada a uma elite mínima que, com freqüência, submetia-se às complexas prescrições que circundavam o ato de confessar-se. Encobrendo-se a nudez que vigorava nas questões trazidas pelos manuais de confissão da Idade Média e do século XVII,

O sexo, segundo a nova pastoral, não deve mais ser mencionado sem prudência; mas seus aspectos, suas correlações, seus efeitos devem ser seguidos até às mais finas ramificações: uma sombra num devaneio, uma imagem expulsa com demasiada lentidão, uma cumplicidade mal afastada entre a mecânica do corpo e a complacência do espírito: tudo deve ser dito. Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular; pois que é um mal que atinge todo o homem e sob as mais secretas formas. (ibidem, p. 25).

Decorrente dessa complexa incursão sobre si, a partir de tudo que dissesse respeito à alma, à memória, ao entendimento, à vontade, aos sentidos, aos pensamentos, palavras, ações e até mesmo aos sonhos, a confissão passou a ser a prática de um discurso que se esperava obediente e atento a desvendar os movimentos do corpo, simultaneamente aos da alma. Nesse sentido, “Sob a capa de uma linguagem que se tem o cuidado de depurar de modo a não mencioná-lo diretamente, o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade nem sossego.” (ibidem, p. 26).

1.2.1 Examinar-se como injunção

Foucault vê nesse movimento de exame de si, imposto pela confissão, uma primeira injunção imposta ao ocidente moderno, não simplesmente em termos de confessar as infrações cometidas em relação às leis do sexo, mas em relação à

tarefa, quase infinita, de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo (ibidem, p. 26).

A essa sujeição a que o sujeito moderno foi submetido, ou seja, de “não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso” (ibidem, p. 27) encontra-se atrelada a narradora do romance *A manta do soldado*. Aludindo às reflexões da narradora em torno do episódio transcorrido na igreja, é possível observar de sua parte o reconhecimento de que infrações às leis do sexo foram cometidas na casa de Valmares, seja pela ótica do adultério ou do incesto. Contudo, o discurso proferido

pela narradora, transmutado numa necessidade incontida de narrar, aproxima-se do tom confessional que o século XVII impôs como regra, sobretudo, pela possibilidade de colocar em discurso aquilo que sempre fora objeto de seu desejo: Walter Dias.

1.2.2 A noite de 1963 e a colocação do desejo em discurso

Reportando-se incessantemente à noite chuvosa, de 1963, em que Walter adentrara ao quarto da filha, sem que qualquer outro habitante da casa de Valmares pudesse desconfiar de sua presença, a narradora põe-se a examinar meticulosamente suas lembranças, seus pensamentos, suas ações, seus desejos, suas vontades, seus sentidos, seu silêncio, como forma de poder falar de Walter e, através dele, fonte de seu desejo, dizer-se a si própria.

E ela começou a colocar-se entre a porta entreaberta para usufruir melhor desse instante. Não precisava que ele dissesse fosse o que fosse, nem que a visse, nem sequer que se virasse. – ‘Não pare, não olhe, não me veja...’ E uma noite ele virou-se e viu-a no limiar da porta. – ‘Não me olhe, não me veja, nunca suba...’ E na segunda noite ele virou-se e viu-a no mesmo lugar. – ‘Não fique aí, siga em frente, não me veja nem me chame...’ E ele tinha ficado parado, por um instante. A partir da noite seguinte, Walter começou a percorrer o corredor com passos leves, abafando o som da espuma dos sapatos, e ela pensou, ao cimo da escada – ‘Não precisa ver-me nem parar nem subir...’ E contudo ficava na porta entreaberta, à espera. Abria a porta antes de se iniciar a passagem de Walter, colocando-se no limiar, diante da luz, para assistir a esse instante. – ‘Não, nunca suba. Mas se uma vez quiser subir, se subir...’ – pensava, sem se desviar do ângulo de luz do candeeiro. E naquela noite de chuva, em que a água caindo oferecia um véu de proteção inusitada, e em que todos dormiam nos seus quartos, ela pensou que seria uma boa noite para ele a visitar, e de tal modo pensou que não se colocou no limiar da porta, ficou no interior do quarto, à espera. Tinha a ideia duma esperança desabusada, um desejo faltoso, semelhante a um crime, e no entanto esperava que Walter, silenciosamente, como uma sombra, viesse vê-la. O que aconteceu – Ele tinha subido e entrado sem bater, descalço, com os sapatos numa das mãos, e alcançara o candeeiro – ‘Por favor, não grites! Não te movas’ – dissera ele por sua vez. (JORGE, 2003, p. 138 e 139).

O excerto acima permite-me pensar no detalhamento minucioso que a narradora, transposta nesse momento em uma terceira pessoa, faz como forma de revelar o seu inequívoco desejo pela presença de Walter em seu quarto. A negação que antecede todos os seus pensamentos parece reforçar um desejo às avessas, uma vez que *faltoso e semelhante a um crime*. Como se estivesse a revelar “Sob a superfície dos pecados, a nervura ininterrupta da carne” (FOUCAULT, 2009, p. 26), há nesse discurso o deslocamento do ato sexual em si para a inquietude do desejo. Dada a presença de constantes frases negativas, esse discurso também demonstra a dificuldade da percepção e da formulação do desejo, sobretudo, porque ao mesmo tempo que parece infringir um código moral, denota a dificuldade em desvencilhar-

se dele, uma vez que remetido à paixão. Apontando simultaneamente para a interdição da paixão e para o seu fulgor, revela a narradora que na possibilidade de serem flagrados por Custódio, a filha de Walter seria “a responsável por alguma coisa de grave que iria acontecer, numa altura em que se respirava uma felicidade efusiva, como nunca antes tinha acontecido na casa de Valmares” (JORGE, 2003, p. 11). Convém-me ressaltar que o deslocamento do ato sexual em si nesse discurso associa-se sobremaneira ao dever que a pastoral cristã inscreveu como fundamental ao ato da confissão, ou seja, “passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra” (ibidem, p. 27). Através da neutralização das palavras, conquistou-se um dispositivo para tornar “moralmente aceitável e tecnicamente útil” (ibidem, p. 27) essa prática à qual nos tornamos sujeitados.

1.2.3 O relançamento da confissão na literatura

Foucault (ibidem) tenciona a possibilidade de articular a projeção da confissão, de acordo com os preceitos da pastoral católica do século XVII, à literatura. Relançando as injunções repetidas pelos diretores espirituais de que era necessário dizer tudo, Sade, em relação às narrativas, diz ser preciso “o maior e o mais extenso detalhamento”, pois, continua ele, “só podemos julgar o que a paixão que contaís tem de relativo aos costumes e às características do homem, na medida em que não disfarçais nenhuma circunstância”, afirmando, ainda, que “as menores circunstâncias servem aliás, infinitamente, ao que esperamos de vossas narrativas” (apud FOUCAULT, 2009, p. 27).

A propósito da tarefa a que o homem encontra-se atado desde o século XVII, de dizer tudo sobre o seu sexo, encontramos na literatura¹, especialmente no romance analisado, um discurso detalhado que, ao fazer do desejo um discurso, acaba por promover-lhe “efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo” (ibidem, p. 29). Num processo analítico cuidadoso, há no discurso da narradora uma constante reconfiguração do desejo, o que lhe permite dizer-se a si, na medida em que se diz através de Walter. Conforme é possível observar no romance *A manta do soldado*, o ato de

¹ Pensando na proposição da confissão na literatura, cabe-me ressaltar a relevância da obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774), num período correlato à profusão da necessidade de confissão instituída. As cartas confessionais de Werther, dirigidas ao amigo Wilhelm, revelam um sujeito que coloca em discurso todos os movimentos de sua alma (inquietações, angústias, frustrações), encontrando nelas um modo de narrar-se e de ver-se, na medida em que se dá a ver ao seu correspondente.

confessar-se não se esgota na sua relação com a lei de interdição, ou seja, com o adultério ou o incesto. Ao deslocar o ato sexual em si pelo uso interminável da palavra, a narradora nos coloca em face à incompletude, que no seu discurso torna-se primordial, como se no não-dito, encontrasse a fórmula para não ter de encerrar sua narrativa e seguir nutrindo o desejo de narrar. Deter-se à descrição do ato sexual em si, supostamente ocorrido em 1963, cancelaria a ambiguidade que perpassa o discurso da narradora e excluiria a possibilidade de tantos outros sentidos propiciados pelo contínuo exame de si em relação a essa noite chuvosa. A história dos Glória Dias, do seu pai, sua herança, sua forma de narrar, sua revelação como autora encontrariam-se, dessa forma, eclipsados.

1.3 A COLOCAÇÃO DO SEXO EM DISCURSO: DA REPRESSÃO À PROLIFERAÇÃO

Acaso a narradora do romance estivesse circunscrita ao período histórico marcado anteriormente ao século XVII, conforme observa Foucault, não haveria razões para a decifração de um segredo familiar ou mesmo a visita de Walter ao seu quarto na noite de 1963 não ganharia a quantidade de páginas que ganha no romance, dadas as inúmeras vezes em que tal fato é rememorado, a fim de ser narrado. Tal experiência vivida, de significativa importância para a narradora do romance, não exigiria a formulação de um discurso tal como o é para falar do fato em si.

Diferentemente do que o século XIX e sua burguesia vitoriana responsabilizaram de transformar, o século XVII, em seu início, é marcado por um afrouxamento dos códigos de conduta, de modo que a franqueza vigorada nesse período e aludida por Foucault, ao fazer seu escrutínio histórico, desdobra-se em palavras ditas sem melindres, provavelmente por representar situações que não requeressem disfarce, afinal, as ações praticadas por pessoas desse período não tendiam a migrar para uma zona secreta, onde a ação necessitasse de ser mantida em segredo. Ao contrário, “Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos ‘pavoneavam’” (FOUCAULT, 2009, p. 9) demonstram o quanto aquilo que se tornou ilícito era familiar e tolerável.

Esse cenário, contudo, modifica-se na medida em que a sexualidade é, como diria Foucault (ibidem, p. 9), “cuidadosamente encerrada”. Todas as suas manifestações ocorridas do lado de fora, como que por meio de uma força centrípeta, voltam-se agora para dentro de casa, ficando a sexualidade, portanto, confiscada, uma vez que possível de ser exercida apenas

pelos cônjuges, e destinada à reprodução. Sobre sexo, deixa-se de falar, de modo que a esse assunto fica reservado “o princípio do segredo” (ibidem, p. 9). Um reconhecimento, porém, de uma sexualidade vivida nesse período é atribuído ao casal que, sendo ele legítimo e procriador, torna-se modelo daquilo que deve ser seguido como norma, digno de lhe haver um reconhecimento do que seja a verdade. No mais, adensando-se ao quarto do casal como o único espaço legítimo para o exercício da sexualidade, outras atitudes são inflamadas pelo princípio da decência, como esconder os corpos e adotar palavras que não denigram, de acordo com essa lógica, os discursos.

E quanto à vida que certamente ocorre fora dessa imposição espacial a qual a sexualidade fora destinada a ser vivenciada com fins à procriação? A essa resta-lhe o encobrimento, o silêncio e a negação. Como explica Foucault (2009), uma sexualidade vivenciada sem que nela se possa encontrar como fim último a procriação, não só resulta no status de anormal para quem a vive, como também na necessidade de pagar pena pela infração cometida. Foucault ainda ressalta que

o que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. (ibidem, p. 10).

O sexo, sob a égide do puritanismo moderno, encontra-se decretado à “interdição, inexistência e mutismo” (ibidem, p. 11), sendo, porém, reconhecido, sobretudo na sua condição de ilegitimidade. Nesse caso, havendo, portanto, tal reconhecimento, não resta senão que a prática sexual seja ordenada a se reinscrever em lugares muito distantes do quarto conjugal. Lá, apenas lá, onde ela é permitida, sem que palavras e gestos tenham que passar por um processo de decantação a fim de purificar-se dos vícios pré-vitorianos. Em surdina e a preços altos, casas de prostituição e de saúde tornam-se os espaços autorizados ao sexo como algo tolerável.

É possível pensar em Freud e na sua tentativa de liberar a história da sexualidade daquilo que Foucault (ibidem, p. 11) chamou de “crônica de uma crescente repressão”. Contudo, há uma crítica desse filósofo quanto à maneira circunspecta, prudente, inócua e precavida com que, ainda segundo Foucault, o médico fundador da psicanálise retirava da história da sexualidade seu recalque. Foucault (ibidem) adensa sua crítica a esse movimento preconizado por Freud pelo fato de estar circunscrito a um espaço lucrativo situado entre o divã e o discurso.

Conclui-se, com efeito, certa pretensão em uma prática médica ou em um discurso teórico que se proponha a desvincular da história da sexualidade a repressão que a sustém há aproximadamente três séculos e que ainda a sustenta.

Para repressão, emprestamos o conceito de Foucault (ibidem), que a diferencia das proibições que a lei penal mantém, explicando que

a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. (ibidem, p. 10).

Há que se perceber, porém, que esse funcionamento repressivo não coincidia à história da sexualidade que, há centenas de anos, podia ser narrada pela sua livre expressão. Com o desenvolvimento do capitalismo, a ordem burguesa, que nesse período impera, faz uso da repressão e, ao engendrará-la nos modos de produção, inibe o sexo como uma estratégia de alavancar a força de trabalho, a fim de que essa fosse explorada sistematicamente.

Conforme Foucault (ibidem) nos faz perceber, não seria tolerável que a força de trabalho fosse dissipada em prazeres que não naqueles que levassem à reprodução. Nesses termos, compreende-se a sustentação de um discurso repressivo em torno da sexualidade, no qual a história e a política encontram-se no seu encaixe.

As relações do sexo e do poder, formuladas em termos de repressão, produzem um efeito que Foucault (ibidem, p. 12) chamou de “benefício do locutor”, de modo que

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo. (FOUCAULT, 2009, p. 12).

Fala-se dele como causa política, com vistas, conforme argumentou Foucault no excerto acima, a inscrever-se no futuro, prevendo sua liberdade, seu conhecimento e o direito de falar sobre ele. Foucault (ibidem, p. 13) reitera essa afirmativa ao dizer que “Alguma coisa da ordem da revolta, da liberdade prometida, da proximidade da época de uma nova lei, passa facilmente nesse discurso sobre a opressão do sexo”. Continua ele a dizer: “Certas velhas funções tradicionais da profecia nele se encontram reativadas. Para amanhã o bom sexo” (ibidem, p. 13).

Há, sem dúvida, nos moldes desse discurso um tom de promessa de felicidade, anunciando algo novo. Ao mesmo tempo em que tal discurso afirma a repressão, ele possibilita falar contra os poderes, revela uma outra verdade sobre o sexo, subvertendo a lei que o rege, a fim de modificar seu futuro com a aposta no gozo prometido, “na multiplicação de volúpias” ou no “jardim das delícias” (ibidem, p. 13).

Do século XVII, reconsiderando o que já dissemos anteriormente, herdamos um discurso repressivo em relação ao sexo, que, à época, encontrava-se ainda no seu início, confundindo-se com o surgimento das chamadas sociedades burguesas. Hoje, no século XXI, experimentamos novos cenários nos quais vemos irromper uma nova lei que desafia a antiga ordem de tratar a sexualidade com tanto rigor a fim de capitalizá-la em força de trabalho e, conseqüentemente, em aumento de produção. No entanto, considerarmo-nos libertados de uma história que tem sua raiz fincada ao longo de três séculos, não nos parece possível.

A partir do século XVII e de suas novas regras de decência, a palavra sexo passa a transitar de forma controlada no discurso, como se o fato de ser reduzida ao nível da linguagem, possibilitasse um maior domínio no plano real. Banido e extinto das coisas ditas que pudessem fazê-lo presente de modo sensível, controlado quanto ao lugar e ao momento em que poderia ser mencionado ou lançado a uma zona de silêncio absoluto, a propósito do sexo, ao longo desses três últimos séculos, com suas transformações contínuas e variações, houve o que Foucault (ibidem, p. 23) considerou como “uma verdadeira explosão discursiva”. A partir do século XVIII, sobretudo, incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais. Deter-se na *História da Sexualidade*, tal como Foucault vai nos revelando, a partir da hipótese de uma repressão, parece-nos importante até aqui, a fim de podermos compreender de que modo isso resultou na confissão.

1.4 A ESCRITA COMO BUSCA DE SI

Essa prática tão difundida e aderida em nossa cultura de escrever para si e para outrem nem sempre desempenhou um papel considerável. Os Pitagóricos, os Socráticos e os Cínicos deram grande importância ao adestramento de si por si mesmo (*askesis*), aderindo a uma série de práticas que lhes possibilitassem o aprendizado da arte de viver (*teknetoubiou*). Dentre elas, comportam-se: “abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro” (Foucault, 2002, p. 132). A escrita, porém, não fazia parte desse processo pessoal de adestramento. Só mais tarde, à época do Império Greco-Romano, é que os

textos que se referem às práticas de si serão concedidos à escrita. Sêneca e Epicteto irão insistir na necessidade de escrever, sendo que esse último se reportará à escrita como exercício pessoal, através do qual, “deve-se ‘meditar’ (*meletan*), escrever (*graphein*), treinar (*gymnazein*)” (EPICTETO apud FOUCAULT, 2002, p. 133). Afirmando a importância desse exercício pessoal, acrescenta: “possa a morte arrebatá-me enquanto penso, escrevo, leio” (ibidem, p. 133). Três verbos abarcados por um único: viver, o que reforça o papel da escrita e o exercício de narrar-se como condição básica para se estar vivo.

Precisamente sob essa condição, de escrever para se estar vivo, é que situamos a narradora do romance *A manta do soldado*, considerando que através de seu discurso, ela estaria a parafrasear a afirmativa de Epicteto, anteriormente citada. Assim como Walter imprimia-se nos desenhos de pássaros que fazia, sem os quais sua existência não poderia ser significada da forma como foi, sua filha, herdeira do objeto-símbolo de liberdade do seu pai, não desenhará pássaros, não deixará Valmares, como fizera Walter com a manta sob o braço, não a estenderá nos quatro cantos do mundo, como ele também o fizera. Não. Mas como metáfora da liberdade da qual seu pai sempre gozou, dela, ela também se apropriará, estendendo a manta para remontar, através dos fios que lhe são puxados, a sua história, a de seu pai e da família Dias, num discurso autoral que a recoloca e a configura identitária e subjetivamente através da escrita, permitindo-se (re)configurar a si própria na casa de Valmares – o seu jeito de estar viva.

Apreender Walter na sua ausência definitiva, marcada, sobretudo, pela morte, seria impossível não fosse a possibilidade de considerar a presença sendo reconstituída pela intermediação de signos. Desse modo, concebendo a vida não como algo a que se acrescentam signos e textos, na tentativa de representá-la, mas sendo ela própria constituída de signos e transformada no que é por processos de significação, situamos a narradora do romance. Não fosse o seu gesto de escrita, Walter não existiria. É considerando a escrita como desaparecimento da presença natural, ao mesmo tempo em que inaugura o sentido e a linguagem dentro de uma cadeia relacional, que Derrida aposta no fato de que “Não há nada fora do texto” (apud CULLER, 1999, p. 21). Sendo a “realidade”, nesse entender, coberta de textos, signos e cadeias de suplementos, sem que haja outra forma de se chegar a ela, a filha recobre a existência de Walter e a sua através desse processo de significação que a escrita acomoda, devolvendo a identidade ao pai, ao mesmo tempo que recobra a sua. Por meio de signos, portanto, torna-se o que é pelo processo de significação que deles emerge. Esse processo de significação suscitado a partir de diferentes discursos relacionados a Walter, associados aos objetos que lhe pertenceram e que constituíam a herança da filha, torna-se

possível a partir de um exercício de meditação, do qual a escrita prescinde. Para Epicteto, a escrita associada à “meditação” garante, ainda, um modo específico de vida para aquele que põe por escrito seus pensamentos, fazendo-lhes a leitura e permitindo que eles sejam objeto de conversas consigo, com um outro, promovendo, também, a possibilidade de encontrar refúgio diante de episódios indesejáveis.

Como pensar sobre si leva-nos, invariavelmente, a pensar a respeito de nossa origem e de nossa descendência, bem como na relação que mantivemos ou ainda mantemos com aqueles de quem descendemos e que descenderam também deles, a narradora, através do exercício da escrita, como quem nela encontra uma testemunha viva, convoca a herança que consiste na narrativa de paixão desencontrada em que Walter Dias e Maria Ema foram enredados, para se posicionar em face a essa história à qual esteve ligada embrionariamente.

Recorrendo à lembrança de uma conversa com o namorado Dalila, que, na ocasião, era quem exercia o papel de testemunha para aquilo que de si ela lhe contava, a narradora se põe a escrever sobre o mote originário dessa conversa: a manta de Walter, esse objeto que se fizera presente em sua vida desde o momento em que fora potencialmente concebida. Diz ela “Que a filha fora feita sobre a manta, a mesma que servia de assento na charrete, a mesma sobre a qual o seu dono se estendia ao comprido no campo, para desenhar os pássaros.” (JORGE, 2003, p. 160). Revisando a origem de sua vida, precisamente a condição em que fora concebida, sem estar circunscrita a uma relação conjugal ou a um planejamento de um dos seus progenitores, a narradora contempla em seu discurso uma reflexão feita por ela própria, nos idos de seu namoro com Dalila, sobre o espaço de re-criação inaugurado por sua existência frente à constatação de que “era a filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo.” (ibidem, p. 134). Na medida em que se recria, contraria a possibilidade de se pensar como resultado circunstancial dos deleites a que Walter Dias se entregava e desafia o acaso, parindo-se ela própria.

Mas é falso que alguma vez eu mesma tenha dito ou escrito que a filha era um resultado. Não, não o disse nem o escrevi em nenhuma carta. Falar de resultado, neste caso, seria o embelezamento duma ideia de vítima, e a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade. A filha de Walter ela própria gostaria de ter sido uma imitação do anjo rebelado, o que empurra as estrelas luzidias da tarde e as carrinhas escuras da noite, iluminando com a fúria da sua treva, a luz que os outros têm. Não era, não podia ser essa imitação, mas também não pertencia a ninguém, era fruto da sua própria pessoa, ela mesma se havia parido e criado – Pensava nas tardes alegres, sentada ao lado do Dr. Dalila. Escrevia-o em cadernos enfeitados como o rosto do Bob Dylan.” (JORGE, 2003, p. 159, 160).

Pontuamos o fato de que a tomada de consciência sobre si a respeito de seu movimento interno deu-se através da escrita, como ela própria afirmara: *pensava nas tardes alegres...*, e *escrevia-o*. Se Dalila permitiu à filha de Walter contar-lhe um episódio revelador de sua existência, servindo-lhe de testemunha, é nos seus cadernos que um alto teor reflexivo será tecido em relação aos discursos sobre sua vida que lhe perpassaram no decorrer de sua infância vivida em Valmares. Desalojando-se de uma posição de vítima, de quem o acaso se ocupara, a filha de Walter insere-se em um processo de transformação de uma história que herdara mesmo antes de nascer, revelando desde então seu processo de formação autoral. Esse processo permitiu-lhe posicionar-se de modo diferente daquele que haveriam de tê-la posicionado em sua infância, na medida em que ela, por meio da escrita e do contato que demonstra sempre ter tido com a literatura e o cinema, reinventa-se para ela mesma.

Evidenciamos, contudo, que a consciência de si a que chega a filha de Walter nesse momento da sua trajetória, quando ainda namorava o Dr. Dalila, não assume um único ponto de vista. A esse ponto de vista sobre ela mesma, que considera sua capacidade de recriar-se, somam-se outros que em outros momentos contrapõem-se a esse, revelando um eu em constante processo de identificação. A escrita, nesse sentido, conforme Foucault (1992) sinaliza para o seu papel de testemunha da relação do sujeito com ele mesmo, testemunha um *sentido de si* que está sempre a perder-se ou a deslocar-se de sólidas localizações como indivíduos sociais, abalando desse modo a concepção de sujeitos integrados. Hall (2005, p. 12) argumenta que “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.”. Nesse sentido, o sujeito, identificado por esse teórico como sendo pós-moderno, ao destituir-se de uma identidade “fixa, essencial ou permanente (...) assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (ibidem, p. 12 e 13). A identidade, sendo ela definida historicamente, formada e transformada na medida em que continuamente somos representados ou interpelados nos sistemas culturais em que nos encontramos inseridos, revela um sujeito móvel e cambiante, tal como podemos pensar a narradora do romance *A manta do soldado*. Juntando-se os pedaços a partir da figura de Walter, com quem realiza semelhante processo, temos aos nossos olhos a narrativa de um eu que é a ele devolvido através da composição de um mosaico possibilitado pela escrita. Um mosaico que se encontra sempre com espaços em aberto, a fim de que continuamente possa ser redesenhado.

Revelando, portanto, uma relação consigo mesma que é móvel e, como dissemos, não se fixa a um único ponto de vista, a narradora, em seu discurso, resgata para si olhares

múltiplos dela sobre ela mesma, a partir da relação tríplice estabelecida com Walter Dias e Maria Ema. A narradora, ao fazer esse resgate de si, convocando suas lembranças, também dá ao que se pensou ou mesmo ao que se já havia escrito a um olhar possível, ainda que permeado pela incerteza e pela incompletude marcada pela ausência de respostas. Perceber-se num jogo identitário, através do qual intertroca-se nas figuras do pai e da mãe, problematizando-o, demonstra, conforme trecho abaixo, um novo olhar sobre si cuja escrita suplanta em lirismo o discurso que se tece:

Maria Ema e Walter nunca juntos, sempre separados. Walter e eu separados também. Ele e eu sempre longe um do outro, tal como ela. Talvez eu fosse ela, ele fosse eu, não sei, ninguém saberá, a não ser um dia, longínquo, quando o nosso segredo for transmutado, o mistério do amor, escondido debaixo da terra, enterrado, florindo num outro lugar. (JORGE, 2003, p. 133).

Embora a narradora crie para si a figura de Walter Dias como mote para desenvolver seu próprio discurso, não deixamos de considerar sua relação consigo mesma a partir de alguns desdobramentos que levam em consideração a figura de sua mãe, Maria Ema. É possível entrever um silêncio a pairar sobre essa relação, dada a falta de comunicação existente entre as duas, assim revelada pela narradora: “E nós entendíamos-nos. Nós duas quase não falávamos e no entanto éramos tão próximas que, de súbito, diante dos vidros das janelas, olhávamos-nos e tínhamos a mesma idade.” (ibidem, p. 136). Como se o presente e o passado de suas histórias se fundissem naquilo que depois haveria de ser mais uma herança a ser portata pela filha de Walter: “Tornei-me herdeira da imagem dum amor, duma paixão envolvida no seu desencontro, e no entanto alta.” (ibidem, p. 132), justificando o questionamento levantado pela narradora de que *talvez eu fosse ela*.

Esse espelhamento, resultante, portanto, de um afastamento a que ambas foram submetidas em relação a Walter Dias, traz com ele uma percepção nada tênue e intimamente reconfortante da narradora em relação a si. Ao perceber-se interposta no destino de Maria Ema, vê-se como aquela que a sequestrou daquilo que ela hipoteticamente poderia ter sido, mas deixou de ser por sua causa. Vê-se resultante da necrose que ela intui ela mesma ter provocado-a em sua mãe, como se sua vida instituísse a morte de um devir a ser de Maria Ema, revestindo-se, portanto, de um profundo sentimento de culpa, tal como apresentado pela narradora:

Porque ela deveria ter-se desfeito de mim, para ser ela mesma durante a vida de mulher que merecia ter tido, mas não se desfez. Não soube, não tinha como nem com quê. Não conhecia os caminhos para se desfazer da criatura que se enroscava

dentro de si. Por isso, ela tinha-se deixado prolongar para além da sua vontade e eu tomava-me pelo pedaço necrosado dela. Ali estávamos, ela e eu, ambas longe dele. Eu sempre afastada dele. (...) Mas se não tivesse sido eu, Maria Ema estaria ao lado de Walter, os filhos de Custódio Dias seriam duma outra mulher e os meus irmãos seriam filhos de Maria Ema Baptista e de Walter Glória Dias. Talvez só eles existissem, não eu. (...) Não, eu não existiria, só existiriam os meus três irmãos, filhos deles, do juízo deles, e assim, no carro, teria existido mais espaço porque o meu lugar teria sido desocupado por mim, que não existia. Então eu era a responsável por aquela barca preta ter vindo à nossa porta para se afundar. Era culpada (...) eu tinha feito o supremo esforço de não estar nem presente nem ausente, para que eles não sentissem o peso da minha existência, para não agravar a minha culpa. (ibidem, p. 133, 134 e 135).

Pelo excerto acima, podemos verificar mais uma faceta da narradora sendo-lhe revelada por ela mesma, na medida em que ressignifica suas lembranças dando a elas um lugar possível no discurso que constrói sobre si. A escrita, reforçando um de seus atributos preconizados por Foucault (2002), testemunha a relação de um sujeito consigo mesmo que, entranhado antes de nascer a um pedaço necrosado, subverte a morte, dribla com a acaso e pare-se a si, criando-se e reinventando sua história pela capacidade de compilação e de transformação dos eventos herdados. Testemunha, ainda, um sujeito que pelas vias do narrável, transpõe o tempo, num movimento de ir e vir, conforme suas lembranças lhe vêm à mente, evidenciando, a partir disso, novos pontos de vista que se dão a conhecer, próprios daqueles que se deslocam de um ponto fixo e constroem a percepção de si como uma *celebração móvel*.

Foucault (ibidem, p. 133) compreende que essa associação entre meditação e escrita, tal como observada nos textos de Epicteto, abre-se para um “exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real”. Trata-se de um exercício que a narradora do romance nos revela na produção de seu discurso, permitindo-nos conhecer a sua história, sua família, seus estados emocionais, mas, principalmente, permitindo-nos conhecer os bastidores de como se processa essa escrita de si. O que podemos perceber, contudo, é que não há uma cortina a dividir o que se passa por detrás delas daquilo que é encenado no palco. Numa montagem em que o palco é descortinado e as cenas dos bastidores são convocadas a fazerem parte da peça, somos apresentados a esse exercício do pensamento de si inerente à narradora. Narrando-se ora como filha de Walter, ora como sua sobrinha, narra-se, ainda, como forma de manter a duplicidade tão presente em seu discurso, ora em primeira pessoa (eu), ora em terceira pessoa (ela). É sobre si que a narradora escreve e, para isso, como forma de narrar-se, faz uso tanto da primeira (eu) quanto da terceira pessoa (ela). Desse modo, em muitos momentos, a narradora refere-se a ela própria como se estivesse

a falar de uma outra pessoa, o que não a impede de falar de si, ainda que em recorrências menores, usando a primeira pessoa também. Tem-se, portanto, uma oscilação constante do foco narrativo, sendo possível, em alguns momentos, verificar nessa estratégia escolhida para que se desencadeie a narrativa uma forma de aproximar-se daquilo que se está a narrar ou de afastar-se, fazendo uso da primeira e da terceira pessoa, respectivamente. Já no início do romance, o leitor é dado a essa duplicidade: “Como na noite em que Walter visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir à escada, e eu não posso dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau” (JORGE, 2003, p. 7, sem grifos no original). Ao escolher um ponto de vista externo para poder falar de si, como se estivesse a se referir a uma outra pessoa, obtém com essa estratégia o afastamento necessário e do qual precisa para poder olhar-se de maneira global e, desse modo, ir refletindo sobre si a partir dos eventos que vai reativando. Essa estratégia de narrar usada pela narradora do romance *A manta do soldado* é vista em outras obras de Lídia Jorge, como n’ *A costa dos murmúrios*, por exemplo, cuja narradora também é uma mulher familiarizada com a literatura e que se vale de um discurso autoral como forma de escrever sobre si.

Além dessa estratégia usada pela narradora como forma de operar o seu discurso, ela recorre, também, a outros discursos, como o literário, por exemplo, servindo-se dele como forma de se apropriar de uma narrativa que lhe sirva de modelo. Juliana Campos Florentino (2009), em seu artigo intitulado *Identidade e autoria no romance A manta do soldado, de Lídia Jorge*, observa que no exercício da filha de Walter a pensar sobre si, faz-se presente como discurso exemplar *A Ilíada*, cujo modelo é por ela retomado, servindo-lhe de insumo para a produção de suas narrativas que, mais tarde, serão retomadas por seu discurso que coincide com a narrativa do romance.

E tudo isso ela teria conseguido explicar se tivesse tempo, se dispusesse duma parte substancial da noite, e até conseguiria fazê-lo de forma razoável, uma vez que havia resumido contos e fábulas a fio, tendo mesmo começado a condensar passagens d’*A Ilíada*, a decorar frases inteiras – ‘Parte, vai, Sonho pernicioso, até as finas naus dos Aqueus. Quando estiveres na tenda do atriado Agamémnon, fala exactamente como eu te ensino sem omitir um único pormenor, parte.’. Queria ela dizer em voz alta para Walter Dias ouvir. (JORGE, 2003, p. 19).

A referência à *Ilíada* no discurso da narradora é uma constante. Conforme observou Florentino (2009, p. 4), dele “a protagonista se vale para enfrentar diversos tipos de situações: o modo como compõe suas memórias, a passagem do tempo, a maneira como deveria expor sua fala”. Tomando Foucault, como uma das bases teóricas para o seu artigo, Florentino

(ibidem), lançando seu olhar ao ensaio *A escrita de si*, ressalta o papel da escrita ao dar luz aos movimentos do pensamento, como forma de dissipar as sombras interiores, conduzindo ao enfrentamento do real. Embora em seu artigo seja mencionado o enfrentamento da protagonista em diversas situações, a partir da recorrência ao discurso literário d'A *Ilíada*, evidenciamos, ainda, uma outra situação que considero importante mencionar. Trata-se dos textos sobre Walter, através dos quais sua filha nutria o enorme desejo de vingar-se dele, dadas as evidências apresentadas em uma carta enviada por Manuel Dias, a Valmares, de que seu pai haveria de ter-lhe contado sobre suas idas ao seu quarto, em 1963. Diante da constatação de que a herança guardada dessa noite era compartilhada entre os Dias, uma sombra, que até então não circundava a pessoa de seu pai, começa por rondar-lhe. Numa tentativa de ainda desculpá-lo, lembra a narradora:

E assim ela desculpava Walter, e Walter voltava a subir por instantes pela escada do quarto, quando ela queria. Só que já não subia como antes, não brilhava no escuro, não estava contente nem triste, era apenas uma sombra que se movimentava, e depois já nem sombra era, como uma morte. Fazia falta mas apagava-se. (ibidem, p. 206).

É nesse momento, então, que Walter, associado à ideia de sombra, fará com que sua filha se recolha ao exercício de pensamento sobre si, no qual a escrita e a meditação lhe serão consubstanciais. Como forma de dissipar as sombras interiores, lançando luz aos movimentos do pensamento, a filha de Walter, como tantas outras vezes o fizera, irá recolher-se ao seu quarto, reativando passagens condensadas d'A *Ilíada*, frases que desse discurso havia decorado, bem como todo o vasto material coletado, guardado e criado sobre Walter, a fim de assimilá-los, preparando-se para sua entrada num campo de batalha, onde “não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter.” (ibidem, p. 208).

Começou esse trabalho de traça, que consistia em aniquilar a pessoa de Walter, entrando dentro do seu habitáculo devagar, como uma espia. Estivesse quem estivesse, que a deixassem ficar dentro do quarto, não a incomodassem com horas de dormir ou de comer. Ela queria visitar o interior de Walter. Queria assaltá-lo por dentro, sem ruído, atravessar, passar, reduzir, destruir-lhe a pessoa, conspurcando-o, transformando a doçura da sua imaterialidade evanescente numa parábola de natureza carnal para que desaparecesse. Ia até esse terreno, apagar aí, assassinar aí quem se ama, no local que se pensou intocável. Assassinar com uma infusão sonorífera, uma taça de mandrágora. Ia fazer a experiência da profanação, com os pés descalços, os sapatos na mão, como ele lhe havia ensinado. Iria profanar-lhe os ossos, como um micróbio, visitá-lo até a rede interna dos ossos e a polpa do coração. A isso se chamava de trabalho abominável. (...) Queria dessa forma, captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, ser livre. (ibidem, p. 208, 209 e 210).

Referindo-se a esse trecho não propriamente como uma preparação para o enfrentamento do real, mas como o início de um processo de gestação de um autor, Florentino (2009, p. 6) pondera que nesse processo em que a filha irá emergir como sujeito para o seu pai, a escrita irá funcionar

como uma forma de ‘purificação’: ela se ‘limpa’ da presença incômoda do pai, que não a deixa ‘ser livre ou vir a ser’, pois ela tem uma grande dificuldade em constituir sua personalidade devido a essa presença tão poderosa da figura paterna que, na verdade, é só ausência.

Preconizando essa ideia de purificação e de limpeza, Foucault (1992), referindo-se a Atanásio, a quem nesse trabalho ainda haverei de me reportar, propõe-nos uma interpretação quanto ao papel desempenhado pela escrita de si. Agora, como arma do combate espiritual. Em referência ao texto desse cristão do século III, que outorga ao demônio poderes para fazer com que nos enganemos sobre nós mesmos, a escrita, nesse contexto, faz frente às manobras do inimigo e assume o poder de destramar aquilo que ele foi capaz de tecer, revolvendo pensamentos sombrios na medida em que, por meio dela, eles são iluminados.

Esse gesto de escrita evidenciado na narrativa do romance vem sempre contornado por uma zona de silêncio, própria daqueles que escolheram estar sós, como condição para a realização desse exercício. Recorrências a essa necessidade de encontrar-se só a fim de poder escrever são evidenciadas no romance, tanto quando a narradora está em processo de construção do seu discurso, decorrido no espaço de uma noite, *esta noite*, quanto em momentos como esse em que queria “deitar fora o que Walter até aí lhe deixara” (JORGE, 2003, p. 237), planejando sua vingança.

Conforme a narradora nos leva a verificar, é o seu quarto, portanto, o espaço a lhe conferir a possibilidade de se circunscrever nessa zona de silêncio reservada àqueles que fazem da solidão um exercício de construção de si por meio da escrita. Sendo essa condição de recolhimento uma escolha sem a qual não se poderia visualizar um sentido para sua presença no mundo, a narradora irá nos revelar que esteve a buscar em seu quarto, metaforizando o seu próprio ser, sua *casa de escrita* e o seu campo de batalha.

Mas Francisco Dias ficava à porta da casa. Ainda nessa altura ele continua a não querer cadeira-de-vento, não se afaz. Prefere a cadeira de mogno com braços rijos, para ficar direito, ainda circunspecto, mas sobre um raio cada vez mais curto. Às vezes, porém, sobe as escadas. Ouço-o arfar na subida. Ele quereria ser inodoro e silencioso, mas não é nem uma coisa nem outra. Quereria, para poder espreitar o que faz ela metida no quarto, sem ser pressentido. Desde há muito que ele desconfia que ela pinta pássaros, e essa é a última coisa que ele deseja que ela faça na vida. Pior do que abrir a porta e sair, pelas cinco da tarde, na direção do desaparecido Dr. Dalila,

pior do que não dizer para onde vai, pior que não voltar, que voltar sem dizer onde esteve nem com quem andou, nem dizer quem são as companhias que traz, pior do que não falar, ou sair no Dyane à hora em que deveria voltar, é se ela desenharia pássaros. Por isso, Francisco Dias sobe, abre a porta com o estrondo que não queria fazer e vem observar, pois quer saber o que está a engendrar, fechada no quarto, a filha de Walter. (...) Quer saber o que está a fazer, fechada em casa, quando lá fora as terras estão ervadas e húmidas. Quer saber, quer subir para saber, quer abrir a porta trancada, batendo-lhe com a canadiana. (ibidem, p. 200, sem grifos no original).

Dessa simbiose entre solidão e escrita, surgiam, então, as *parábolas* sobre a vida de Walter, as quais sua filha haveria de lhe entregar pessoalmente, em viagem à Argentina. A narradora recorre ao momento em que engendrava tais discursos, mostrando que para a realização deles, era necessário que, além do discurso d'*A Ilíada*, o arsenal herdado de Walter até aquele momento fosse revolido pela filha. Questiona-se, portanto, quanto ao paradeiro de tudo aquilo que havia guardado com referência a Walter, decidida a posicionar-se frente a esse material com olhos rigorosos de uma analista.

Onde estavam as cartas e os desenhos dos pássaros? Estavam guardados, mas iriam ser sacudidos, abertos e folheados com método, passando a ser apenas objectos com interesse, colecionáveis, dentro da biblioteca da sua frieza. Convoco essa frieza em torno do caso interessante em que se transformou Walter Dias. (ibidem, p. 209).

Tomada pelo “lado vingativo do desprezo” (ibidem, p. 209), a narradora mais uma vez convoca sua herança, a exemplo do que já havia feito quando criara para si o *filme de Walter Dias*, a fim de compor as três narrativas sobre ele. Num tom amargo, diferentemente de outrora, quando, ao compor as cenas desse filme, “Lembrava-se de momentos bons, inesquecíveis” (ibidem, p. 18), a filha de Walter necessita de adentrar à *biblioteca da sua frieza* cujos “livros” fazem referência a algum aspecto da figura desse homem que deseja *apagá-lo* ou que desejaria mesmo que “tivesse sido, no passado, uma figura enterrada na vastidão exterior do que não passava por ela. Pensava horas a fio” (ibidem, p. 208). E recorrendo *À Ilíada*, de cujo livro havia condensado passagens e decorado frases, iniciava o seu processo, por um viés intertextual, de *enfrentamento do real*.

Lembrava-se de imagens da natureza a ensinar a passagem irreversível da vida. Lembrava-se das papoilas vermelhas ondulando à tona dos trigos, depois das batalhas, como se o sangue dos homens se transformasse nas flores das pátrias, e outras passagens semelhantes que formam as páginas trágicas dos países, divulgada com música, depois dos armistícios. Sem querer, nesse fim de Inverno, ela andava pelos caminhos a pensar na batalha nevada das colinas das Ardenas, contemporânea de Walter. Recuava no tempo e pensava nos soldados franceses regressando da gelada Moscovo, invoca imagens soltas de outras batalhas, e depois pensava em Heitor, com quem tinha privado durante os anos d'*A Ilíada*, Heitor morto, transportado por um carro em pompa diante das muralhas de Tróia. (...) Ela sabia

desde há muito, que para si mesma, em certas noites de chuva, a história da humanidade era menos importante do que a história do seu pai, por indigno que fosse pensá-lo, quanto mais dizê-lo, ainda que o fizesse em voz baixa. E era por isso que ela desejava que Walter, a quem tinham dado a alcunha de soldado, tivesse morrido perto dum campo de batalha. (...) E caminhando sobre a camada fina das pétalas brancas e rosadas das flores das amendoeiras que se lhe colavam às solas dos sapatos e trazia para casa como uma segunda sola, sem a limpar no tapete de arame da porta, percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter. (ibidem, p. 206, 207e 208).

Podemos conferir a própria narradora apontando para a associação da escrita ao exercício de pensamento. Isso nos leva a considerar as duas maneiras apresentadas por Foucault (1992), através das quais essa associação desde a Antiguidade Clássica tende a acontecer: ora linear, num movimento que parte da meditação à atividade de escrita e, em seguida, ao treino em situação real e à prova; ora circular, na qual a meditação precede as anotações, permitindo, assim, a releitura e o relançamento à meditação.

Ao considerarmos essas duas maneiras exemplares pelas quais o exercício de escrita encontra-se vinculado ao pensamento, não queremos classificar o processo de escrita da filha de Walter em uma dessas duas maneiras pelas quais ele pode ocorrer, já que podemos observar, em momentos alternados da sua narrativa, uma estando ligada à outra. Se nos detivermos, por exemplo, especificamente nesse momento em que são escritas as narrativas sobre Walter, é possível nele entrever um mecanismo linear, uma vez que antes de se por a escrever e, assim, enfrentar o acerto de contas com o pai, há um processo anterior de meditação e análise. Por outro lado, a esse momento de meditação somam-se tantos outros que resultaram possivelmente em inúmeras anotações, as quais são convocadas a se apresentarem nesse novo recolhimento de onde resultarão “as páginas abomináveis” (ibidem, p. 220), as quais Walter irá sorver de dentro de um cálice.

Foucault (2002) enfatiza que independentemente do modo como esse exercício de escrita se dê e diferentemente do (não) lugar ocupado no princípio de *askesis* (treino de si) dos Socráticos, Pitagóricos e Cínicos, passa, a partir de então, a constituir-se de modo fulcral nesse processo que resultará na elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação.

Para Andréia Azevedo Soares (2002), a escrita resultante desse período de introspecção vivido pela filha de Walter não busca a verdade absoluta, mas, antes, a possibilidade de organização dos afetos. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *A manta intertextual de O vale da paixão: herança, transformação e identidade*, a autora observa que a meditação serve àquela que a ela se entrega como uma forma de processar seus sentimentos

em relação ao pai na busca de sua identidade. Com o intuito de talhar para si a imagem de Walter, a fim de poder depurar-se dela, Soares (ibidem) elenca tudo quanto a filha de Walter havia lançado mão para escrever as narrativas sobre o pai. Reportando-se à coleção de textos, ao álbum de pássaros, às histórias ouvidas, às histórias lidas, aos eventos herdados e objetos pessoais, a autora avalia o regresso da filha a essas referências como “condição inequívoca da sua escrita e da sua enunciação enquanto narradora”. (ibidem, p. 115).

A escrita, vista nessa perspectiva de treino de si, assume um caráter *etopoiética*, conforme expressão usada por Plutarco, cuja função é a de operar a transformação da verdade em *ethos*. Essa escrita, já registrada em documentos do I e do II séculos, estabeleceu-se em dois suportes já conhecidos, porém, utilizados até então com outros fins. Trata-se dos *hypomnemata* e da correspondência. Foucault (ibidem), ao focar sua análise nesses dois suportes, especificamente, recobra a finalidade que passaram a desempenhar ao se tornarem constitutivos no processo de treino de si. Julgando a importância dessa análise feita pelo pensador francês para o que estou a discutir neste trabalho, voltarei a ela em momento posterior.

1.4.1 A escrita como testemunha

Recuperando um dos mais antigos textos da literatura cristã que trata da escrita, nesse caso, da espiritual, o teórico apresenta-nos o modo como ela, no século III, já fora pensada por Atanásio. Esse asceta concebe-a como elemento indispensável para o estilo de vida escolhido. Diria ele: “Eis uma coisa a observar para se ter a certeza de não pecar. Que cada um de nós note e escreva as ações e os movimentos da nossa alma” (SANTO ATANÁSIO apud FOUCAULT, ibidem, p. 129). O objetivo: evitar pecar e nutrir sentimentos perversos. O que vincularia esse objetivo ao da escrita pretendida seria o de dar-se a conhecer por meio dela. Como a escrita, nesse caso, desempenhava um papel de testemunha daquele que escrevia, acreditava-se que ela poderia desencadear o sentimento de vergonha necessário para se evitar o pecado, afinal, em síntese, Atanásio considera que “Não fornecíamos diante de testemunhas” (ibidem, p. 130), o que significa não praticar determinados atos na presença de outras pessoas. Nesse sentido, a escrita, como que ocupando o lugar de testemunha, impediria que pensamentos impuros dominassem aquele que, ao escrever, observasse tê-los conhecido, podendo, como consequência disso, deles se abster.

No romance que estou a analisar, não me parece que o discurso que nele se realiza como narrativa esteja a se aproximar de um modo pelo qual se queira evitar o pecado. Quando, valendo-me do percurso realizado por Foucault, remontamos a uma concepção de escrita do século III, é em virtude de nela perceber uma questão que se faz presente n’*A manta do soldado*: conhecer-se por meio da escrita pelo papel de testemunha que ela ocupa. Testemunha da relação da narradora consigo mesma, com seu pai, com a história que perpassa cinquenta anos da família Glória Dias e, também, com a literatura, com o cinema e com seu próprio processo de escrita.

A narradora não apenas fala sobre Walter, mas a ele se reporta “Para que Walter saiba”, convoca-o como pessoa a fazer parte de sua escrita. Esse companheiro, ao qual Foucault se refere como sendo possível através da escrita, reveste-se de pele, com seus nervos, músculos e órgãos, criando-se um outro, humano como nós, apresenta-se n’*A manta do soldado*, sobretudo, na figura de Walter, que é também a própria testemunha a desempenhar o *papel de um companheiro*, como se fosse de carne e osso, atenuando os *perigos da solidão*.

Abre-se a possibilidade de pensar sobre esse papel a partir de duas analogias feitas por Foucault (ibidem). A primeira compara o papel que os outros, companheiros de vida ascética, representam para o asceta ao que o caderno de notas representa para o solitário. A segunda demonstra que o mesmo constrangimento exercido por uma presença alheia sobre a ordem da conduta será, também, exercido pela escrita na ordem dos movimentos internos da alma, estabelecendo-se uma aproximação possível com o tipo de confissão que se detém em pormenores a todos os movimentos da alma, numa tentativa de revelá-los.

1.4.2 Hypomnemata

No romance em análise, inúmeras são as passagens em que a filha de Walter encontra-se com um caderno de anotações em mãos. Assim, passagens do discurso d’ *A Ilíada* são copiados por ela. Passagens essas que serão evocadas por ela em meditação, no momento em que se encontra prestes a escrever as três narrativas sobre Walter. Além disso, nesses cadernos, contos e fábulas serão resumidos. O caderno, como objeto que se encontra em mãos, é ressaltado pela narradora em seu discurso, quando põe-se a falar do século do silêncio, que procede a partida de Walter Dias, depois de sua estada em Valmares:

Ainda nos movíamos como animais, ainda traçávamos estradas, ainda tudo estava em movimento, mais que não fosse para tombarmos e então termos existido antes, depois, termos existido muito antes, e por fim, já nem termos existido. Sim, assim, seria o céu. A casa de Francisco Dias, naquela madrugada, começava a parecer-se com o céu – pensaria depois a filha de Walter Dias, escreveria ela nos cadernos escolares, protegida pelo revólver, deixado pelo pai, não esquecido, deixado. (JORGE, 2003, p. 137 – sem grifo no original).

O fato de portar um caderno de notas, recolhendo neles discursos provindos de suas leituras e também daquilo que testemunhava, leva-me a pensar no processo de escrita de si, estabelecendo um paralelo com os *hypomnemata*, utilizados no I e II séculos, como um suporte para esse tipo de escrita. Assim, volto-me para a discussão feita por Foucault (2002) a fim de sustentar a análise que estou a fazer.

Um material que tanto poderia servir de livro de contabilidade quanto de agenda, havendo, ainda, a possibilidade de ser usado para registros notoriais, tornou-se, também, dentre um público específico, um livro de vida, um guia de conduta. Assim, nos *hypomnemata*, passou-se a assinalar por escrito “citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória” (ibidem, p. 135). Esses cadernos de nota “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (ibidem). Do conjunto de elementos que ali se encontravam, saía o material para que redações de tratados mais sistemáticos fossem compostas a fim de que se fornecessem argumentos e meios para lutar contra algum determinado vício, como a cólera e a inveja, por exemplo, ou para ultrapassar uma situação dolorosa de luto, de exílio ou de uma outra desgraça. Diferentemente de um caderno a ser consultado como um auxílio à memória ou destinado a reter recordações que tendem a desaparecer, os *hypomnemata* constituem um material para ser lido, relido e meditado frequentemente, entretendo-se com ele a sós ou na companhia de outros. Tê-los à mão sempre foi uma exigência para que fossem utilizados, sempre que necessário, na ação, pois constituindo-se num equipamento de discurso ao qual se pode recorrer, Sêneca (apud Foucault, ibidem) realça a importância desses discursos estarem gravados na alma, fazendo, desse modo, parte de nós próprios de tal forma “que a alma os faça não apenas seus, mas si própria” (FOUCAULT, ibidem, p. 137).

É referindo-se, portanto, à escrita dos *hypomnemata*, que Foucault (ibidem) a alude como sendo um veículo importante na subjetivação do discurso, porém, sem deixar de alertar para o fato de que esses cadernos de notas, mesmo sendo bastante pessoais, não devem ser vistos como

diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objectivo trazer à luz do dia as arcanas conscientiae cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. (ibidem, p. 137).

Inversamente a esse movimento, o que se pretende com esses *hypomnemata* não é a busca pelo indizível, nem mesmo a tentativa de revelar o que está oculto; o que se quer é “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (ibidem).

Trata-se, portanto, de pensar em um modo de constituição de si recorrente nos dois primeiros séculos do Império Romano, através da escrita etopoiética, que desempenha uma etapa significativa no processo de treino de si ao favorecer a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Valendo-se dos *hypomnemata* como forma de praticar esse treino, há que se reconhecer que numa época em que a tradição era fortemente valorizada no interior dessa cultura, recorrendo-se ao discurso e a prática “citacional” como “chancela da antiguidade e da autoridade” (ibidem, p. 138), a valorização ao já dito não poderia ficar de fora desse processo, através do qual se pretendia constituir-se a si. De um lado o apelo à tradição herdada; de outro, um processo de subjetivação sustentado por uma ética que previa o cuidado de si, a partir de alguns objetivos definidos, como, por exemplo, “retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio” (ibidem). Nesse contexto, configurava-se um processo de escrita na constituição de si, através dos *hypomnemata*, cujo objetivo não era senão o de “fazer da recollecção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (ibidem).

Quanto ao objetivo dos *hypomnemata*, Foucault (ibidem), em sua tentativa de demonstrar como a redação desses cadernos de nota poderiam contribuir para a formação de si, questiona-o pelo caráter paradoxal em que pousa. Como haveria de se colocar na presença de si próprio por meio de discursos fragmentados, vindos de diferentes partes e que remontam a um passado tão antigo? O que tantos pensadores da atualidade responderiam como sendo essa a condição intrínseca para a formação de si, Sêneca, recuperado pelo pensador francês a fim de endossar o que esse pretende demonstrar, antecipa-se ao advogar que a leitura está intimamente ligada à prática de si, assim como o auxílio dos outros, uma vez que ninguém é

um poço inesgotável de onde se possa tirar toda a água necessária. Enfatiza, porém, que a leitura deva acontecer alternadamente à escrita, sob a forma de notas, como meio de fixar o que se lê. Como se estivéssemos a “voltar de tempos a tempos ao cortiço com a nossa provisão de néctar” (ibidem, p. 139), assim, corresponderia o resultado de uma leitura dotada de anotações, tal como insistia Sêneca. Caso contrário, não havendo a alternância da leitura e da escrita, “sujeitamo-nos a não reter nada, a dispersarmo-nos por diferentes pensamentos e a esquecermo-nos a nós próprios” (ibidem). A escrita, nessa situação, é vista, portanto, “como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da *stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer” (ibidem).

De posse de um caderno de notas, a escrita evitaria aquilo que o significado de *stultitia* abarca: dispersão, agitação, instabilidade, espírito voltado para o futuro e impossibilidade de encontrar um ponto fixo através de uma “verdade” adquirida. Nesse sentido, os *hypomnemata* opõem-se, como é comum à moral da época, à dispersão, uma vez que buscam fixar os elementos que vão sendo adquiridos, como forma de constituir um lugar ao qual se pode regressar e recolher-se, evitando a dispersão dada por um olhar voltado ao futuro. No entanto, como poderíamos justificar a heterogeneidade de elementos que compõem esses cadernos de nota quando o que se pretende é evitar a dispersão? A heterogeneidade, representada por fragmentos que nem sempre reconstituem o conjunto de argumentos de determinado pensador, exerce seu valor na circunstância sobre a qual recai o seu uso. Em outras palavras, significa considerar que a frase escolhida como uma máxima deve ser considerada “verdadeira naquilo que afirma, conveniente naquilo que prescreve, útil em função das circunstâncias em que nos encontremos” (ibidem, p. 141). A respeito desse exercício feito por Sêneca, de coleção de frases reunidas de diferentes filósofos, inclusive de facções diferentes, deparamo-nos com uma nova teorização sobre escrita, quando praticada como exercício pessoal por si e para si. Trata-se de “uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (ibidem).

Se por um lado a junção de fragmentos oriundos de diferentes partes caracteriza-se pelo contraste, o que nos leva a pensar em um efeito contrário ao que se queria unificado; por outro, a unificação tende a se mostrar como resultado dos *hypomnemata*, que leva o escritor ao próprio gesto de escrever e à consulta do que escreve por meio de leituras e releituras, de modo que ela não se estabelece na atividade de compor um conjunto de fragmentos, mas no próprio escritor, que tende, por meio de sua subjetivação, a unificar fragmentos heterogêneos

ao se lançar no exercício da escrita pessoal. É Sêneca (*apud*, FOUCAULT, 1992, p. 143) a sugerir que se faça adesão aos pensamentos dos outros, como forma de fazê-los nossos, “de tal modo que unifiquemos com elementos diversos assim como a adição faz, de números isolados, um número único”. Sob esse aspecto, “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’” (ibidem), visto aqui como sendo o do próprio escritor que, ao tomar nota de suas leituras, apossa-se delas, transformando-as em sua verdade. Como se o próprio corpo estivesse a digerir alimentos, assim é o exercício da escrita pessoal. Esse, na medida em que é experienciado, transforma o que se vê e se ouve “em forças e em sangue (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional” (ibidem). Observa-se, aqui, a escrita como marca de subjetivação de um corpo que, por sua vez, se apossa das leituras e as transcreve, constituindo-se a si de forma singular por meio delas. Tomada a palavra corpo na sua acepção orgânica e considerando que o que o singulariza é a escrita, somos levados a pensar nesses dois elementos como constitutivos de subjetividade. Sem que um possa ser sobreposto ao outro nesse processo, poderíamos, através dessa associação, conferir ao exercício da escrita si um caráter também orgânico.

Diante de tantos elementos contrastivos, vislumbra-se um princípio de unidade que se estabelece não na composição de um conjunto de fragmentos heterogêneos, mas no escritor que, mediante a unificação de tais elementos que passam por seu processo de subjetivação no momento em que se coloca no exercício de escrita pessoal. Essa recomposição feita dos elementos anteriormente compostos em um conjunto é o que propicia a constituição da identidade do escritor. Sendo assim, a partir do que Sêneca escreve a respeito das relações entre leitura e escrita e do que Foucault (ibidem, p. 144) nele recupera a fim de pensar sobre a escrita de si, reiteramos que “Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira”. Ainda que acredite que a identidade deva ser pensada no seu caráter múltiplo e aberto, conforme pretendemos melhor discuti-la no decorrer desse trabalho de dissertação, não podemos negar a necessidade humana de compor para si um princípio de identidade que possa, ainda que temporariamente, dizer quem somos.

Assim, conforme já nos reportamos em citação, nesse trabalho, a narradora reflete a respeito de si, de sua origem, do acaso em que fora concebida, pensando-se como parte necrosada de Maria Ema, retomando provavelmente anotações feitas em um caderno, cuja capa trazia a foto de Bob Dylan, quando se encontrava, em uma tarde, ao lado do Drº Dalila. Desse modo, as notas sobrepostas às folhas do caderno da filha de Walter Dias, invariavelmente, revelam-na em um processo de subjetivação.

1.4.3 Correspondência

A exemplo dos *hypomnemata* que dão forma à escrita etopoiética, essa que se manifesta nos documentos dos séculos I e II e que reverbera princípios racionais de ação a partir da elaboração de discursos recebidos e valorizados pela tradição, a correspondência será essa outra forma em que esse tipo de escrita se revelará. Ela se servirá, inclusive, como se estivesse a se valer de um tipo de matéria-prima, dos exercícios de escrita pessoal que os cadernos de nota proporcionam ao escritor que deseja enviar seu texto a outros. Sendo assim, na medida em que a correspondência possibilita que exercícios pessoais de escrita possam fazer parte desse texto que é enviado a alguém, ela também se torna um lugar para a realização do exercício pessoal, pois, conforme ilustraria Sêneca (apud, Foucault, *ibidem*), no momento em que escrevemos, estamos também lendo o que escrevemos, da mesma forma que estamos a ouvir aquilo que dizemos. A carta enviada, sendo ela um gesto da escrita, irá atuar, pela própria natureza desse gesto, sobre aquele que a escreve, assim como sobre aquele que a recebe, quando debruçar-se sobre ela em leitura e, possivelmente, em releituras.

No processo de escrita de si da filha de Walter Dias, as cartas enviadas por Walter Dias a Valmares, bem como as cartas escritas pelos irmãos Dias, quando fixados em outro continente, serão registros que a narradora retomará na escrita de seus discursos. Além dessas cartas, há, também, uma outra, escrita por Francisco Dias a Walter, ordenando ao filho não mais voltar à casa paterna. A presença da correspondência na narrativa demonstra trazer com ela os efeitos, próprios da missiva, apresentados por Foucault (2002). As cartas, na narrativa construída pela filha de Walter Dias, receberão uma fulcral importância, pois será a colocação delas em discurso que a permitirá compor para si não apenas Walter Dias, mas também todos os seus irmãos que partiram de Valmares, podendo percebê-los em suas semelhanças e diferenças. As cartas, nesse sentido, constituem-se em um dos mais importantes registros que a filha tem em mãos para construir o seu discurso dando vida àqueles que fazem parte dele. Ela operará um efeito naqueles que a recebem e que permanecem em Valmares: ela própria, a filha de Walter, Custódio, Maria Ema e Francisco Dias. Tais efeitos encontram nessa discussão de Foucault (*ibidem*) um eco possível para poder discutir adiante as narrativas que as cartas possibilitam compor dentro do discurso da narradora.

Isso considerado, volto minha observação para o fato de que as correspondências são válidas enquanto material que se presta à memorização e auxílio à meditação, a conselhos e a

direcionamentos de conduta a serem oferecidos a alguém, mas não só. Sendo Sêneca um homem que se prestava ao envio de cartas com funções semelhantes a essas que citamos anteriormente, as lições escritas que ele enviava a um suposto discípulo, Lucílio, consistiam, primeiramente, em “exercitar-se a si próprio, em função de dois princípios que invoca frequentemente: que é preciso aperfeiçoar-se toda a vida e que a ajuda alheia é sempre necessária ao labor da alma sobre si própria” (ibidem, p. 146).

Através das correspondências enviadas por Sêneca, podemos conferir um exercício intimamente ligado ao treino de si, na medida em que ao aconselhar, exortar, advertir e consolar, estaria preparando-se a si próprio para o enfrentamento de uma situação que lhe fosse semelhante. Parodiando a frase de Sêneca, “Quem ensina instrui-se” (apud, Foucault, ibidem, p. 147), e com base nos efeitos que a escrita de uma carta gera àquele que a escreve, poderíamos dizer: quem escreve treina-se. Ao mesmo tempo em que a escrita ajuda o destinatário, ela também concede armamento ao escritor, pois ela exerce a função de reativar razões que permitem que situações funestas como o luto, por exemplo, sejam ultrapassadas.

A correspondência, contudo, apesar dos pontos em comum que estabelece com os *hypomnemata*, não deve ser vista como um prolongamento dessa prática. Conforme Foucault (ibidem, p. 149) a compreende, “É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. De treino de si, a correspondência leva o exercício de uma escrita pessoal mais adiante, leva o próprio escritor a fazer-se “presente” àquele a quem ele se dirige, como se instaurasse uma presença imediata, física, juntamente com as informações que ele possivelmente poderia dar sobre sua vida, suas atividades, êxitos ou derrotas, alegrias ou infortúnios.

Compartilhando desse caráter revelador de si que a escrita assume, capaz de constituir, através da correspondência, uma presença física e imediata do escritor, Sêneca (apud Foucault, ibidem, p. 150) o elucida, ao mesmo tempo em que lhe atribui importância, lançando seu apelo: “Escreves-me com frequência, o que me é grato, pois assim te mostras a mim (*te mihiostendis*) pelo único meio de que dispões. De cada vez que me chega carta tua, eis-me de imediato juntos”. Continua ele a dizer que uma carta “traz vivas marcas do ausente, o cunho autêntico da sua pessoa”, de modo que o traço impresso em uma página, seja ele de uma mão amiga, de uma pessoa especial, “proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer” (ibidem). Esse reconhecimento, decorrente de um face-a-face que a carta proporciona, consiste num olhar que parte do remetente em direção ao destinatário, levando-o

a sentir-se olhado, ao mesmo tempo em que o remetente se oferece ao seu olhar pelo que ele diz dele mesmo a um outro.

Dentro dessa perspectiva que a escrita assume, através da correspondência, “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (ibidem, p. 150), reconhecendo, portanto, que a carta ao produzir um efeito sobre o destinatário, produ-lo também no escritor que a envia. Nesse processo, encontra-se implicado um movimento de introspecção, para o qual, tendo em vista os diferentes processos de subjetivação que podem ser verificados ao longo da história da cultura de si, há um esclarecimento importante feito por Foucault (ibidem, p. 152) de que se trata “menos de uma decifração de si por si mesmo do que (...) uma abertura de si mesmo que se dá ao outro”. Dessa abertura de si para o outro, estabelecida pela correspondência, depreende-se um sentido importante de reciprocidade, sem que esse esteja pautado apenas no conselho ou na ajuda, mas no olhar e no exame conferido por esse tipo textual, especificamente. Atanásio, tempos mais tarde, no século III, valeria-se do recurso da escrita como forma de anotar ações e pensamentos a fim de submetê-los ao olhar e ao exame dos ascetas que, como se os tivessem de comunicar mutuamente, a exemplo do que realiza a correspondência, estariam dando-se a ver pelo trabalho de olhar e de exame que se efetua sobre o escritor através da carta que ele envia. Dentro da ótica religiosa, o ato de olhar-se e de examinar-se através da escrita corresponde à ideia de passar suas condutas em revista, evitando-se, assim, as formas variadas de pecar.

Anteriormente a Atanásio, com valores desvinculados à religião, Sêneca já havia, em carta enviada a amigo, se posicionado quanto à necessidade de exame a partir de relatos de sua vida diária. É ele quem diz: “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse” (SÉNECA, apud Foucault, ibidem, p. 151), lembrando “que não há nada que de nós mesmos ocultemos a deus que não se faça incessantemente presente à nossa alma” (FOUCAULT, ibidem), o que significa que “Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior” (ibidem). Não havendo o que se possa esconder desse deus interior, que aqui é nomeado dessa forma, conforme um princípio filosófico exposto por Sêneca, vai-se, então, revelar-lhe tudo de si, através do exercício que a correspondência proporciona àquele que a escreve.

Cabe-me a esse ponto do que venho tratando tanto a respeito dos *hypomnemata*, quanto da correspondência, esclarecer que discorrer sobre cada um deles, aprofundando aqui neste texto os sentidos que lhes são atribuídos, a partir da produção filosófico-histórica, de Foucault, que compreende uma visão retrospectiva e genealógica da história da cultura de si, é uma escolha que se justifica não porque no romance em análise seja possível apenas verificar

um tipo textual que tenha a mesma plasticidade de um caderno de notas ou de correspondência; trata-se de ir além. Tanto um quanto outro constituem-se em exercícios pessoais de escrita, como lugar em que os movimentos do pensamento podem ser aplicados, fixados, ao mesmo tempo em que revelam uma verdade, através do conhecimento que tais práticas devolvem de si a si próprio. Meu interesse, portanto, na consideração que o pensador francês faz desses dois movimentos de escrita, que podem ser observados já nos primeiros séculos da era cristã, é no sentido de perceber que a necessidade humana de escrever sobre si remonta há séculos e se faz presente no discurso literário, sendo discutida na obra de Lúcia Jorge. Pensar na escrita de si na autoria do romance dessa autora requer um olhar para os efeitos que esses suportes produzem no exercício pessoal de escrita da filha de Walter. Tais efeitos receberão uma discussão maior no segundo capítulo, contando com a discussão iniciada aqui como aporte teórico para a sua retomada.

II – ARQUITETURA DO DISCURSO CONSTRUÍDO N'A MANTA DO SOLDADO

2.1 O caderno dos pássaros

No seu projeto autoral, que passa pelo modo como o seu discurso se arquiteta, uma das formas encontradas pela narradora para poder escrever sobre Walter Dias, construindo-o discursivamente, foi remetendo-se a um significativo registro capaz de oferecer-lhe essa figura. Trata-se do que ela própria nos conta que passou a ser considerado como “O Álbum dos Pássaros Dela” (JORGE, p. 22). A remissão a esse álbum, uma das fontes de onde sorve sua matéria-prima para o narrável, é reveladora de um processo de gestação de escrita que, no primeiro capítulo desse trabalho, através do estudo genealógico feito por Foucault (2002) sobre a escrita de si, busquei discutir.

Foucault (ibidem), ao se reportar à Antiguidade Clássica, frisa que, desde então, a escrita esteve ligada ao exercício do pensamento, num movimento que parte da meditação para a atividade de escrita, havendo a possibilidade de retornar à meditação a partir dela. A escrita que, nos séculos subseqüentes, I e II, prevê um treino de si e que se estabelece, portanto, em suportes como o caderno de notas (*hypomnemata*), proporciona que a ele possa-se retornar para que seja lido, relido e meditado com frequência. Movimento semelhante a esse, podemos observar no processo de escrita da narradora do romance *A manta do soldado* que, em dois momentos de escrita, quando decide escrever as *narrativas abomináveis* ao pai e quando está a escrever a narrativa que se constitui no romance, revela um processo de reflexão frente ao seu álbum de pássaros, como se estivesse, de certo modo, diante de seu caderno de notas.

Colocando-nos, portanto, a participar dos bastidores de seu processo de escrita, a narradora, ao contar sobre o momento em que iniciou um texto sobre Walter, o qual mais tarde viria a compor as três *narrativas abomináveis* sobre ele, revela a necessidade de se debruçar sobre esse registro, organizado e guardado por ela desde a infância, o que lhe permite compor Walter para si, na medida em que, analisando os desenhos de pássaros que compõem o álbum, transforma-os em narrativa sobre Walter, a partir da notação escrita. Na noite da escrita, a narradora reporta-se em lembrança para escrever, como fez, a um dado momento de sua vida, para livrar-se da sombra de Walter Dias, assunto esse, sobre o qual tratarei mais

adiante nesse trabalho. Sendo a escrita o seu meio de combate, vemos a narradora colando-se àquela que ela foi anos atrás, na busca de seu *hypomnemata*.

Onde estavam as cartas e os desenhos dos pássaros? Estavam guardados, mas iriam ser sacudidos, abertos e folheados com método, passando a ser apenas objectos com interesse, colecionáveis, dentro da biblioteca da sua frieza. Convoco essa frieza em torno do caso interessante em que se transformou Walter Dias. A provocação, o lado vingativo do desprezo, tomou conta do seu dia, durante esse tempo de Primavera, com flores e sem ruído. O vigor dos ramos dava-lhe a presença de espírito bastante para escrever frases displicentes de defesa fria, como um advogado pago, analítica como um físico diante de um corpo. Pela janela que se abria sobre a erva, olhava para Walter como um caso clínico, falava dele quando necessário, como dum produto, explicava-o a partir da sua infância como fazem os frios, os que lançam sobre o destino dos outros a rede da aranha explicativa, a teia grosseira da causa geradora irreversível do efeito (2003, p. 208-209).

Como podemos observar, o álbum dos pássaros apresenta-se nesse momento de escrita da narradora como condição inequívoca para escrever sobre Walter. Essa escrita não surge aleatoriamente como se a narradora e também autora estivesse a receber um sopro de inspiração. Ao contrário, há nesse fazer escrita o descortinamento de um processo que exige rigor técnico, incidindo em uma postura que demanda rigor de análise do material que se possui. De acordo com a teoria em que me sustento para pensar sobre esse processo de escrita de si que acaba por gerar uma autora, os cadernos de nota constituem-se em uma memória material daquilo que neles se recolheu, podendo ser comparado a um tesouro ao qual é permitido voltar-se para reler e, em seguida, meditar. Pela citação acima, é do álbum de pássaros, portanto, tantas vezes lido e posto ao exercício da reflexão, que surge o material para a construção de um texto mais sistemático, recebendo esse termo por haver o claro objetivo de ferir Walter. Tal como uma advogada de acusação, em busca de argumentos para atingir seu objetivo e, assim, incriminá-lo, a narradora demonstra, no uso de sua função autora, a necessidade de revolver esse álbum, posicionando-se analiticamente em relação a Walter, seu objeto do narrável. Ao explicitar que o álbum, juntamente com as cartas enviadas por Walter, passam a ser considerados objetos de interesse e colecionáveis, convoca-nos, novamente, aos bastidores de sua escrita, demonstrando a necessidade de afastamento exigida entre o autor e personagem no processo de construção narrativa. É, portanto, em um tom de frieza, vista aqui como possibilidade de um afastamento necessário para o ato de narrar, próprio do discurso autoral, que a autora dessas narrativas sobre Walter irá olhar para ele desde a infância. Como diante de *um caso clínico*, a filha de Walter, sempre tão afeiçoada a essa figura, encontra na frieza provocada pelo afastamento o movimento semelhante ao dos autores em seus processos criativos, nos quais, inevitavelmente, “lançam sobre o destino dos outros a rede da aranha explicativa” (ibidem), sem que dela possam se defender.

No parágrafo anterior, estivemos a pensar mais detidamente nas condições em que se processa o discurso autoral, mas no plano da narrativa, a recuperação do álbum dos pássaros para iniciar o texto sobre Walter Dias admite também pensar nessa escrita, que parte de constantes leituras e de um processo reflexivo sobre elas, como aquele enfrentamento ao qual se refere Foucault (ibidem), quando a pensa como forma de angariar meios para lutar contra um determinado sentimento não resolvido, numa tentativa de ultrapassá-lo. Esse acerto de contas promovido pela escrita e, sobretudo, escolhido pela filha de Walter será, adiante, retomado nesse trabalho com o propósito de pensá-lo como mais uma das narrativas inseridas dentro dessa narrativa maior que é o romance.

Essa retomada feita do álbum dos pássaros como matéria-prima para a escrita das *narrativas abomináveis* é em virtude do quanto ele se tornou revelador da figura de Walter. Para que esse *hypomnemata*, no entanto, se constituísse e tomasse a forma que tomou, servindo-lhe como base de dados para a escrita em momento posterior, não seria suficiente se apenas o envio feito por Walter de seus desenhos a Valmares tivesse acontecido. Foi necessário que a sua filha assumisse a posição de guardiã dos pássaros de Walter, sendo ela o destino final desses pássaros.

Nessa atitude de guardiã dos pássaros de Walter, a narradora revela como ela, nos idos de sua infância e adolescência, construiu esse caderno ao qual pôde voltar-se inúmeras vezes em recolhimento e meditação para depois tomá-lo como base para a escrita de suas narrativas, sejam as *abomináveis* ou mesmo a que se constitui no romance. O fato de tanto as primeiras quanto essa última narrativa ter-lhe possibilitado talhar um Walter para si, deve-se a sua recorrência àquele que passou a ser o seu álbum. Não se trata de um álbum que tenha lhe servido apenas como um auxílio à memória ou como um *hardware* capaz de reter informações sobre Walter. Tal como um *hypomnemata*, seu sentido vai mais além, operando no campo de seus afetos a ponto de restituir-lhe como presença, marcada invariavelmente pela ausência, por meio desse equipamento de discursos. Sempre dispostos à mão, os pássaros desenhados por Walter têm a força de constituí-la, transformando-a naquilo que o álbum é. Insistir, portanto, com o pai a fim de “saber por que ele desenhava pássaros” (JORGE, 2003, p. 226) demonstra uma busca por aquilo que ela é ou naquilo em que ela se transformou, já que quando Walter esteve em Valmares, em 1963, acusando-se diante dela de nunca ter-lhe dado nada, trocando-a, inclusive, por sua viagem à Índia, ela põe à prova a força dos signos compilados em seu álbum, destituindo-o de qualquer culpa ao revelar o desejo de

só para o sossegar, ela queria ter-se despregado da tábua da cama onde permanecia encostada, para se dirigir à gaveta da mesa onde guardava os desenhos e folheá-los para ele mesmo poder ver com seus próprios olhos o que lhe tinha dado sem ter prometido. Pois como poderia Walter dever-lhe fosse o que fosse, se possuía dentro do quarto o Álbum dos Pássaros de Walter Dias? Se o álbum se tinha avolumado, sob a sua vigilância, e se sentia possuidora única de todos os seus desenhos? (ibidem, p.21).

A narradora, ao nos contar sobre esse álbum, que “fora se formando lentamente, irregularmente, num processo de paciência semelhante ao crescimento da árvore, aos lentos frutos da árvore pelos quais se espera” (ibidem, p. 21), permite que duas operações sejam colocadas em movimento. A primeira, conforme já discutimos anteriormente, é tornar visível o seu modo de constituir-se a si, que passa através da criação de Walter, através da escrita. Nesse processo de escrita de si, o álbum pode ser comparado, de acordo com a teoria em que me sustento, a um instrumento de discursos materializados nos desenhos de Walter, que vindos de forma esparsa e de diferentes partes, compõem um *logos fragmentário*, o qual é recoleccionado, possibilitando a constituição de si. Como é possível perceber, esse álbum, na medida em que conduz a narradora, em seu processo autoral, ao seu próprio interior, permite que, através dele, ela estabeleça consigo uma relação tão adequada a ponto de prescindir de qualquer outro bem proporcionado por Walter. Apresentando-se como autora de seu discurso, ressalto, ainda, o importante lugar que a narradora confere a esse álbum quando, a partir de leituras e releituras desse material, lança-se ao exercício de escrita que assume a função de constituir um “corpo”. De acordo com Foucault (2002), esse “corpo” é o da própria escritora, que ao digerir os desenhos dos quais se apossou, transforma-os *em forças e em sangue*, ou seja, transforma-os na sua condição de viver, naquilo que a sustém como humano e que passa, invariavelmente, pela linguagem. Nesse processo de digestão, a escrita detém o poder de singularizar esse sujeito em questão, que se apossa das leituras e as transcreve, constituindo-se a si de forma singular por meio delas. Se os desenhos de Walter o singularizam, a escrita torna-a também singular, marcando seu corpo de forma indelével. Considerando isso, ao criar Walter discursivamente, como se ela própria estivesse diante do corpo dele que se levanta pela força de sua escrita, está antes a mostrar o quão corpórea é a sua escrita. Mesmo talhando o corpo de Walter, é o seu que se encontra intimamente implicado através dele.

Nesse processo de escrita de si, o álbum dos pássaros permite, ainda, que se encenem as duas maneiras, apresentadas por Foucault (2002), pelas quais acontece a associação da escrita ao exercício do pensamento. Ao tornar-se guardião dos desenhos enviados por Walter e compô-los em um álbum, a narradora mostra que houve um constante processo meditativo em relação a esse material, lançando-a a escrever as *narrativas abomináveis* sobre Walter e,

através delas, a enfrentar a necessidade de aniquilá-lo. Ao mesmo tempo, esse álbum e as *narrativas abomináveis* retornam sob novas leituras, relançando a narradora ao seu exercício de escrita que culmina no discurso *desta noite*. A compilação dos desenhos de Walter em um álbum, que permitiu que a ele se recorresse em leituras, é revelada pela narradora numa tentativa de mostrar a significativa importância que aqueles desenhos tiveram para ela:

Sim, eu era testemunha de que Maria Ema lia as cartas diante das janelas, via os desenhos e ficava com eles, mas em seguida devolvia-os, e quem os recebia amontoava-os junto à correspondência, sobre a cómoda do corredor. A pouco a pouco, o monte dos desenhos transformava-se num monte de folhas soltas, unidas por uma capa, a que os irmãos viriam a chamar O Álbum dos Pássaros Dela. Em pé, diante da cómoda das cartas, ela estudava os desenhos. O cuco da Índia, a íbis de Sofala, o beija-flor das Antilhas ou o ganso do Labrador encontravam-se lá, à disposição de todos, embora fossem só seus. Um direito conquistado pelo uso, pois sem que ninguém lho tivesse expressamente transmitido, o álbum que todos podiam folhear pertencia-lhe. Mesmo que todos lhe tocassem, ela sentia-se herdeira universal dos desenhos de Walter. Esperava por eles, olhando-os de longe, folheando-os na ausência dos outros, copiando-os, fugindo com eles para lugares seguros. Repondo-os, em seguida, no sítio devido, com discrição, para que ninguém visse. Recolocando-os na capa, folha sobre folha, até que o álbum se tinha transformado num objecto tão comum, que o fato de o ter arrecadado pareceu um destino inevitável para os desenhos dos pássaros. (JORGE, 2003, p. 22).

Dando a ver o modo como se engendra o seu exercício de escrita de si, a narradora põe em movimento uma segunda operação. Ao apropriar-se do álbum de pássaros, a narradora acaba por contar quem é Walter a partir do que o álbum de pássaros lhe sugere. Os desenhos, ao serem enviados de diferentes lugares, levam a Valmares as marcas vivas de Walter, revelando sua característica de ser múltiplo, que no vocabulário de Francisco Dias, para quem os pássaros eram “Penas, só penas” (JORGE, 2003, p. 90), recebe o nome de *trotamundos*, *atravessa-mares*, *estróina*. Os pássaros, oriundos de diferentes lugares, trazem uma narrativa sobre Walter, ao contarem os lugares por onde ele passou. Além disso, ao transformá-lo em discurso de sua escrita pessoal, mostra como as relações se configuram em torno dele ou, mais propriamente, dos pássaros que ele envia. Nesse sentido, insinua o interesse visível de Maria Ema pelos desenhos de Walter Dias. Insinua, também, o desprendimento de Custódio ao sustentar o interesse de sua mulher por seu irmão Walter. Há, também, um olhar para os demais irmãos que os mimetizam aos objetos postos em suas frentes, além do tom raivoso com o qual Francisco Dias, seu pai, se refere ao filho mais novo.

Walter não conhecia o percurso. Ele enviava-os ao irmão Custódio como se fossem para ele, sendo para Maria Ema, e quando Maria Ema os esgotava e se desprendia de cada um deles, os desenhos passavam a pertencer à filha de Walter. (...) em Valmares o carteiro passava de bicicleta a pedal, e de vez em quando entregava uma carta de Walter dirigida ao irmão mais velho, e que Francisco Dias declarava,

sentando-se à mesa de castanho – “Chegou uma carta do trotamundos! Podes começar a ler essa carta...” Por vezes algum dos outros irmãos ainda escutava a abertura, mas eram tantos em volta da mesa, cada um com o sentido em seu objecto e sua comida, que ninguém ouvia. Custódio li-a apenas para o pai, que repetia as frases dignas de troça ou de raiva. Só depois de terminar a leitura em voz alta, ele passava à mulher o desenho do pássaro que acompanhava a carta. (JORGE, 2003, p. 21 e 22).

A correspondência, no modo como Foucault (2002) a compreende, traz consigo a capacidade de levar aquele que a escreve a fazer-se presente a quem ele se dirige. Desse modo, Walter, ao enviar cartas a Valmares, acompanhadas por seus desenhos de pássaros, permitia que seu rosto se juntasse ao de Maria Ema, ao de Custódio, ao da filha e, também, ao de Francisco Dias. O soldado Walter, após sua partida para a Índia, em 1951, ao se corresponder com os habitantes de Valmares, mostrava-se pelo único meio de que dispunha: pela escrita e por seus desenhos. Esses foram os meios pelos quais Walter se deu a ver aos seus familiares, como um eu em aberto que se dá ao outro para que por ele seja significado. Essa característica própria da correspondência, de permitir que signifiquemos aquele que nos chega através dela, suscitou significados múltiplos, os quais foram colhidos -e transformados- pela narradora, a fim de devolver Walter através de uma escrita que o tem como destinatário: “Para que Walter Dias saiba, esta noite, em que nos encontramos diante da sua manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 202).

Revelando, a certo modo, como Walter, que se mostrava através de suas cartas como um eu em aberto, era “preenchido” por cada um, nesse momento parece significativo o olhar que a narradora dirige à Maria Ema, como se, entre todos, fosse o modo dela significar as cartas que lhe interessassem, encontrando nessa linha direcionada a ela um modo de também poder perceber quem é Custódio. Este, aceitando se casar com Maria Ema por encontrar-se preso à autoridade do pai, assumindo uma paternidade que nunca fora sua, é mostrado, também, como aquele que protege Maria Ema não apenas da difícil condição de criar um filho, no final da década de 40, sem que fosse pelas vias do casamento, como, também, protege a paixão interceptada entre ela e Walter Dias, como se estivesse, de fato, a guardar, inclusive por força de seu nome, a coisa alheia, que se conserva e se administra, até que a entrega se efetue ao seu dono legítimo, o que potencialmente aconteceria em 1963, quando Walter retorna a Valmares.

Sabia também que Maria Ema teria esperado por Walter, porque ele não ficava em silêncio, escrevia, mandava desenhos, ia mandando desenhos de pássaros à medida que avançava e avistava terra. Mandava a partir de São Tomé, de Luanda, de Lourenço Marques. Ia mandando para o seu querido pai e para o seu querido irmão,

a caminho da Índia. Mas em breve todos saberiam para quem mandava. Custódio sempre saberia. (JORGE, 2003, p. 77).

Os pássaros enviados por Walter à Maria Ema, cuidados por ela até que a filha se tornasse *herdeira universal* dos desenhos dele, sempre sob o consentimento de Custódio, faziam com que a filha de Walter não pudesse compreendê-lo no seu pedido de desculpa, em 1963, por tê-la trocado pela Índia ou por qualquer outra viagem. No entanto, a força da sua presença trazida por todas as correspondências enviadas por ele a Valmares não requeria pedido de desculpas. Aquele Walter que lhe chegava com as cartas, marcado pela abertura de si que se dá ao outro, conforme Foucault (2002) compreende a correspondência, permitiu-lhe compô-lo para si do modo como quis, permitiu-lhe vê-lo em diferentes cantos do mundo, permitiu-lhe criar um filme em que ele se transformava naquilo que ela queria, permitiu-lhe que a sua falta como pai instaurasse nela o desejo de restituir-lhe como presença, através da escrita, enfim, permitiu-lhe “um facto que ela guardava para si mesma como uma dádiva” (JORGE, 2003, p. 13). Afinal, quem seria Walter, não tivesse ele partido para a Índia? Quem seria ela, não tivesse a presença de Custódio por perto? Uma vez que a filha de Walter herda do pai,

uma maravilhosa herança da qual fariam parte estradas largas, aeroportos, universidades com colunas dóricas e inscrições em grego, um mundo de dólares, de negócios e de viagens. E haveria de mostrar os pássaros de que mais gostava, o som deles todos juntos, se um dia passassem, por exemplo no Canal de Panamá. Ele gostava de pássaros dos países quentes, embora para viver e fazer dinheiro preferisse os frios. Por alguma razão havia começado pela Índia e agora encontrava-se radicado num país de neve. Precisamente, dizia ele, iria levá-la para uma zona fria, mas depois, desceriam, de vez em quando, pois não ficaria sossegado, enquanto não levasse a filha a avistar, a partir de Hudson River, o corpo da Liberty. Ela haveria de lá chegar com ele, se Deus quisesse. E a terra livre, e o comércio livre e o amor livre, se Deus quisesse, tudo isso ele lhe queria oferecer (ibidem, p. 14 e 15).

2.2 O filme da vida de Walter

Além de possuidora dos desenhos de pássaros de Walter Dias, uma herança que o desobrigava de todas as promessas feitas, porque garantia a presença dele junto dela, com o cunho autêntico de sua pessoa, a filha de Walter, narradora do romance, sente-se, ainda, quando de seu encontro com seu pai, em 1963, possuidora de uma outra herança, dessa vez, imaterial, visível apenas para si. Essa herança constitui-se em *O filme de Walter Dias*, que traz como narrativa fílmica o regresso de Walter Dias da Índia, em 1951, quando ela tinha três anos de idade. Da mesma forma como o álbum de pássaros pode exercer o papel de um

hypomnemata, ao manifestar-se pela compilação de diferentes desenhos enviados por Walter, assim, o filme também poderá, na medida em que permite uma recoleção dos diferentes discursos que lhe chegam sobre Walter, de modo a estabelecer uma relação com o pai ausente e, dessa forma, consigo própria.

Embora *hypomnemata* se caracterize por ser um caderno de notas que constituem “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 135), o filme, como a própria narradora diz, será uma *herança imaterial*, porque prescindirá de qualquer material que tenha peso ou forma para constituí-la. O filme, que só poderá ser visto por ela, será construído a partir dos discursos alheios a se propagarem na casa dos Glória Dias, no entanto, ainda que de natureza *imaterial*, *invisível*, tais discursos receberão uma importante acolhida no filme que passará a ser rodado para si, após a visita de Walter Dias a Valmares. Desse modo, esse filme, que conta com um arcabouço de discursos alheios na construção de seu roteiro, desempenhará a função de exibir Walter Dias a partir de outros ângulos, não como uma sombra, mas talhado a partir de suas características físicas, herdadas de um retrato em que ela, criança, esteve em seus braços para ser fotografada.

Essa fotografia, na qual a narradora, criança, encontra-se ao colo de Walter, será preservada pelo cuidado e risco de Maria Ema, tal como fizera com os desenhos de pássaros enviados por ele. Tal herança, tempos depois, passará para as mãos de sua filha, que fará dele mais um discurso do qual se apropriará como forma de criar para si, através das constantes remissões que faz a ele, a imagem de um pai. A fotografia se consumava em uma hipótese do que uma família que não chegou a se formar poderia ter sido, mas não foi ou até chegou a ser, mas por um ínfimo instante. Essa fotografia, escondida por Maria Ema de tantas formas, na casa de Valmares, sobretudo no verso dos quadros, ganhava, dessa forma, um emolduramento às avessas. No entanto, a hipótese de uma família feliz, de costas para o desencontro que recaiu sobre ela, existia e podia ser mantida pelo que a lente do fotógrafo, em 1951, havia registrado. Ciente do quanto sua relação com Walter Dias é intermediada por discursos, a narradora questiona-se, também, quanto a sua lembrança em relação a esse momento da fotografia, direcionando-nos a crer que ela não vinha do momento vivido em si, mas do que os signos foram capazes de lhe restituir. Reforçando a importância dessa imagem, diz ela:

Importava que, por um dia, em cinquenta e um, os três tinham estado juntos. Não era, portanto, para a máquina que os dois olhavam, era para quem lhes servia de companhia – Maria Ema Baptista, colocada ao lado da máquina, e a cabeça da máquina coberta por um pano preto, através do qual o fotógrafo esperava de ambos uma proeza que não passaria duma imagem. Mas ela não sabia se guardava a lembrança do instante, se o próprio instante era uma invenção criada a partir da

imagem. Sabia que conservava o tacto da face de Walter, no momento em que ele a erguia ao colo e a máquina disparava a primeira chapa. Os dois abraçados sob um rápido esplendor, sob um assomo de batida na porta duma instantânea eternidade. A segurança de que, mesmo que o clarão fosse uma tempestade, estariam juntos. (ibidem, p. 32-33).

Embora se tratasse apenas de uma hipótese e a vida não se configurasse dessa forma, a fotografia possibilitava que Maria Ema e, mais tarde, sua filha, regressassem a ela pela garantia de ver seu desejo, remetido pela falta do que a presença de Walter poderia oportunizar a elas, reavivado, tornando, assim, a vida possível para cada uma delas. Sobre a foto e sobre os sentidos que se desencadearam a partir dela, a filha de Walter gostaria de tê-lo lembrado, quando esteve em Valmares, em 1963, estando ele ao lado dela, em seu quarto, emoldurados pela cercadura do espelho que os levou a verem-se refletidos tal como na fotografia quando a filha ainda tinha seus três anos:

era a existência duma fotografia em que o soldado Walter já não vestia de soldado, vestia de linho, e a criança estava rente a ele, dentro dos braços dele, dirigidos para a máquina posta sobre o tripé como a barriga duma ave pernalta, a olharem para um ponto fixo com os mesmos olhos claros. Quem os amasse diria que eram olhos de anjo, a quem fossem hostis pareciam de gato. (...) O que importava é que ambos tinham os olhares de espécie indefinida unidos na mesma direção, e durante os anos que antecederam a visita de Walter, naquela noite de chuva, ela sempre imaginou que o seu corpo teria ficado perto do seu corpo, e a sua face ter-se ia encostado à sua face, e durante um instante – mais que não fosse, pelo menos o instante da fotografia – teria sido envolvida pelo seu perfume de homem, e ela ter-lhe ia contaminado o seu bafo azedo de criança. E era isso que ela queria dizer a Walter Dias, naquela noite condensada, em que alguma coisa de fundamental se repetia, diante do espelho, mas não tinha palavras, não tinha tempo, não podia. (JORGE, 2003, p. 31).

Como disse, anteriormente, essa fotografia permite que a filha não esteja diante de uma sombra chamada Walter Dias, ao contrário, a fotografia, por meio da representação, garante-lhe o corpo do homem em que teve o seu corpo colado, envolta pelo mesmo perfume a inebriar Maria Ema e fazê-la conservá-lo desesperadamente pelos quadros pendurados aos tetos de Valmares. É a imagem, portanto, desse homem sedutor que será projetada pela filha em seu filme. Por essa imagem de homem que passou a lhe penetrar a existência, seria-lhe grata, a ponto de fazer da aparição de Walter tema de seu filme. Como se a narradora estivesse a rodar uma das cenas desse filme, justificando não apenas a escolha de seu tema, mas, sobretudo, a *dádiva* que aquelas imagens produziam para si, diz:

Não, não se moveria, ficaria encostada à tabua alta da cama, e no entanto, queria agradecer-lhe por ter entrado, em cinquenta e um, pelo portão largo, ter entrado na casa dos irmãos, da irmã e das cunhadas, a casa onde morava Maria Ema e a filha pequena a quem Walter trataria por sobrinha, e ele, vestido de caqui, torrado do sol de Goa e da viagem, dentes brancos, cabelos encaracolados, compridos, próprio de

quem usufruía dum benefício militar, a entrar no portal da casa do pai. (ibidem, p. 24).

A fotografia, assim como os demais discursos ouvidos na casa de Valmares sobre Walter, funcionará na proposição de uma circularidade, quando se pensa na associação entre o exercício de pensamento e de escrita, uma vez que o contínuo remetimento a ela resulta na produção de um registro ativo, nesse caso, a película cuja estrela maior é Walter Dias. Rodado por ela ao longo de doze anos, em face ao exílio de Walter, esse registro ativo potencializa um segundo movimento meditativo, que torna possível a escrita das narrativas abomináveis, as quais são relançadas em um terceiro movimento de reflexão, tornando possível a narrativa que se consolida na noite em que, diante da manta do soldado, diz o que Walter deve saber.

Considerado pela filha como mais importante que os filmes “O Anjo Azul” e “Ana Karenina” (JORGE, 2003, p. 23) ou mais importante do que todos os outros que já assistira, o *filme de Walter* conservava o seu regresso da Índia, funcionando, portanto, como um registro ativo que ela formulara a partir dos discursos recolhidos em Valmares. Nesse seu processo de recomposição dos discursos que lhe chegavam sobre Walter, vejo a possibilidade de situá-la naquilo que para Foucault (1999) é revelador da identidade de quem escreve. Para esse teórico, os discursos, que se revelam por sua natureza contrastiva, ganham um princípio de unidade estabelecido não pela capacidade que o escritor tem de compor um conjunto de fragmentos heterogêneos, mas por sua capacidade de recompor aquilo que lhe chega, passando, assim, pelo seu processo de subjetivação, o que constitui-lhe a identidade. A narradora coloca-nos a par desse processo quando diz:

Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a pôr o filme de Walter a rodar, sempre que desejava, estivesse onde estivesse, e que ele sempre lhe aparecia, tal qual como era agora, e tal qual como fora antes, e esse filme era uma herança imaterial, invisível para os demais, mas concreto para si, um filme onde ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter. (JORGE, 2003, p. 23).

Embora não haja evidências de que esse filme tenha ganhado notação escrita, não há como destituir desse processo de criação a subjetivação daquela que o engendra. Desse movimento artístico-criador da filha de Walter, é possível que nela se entreveja uma capacidade de compor artisticamente aquilo que lhe é dado como falta. Se lhe faltava o reconhecimento de filha legítima, se ela continuava a ser a filha bastarda de Custódio e a sobrinha de Walter, com as implicações que isso acarretava para a sua vida, sempre marginalizada pelos familiares, a linguagem, através do seu processo artístico, concede-lhe lugar para si, ainda que esse lugar esteja sempre a necessitar de uma perene atualização.

A gestação desse processo autoral, evidenciado através desse registro ativo em que se constitui o filme, suscitado na filha de Walter desde sua infância e adolescência, traz implícita “uma maneira de corporificá-lo, materializar sua presença, trazer de volta o toque, a respiração, o contato físico com o pai, além de, também, reviver a história dele.” (FLORENTINO, 2010, p. 39). A ausência do pai, que se revela latente no decorrer da narrativa, não é tratada por Lídia Jorge, na construção de seu texto, como sendo a negação da presença. Por tal razão, o discurso literário dessa autora permite uma prática desconstrucionista dos valores apoiados nas relações binárias que sustentaram o pensamento filosófico ocidental até o pós-estruturalismo. Assim, desfazendo-se desse binarismo que potencializa a valorização da presença em detrimento da ausência, a narradora conclui, por meio dos variados relatos que lhe chegavam sobre seu tio, que “Walter Dias existia” (ibidem, p. 55).

Conduzindo-nos, portanto, a esse laboratório cinematográfico onde “O filme de Walter Dias” (ibidem, 23) era produzido, a narradora conta-nos sobre o modo como a filha ia conduzindo esse processo criativo. Como se estivesse a portar uma câmera nas mãos ou buscando por uma das melhores tomadas rodadas, a filha de Walter descobria no pai/tio certos ângulos que só ela era capaz de captar, mais nenhum outro membro da família Dias o era. O sensível dessa narrativa fílmica é conferido, portanto, a esse olhar que se coloca numa perspectiva outra que o restante dos habitantes da casa de Valmares. Esse filme, que consiste na revelação de Walter para a filha, tal como o álbum dos pássaros, é posto em discurso pela narradora quando essa, apropriando-se do roteiro que havia elaborado desde a infância até a adolescência, escreve a narrativa que culmina no romance. Assim, há no projeto escritural da narradora, que também assume pela autoria do discurso, a colocação em movimento de mais um registro a narrar Walter Dias. Desse modo, o que ela faz no tempo presente, quando deseja novamente sentir-se próxima a Walter, marcado por sua ausência definitiva, é puxar pelos fios da memória um registro elaborado por ela, capaz de revelar-lhe Walter. Um registro que foi sendo elaborado aos poucos e revisitado sempre que ela o desejasse. Pode-se perceber, através desse filme, a gestação de uma autora, pela via do que estou a considerar nesse trabalho como a escrita de si. Embora o filme não existisse em sua materialidade, existia elaborado dentro dela, na medida em que orquestrava uma proliferação de discursos que lhe chegava, compondo, dessa maneira, a base do seu filme. Além dos discursos ouvidos na casa de Valmares, dos quais foi se apropriando e reformulando, outros filmes se fizeram presentes no dela, revelando que há fontes de leitura, sejam elas literárias ou cinematográficas, operando no processo de gestação da autora que constrói sua narrativa de si, anos depois, voltando-se a

um discurso que lhe exigiu um longo processo de reflexão, ao mesmo tempo em que lhe concedeu a imagem do pai ausente, que após a sua morte, dez anos depois, é reconstituído em presença por um filme que sempre funcionou na sua ausência. Assim, no intuito de reaproximar-se de Walter, a narradora, no presente da narrativa, vale-se do filme de Walter para colocá-lo novamente em discurso. Nessa remissão ao filme, cenas de Walter vão sendo mostradas, mas ao caracterizarem Walter, imagens dos outros habitantes de Valmares vão sendo disponibilizadas também, não que lhes caiba o papel principal, já que esse é reservado a Walter, porém, atuam para que esse se revele diferente dos demais.

A narradora aponta-nos para o modo como a matéria-prima de seu filme era extraída. Nesse sentido, a narradora nos conta:

Francisco Dias, os irmãos Dias, sua irmã Adelina, seu cunhado, suas cunhadas, namoradas dos seus irmãos, o manajero Blé e a sua mulher Alexandrina que moravam na casa de trás, os trabalhadores de enxada que vinham, que partiam ou que ficavam depois do sol-posto, nos anos cinquenta, todos tinham alguma coisa para contar sobre essa vida de Walter. A filha, porém, fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, a filha não tinha as palavras todas, mas sabia. E por isso, mesmo que não tivesse havido a noite da visita, aquela seria a parte fundamental da herança. O álbum dos desenhos, a manga do capote ou o revólver não teriam sido nada, se não existisse essa figura de Walter. Ela ficava a vê-lo perder-se entre as searas, via-o da altura dos trigos, imaginava os seus passos de rapaz quebrando os colmos, correndo em ziguezague para não ser alcançado. Ela imaginava.” (JORGE, 2003, p. 53).

Creio que em relação a essa citação acima seja relevante ressaltar, para o que estou a discutir, o processo de modificação e de reconstrução das narrativas ao qual a filha de Walter se entrega. Tendo visto Walter pela primeira vez aos três anos de idade, não haveria meios de reconstruí-lo apenas através de suas lembranças. Por isso, como a própria narradora frisa, não fossem as *narrativas arcaicas*, nas quais deambulava, muitos dos outros vestígios de Walter, como o álbum de pássaros, a manga do capote ou revólver não fariam sentido algum, uma vez que não seria possível reportá-los a uma imagem. Diz ela, ainda, que lhe faltavam as palavras, embora soubesse. A esse saber, que nesse ponto da narrativa fica em suspenso, associamos um outro, quando em momento posterior, a narradora tenciona discuti-lo, dizendo:

Na noite de chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava. E que a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam. Walter também existia nos outros e cada um tinha um pedaço dele, um pedaço de que falavam com gosto, como se Walter inteiro lhes pertencesse. Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria.” (JORGE, 2003, p. 52).

As palavras, que nesse momento ainda lhe faltavam, serão aquelas que, anos depois, surgirão em seu caderno escolar, nas narrativas escritas sobre e para Walter, potencializando-se, após esses movimentos circulares de meditação e relançamento a um registro ativo, na narrativa em que a filha comunga-se de Walter para, em seguida, enterrar a sua manta.

2.3 Carta de Francisco Dias a Walter Dias

Francisco Dias era o homem para quem “Os horizontes da terra era tudo o que lhe interessava, o seu deus conhecido a quem dedicava a disciplina da vontade. A honra, o amor, a vida só se justificavam se transformados em hectares de terra” (JORGE 2003, p. 92). Era, portanto, no seu anseio de “ser senhor da terra que por toda a parte sobejava” (ibidem, p. 93), que Francisco Dias aguardava pela chegada do primeiro filho, de volta a Valmares, depois de terem todos debandado para outros países, à exceção de Custódio Dias. Imaginando-os milionários, Francisco Dias nutria o desejo de vê-los chegarem, a fim de “comprar o que ficava abandonado, para fazer aplanar e transformar o cultivo” (ibidem, p. 93), em uma terra de carrasqueiras, marcada por sua escassez e pela esperança desmedida de Francisco Dias. O estado desse homem, que, a partir de 1958, encontrava-se diante da total ausência de seus filhos, é mais uma das narrativas sobre as quais Walter deve saber, quando sua filha encontra-se, anos mais tarde, diante de sua manta de soldado.

A necessidade de que Walter saiba sobre esse estado de Francisco Dias é decorrente do acontecimento posterior que a narradora, do lugar privilegiado que ocupa para narrar os fatos, sabe previamente o que acontecerá. Trata-se, como haveria de ser, de uma questão que envolve Walter Dias, em 1962, quando esse – e não os outros filhos como queria Francisco Dias – envia uma carta a Valmares, avisando que estava decido a voltar. Diante da ira de Francisco Dias em relação à intenção de volta de seu filho mais novo, há um discurso a revelar Walter, justificando, que em momento anterior, a narradora tenha introduzido em seu discurso autoral uma narrativa sobre a grande esperança que rondava Francisco Dias.

Vislumbrando que sua *empresa sólida* não só voltasse a funcionar como funcionara até os primeiros anos da década de 40, mas querendo, sobretudo, que o “futuro, um futuro sério, avarento, unido e indivisível” (ibidem, p. 44), pelo qual sua “unidade de produção à semelhança dum estado” havia arduamente lutado, pousasse, agora, diante de seus olhos, com a volta dos seus filhos. Ironicamente, aquele que por primeiro havia deixado aquela *empresa sólida*, era o primeiro que tencionava voltar. A ira de Francisco Dias, nesse caso, deve-se, sobretudo à impossibilidade de ver o seu desejo realizado, uma vez que quem volta é o desenhador de pássaros e “O que sabia o trotamundos para além de desenhar penas?” (ibidem,

p. 90), questionava-se, indagando como o filho mais novo poderia ter escrito uma carta com tal intenção. Logo o filho “mais novo, o que tinha descido à cova empurrado, não pegava na alfaia, e ao contrário de seus irmãos não se movia” (ibidem, p. 54). Era esse o filho que prometia vir, esse, tão pouco afeito ao trabalho que a *unidade de produção* de Francisco Dias exigia, na década de 40.

Na iminência de ver o filho a bater-lhe à porta, Francisco Dias decide que “seria preciso escrever imediatamente uma carta argumentativa, dissuadindo-o de vir” (ibidem, p. 95). Essa dissuasão, no entanto, passaria por enaltecer o estilo e o modo de vida que supunha estar Walter habituado, apontando Valmares, a casa de Francisco Dias, a sua casa, como o seu revés. Isso significa que para convencer Walter a não voltar, era preciso que Francisco Dias dissuadisse suas próprias terras, seu próprio império, enfim, dissuadisse a si. Sem que ainda lhe fosse possível constatar que era de si que escrevia, Francisco Dias iniciava sua carta a Walter, dessa vez, não ao *trotamundos*, mas a Walter Dias, conferindo ao filho um tipo de tratamento, até o momento, pouco usado por ele. Essa mudança de tratamento leva-me a pensar, pela natureza da carta, num reconhecimento, inicialmente imperceptível a Francisco Dias, de que Walter, o *trotamundos*, portaria uma verdade para a qual ele esteve sempre a vender seus olhos. Num modo de ser que lhe permite ir além daquele que consegue apenas alcançar os limites de sua propriedade, Walter buscava, através de seus pássaros, por vezes denunciadores do regime sombrio que Francisco Dias impunha aos moradores de sua casa, uma forma de transcender que em nada correspondia àquele a quem

não lhe interessava nem a morte nem a vida dos Dias. Não lhe interessava o sentido do antes e depois. O antes era apenas o seu pai que lhe tinha deixado a casa, e o depois, os filhos indistintos que a haveriam de aumentar. Nada antes, nada depois, nada longe e nada interno. (ibidem, p. 92).

Configurar-se subjetivamente e identitariamente numa casa que se assemelhava a um “severo estado” (ibidem, p. 25), em que os movimentos humanos seguiam-se “enredados nos movimento das bestas” (ibidem, p. 44), marcados pelo silêncio e por uma obediente apatia, só era possível pelas vias do confronto, já que para Francisco Dias, conforme nos conta a narradora, a interioridade dos habitantes de Valmares não entrava em pauta. Assim, o modo de Francisco Dias estar na vida prolonga-se sob a forma dos solos áridos e não cultiváveis em que se transformou sua propriedade. Essa trágica percepção, porém, torna-se possível pelas vias da escrita, quando finaliza a carta que enviará como resposta a Walter Dias. Numa tentativa de oferecer argumentos para que Walter não retornasse, vai compondo uma tese que

intercala dois mundos distantes, o de Walter e o seu, obscurecido por um anacronismo que em nada se assemelha ao de Walter, representado por um largo avanço da técnica nos meios de transporte.

Ele não podia vir cá. Walter estava habituado a transportes rápidos, paquetes, aviões, comboios de longo curso, não sabia estar parado nem deslocar-se ao sabor da sua própria passada nem obedecer aos passos lentos dum animal. Ora na casa de Valmares, só havia transportes vagarosos, caminheiros junto da terra, entalados entre bermas, ondulando entre pastos. Os transportes que havia estavam reduzidos à utilização menor, a mais utilitária e prática, a mais barata também. Por isso, que não viesse cá. (...) A carroçaria era aproveitada para o transporte de gêneros, palha, alfaias, movimentos necessários para fazer produzir o solo, cada vez mais duro. Alguém estaria a ver Walter Dias vir de tão longe para subir à carroçaria nua dum antigo carro de capoeira? (...) Alguém estava a ver Walter Dias conduzir uma carruagem puxada por uma parelha desemparelhada? (...) Tão pouco a charrete prestava. (...) As teias e a poeira tinham feito desse objecto de transporte uma vasilha velha que se deveria queimar numa fogueira, num próximo Inverno, para aquecer os dois cavadores que restavam. Se ele estava a pensar em voltar, ainda inclinado para a charrete preta, teria de saber que as éguas que a puxavam haviam desaparecido há muito. Já nada disso existia. Então, o que vinha fazer o trotamundos àquela casa? – perguntava Francisco Dias, escrevendo sobre o papel os nomes correctos do filho, em vez da alcunha que ditava. (ibidem, p. 95-96).

Frente ao atual estado de coisas que a escrita permitiu que Francisco Dias elencasse, a correspondência escrita a Walter passa a funcionar como o lugar onde pôde realizar um exercício pessoal de escrita. A correspondência, conforme Foucault (1999) permite-me observar, desempenha um lugar próprio para a escrita de si, tal qual os *hypomnemata*, que lhe garantem um meio de fazê-la funcionar, havendo, ainda, a possibilidade desse último oferecer matéria-prima para aquele que deseja enviar seu texto a outras pessoas. A carta, sendo um gesto de escrita, exerce um poder de atuação sobre aquele que a escreve, de modo que uma ilustração para tal gesto pode ser depreendida de Sêneca, tal como propõe o teórico acima citado:

a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. É que, recorda Sêneca, quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exactamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer. A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura sobre aquele que a recebe. (FOUCAULT, 1999, p. 145).

Assim, na realização desse exercício pessoal, Francisco Dias não deixa dúvida de que estivera a ler aquilo que ele próprio havia escrito. A escrita permitia-lhe uma consciência sobre o seu atual estado que não mais podia comportar a esperança desenfreada de um império glorioso. Oferecendo-se ao seu próprio olhar, a partir do que dizia a Walter,

“Francisco Dias percebia que acabava de reproduzir, pela primeira vez, e sem que ninguém lho tivesse pedido, a crua realidade da sua própria vida” (JORGE, 2003, p. 97). Um espelhamento, certamente, difícil de ser enfrentado, hesitando, portanto, em concluir a carta. O processo de escrita da carta e de recolhimento a ela, próprio do exercício de si que estou a tratar, é pontuado pela narradora, como se estivesse a fechar o olho de sua câmera em Francisco Dias, nesse momento em que ele, contrariando esse movimento, abre-se ao olhar e ao exame de Walter Dias. Essa lente aproximada a capturar Francisco Dias faz a cena, em seu silêncio, ganhar ares de hesitação, quando mostra sua mão trêmula, após ter relido a carta, afinal, “Era como se tivesse acabado de revelar a si mesmo o estado da sua lavoura, firmado em papel e tinta” (JORGE, 2003, p. 96). Nesse caso, papel e tinta funcionando metonimicamente no lugar da escrita, que passa a testemunhá-lo como “coisa viva”. Antes de encerrar a carta definitivamente, dizendo: “Deste modo, meu filho, não venhas cá mais” (ibidem, p. 97), uma série de questionamentos sobre si, revelados pela narradora, ocorriam-lhe:

Seria verdade o que acaba de escrever? Seria que a sua casa, a sua empresa, a sua representação de império poupado e produtivo se tinham reduzido àquela decadência? Por que demoravam a voltar os filhos emigrados? Por que não escreviam? Ou escreviam tão poucas palavras, no verso dos postais? Por que se comportavam como traidores? (ibidem, p. 96).

Francisco Dias, ao escrever a carta a Walter Dias, tem sua voz devolvida pela escrita e com ela pontos obscuros a respeito de si próprio são iluminados, provavelmente o que se queria para sempre obscurecido, a fim de não ter de lidar com a dura realidade a que o exame de si acaba levando o sujeito em seu processo de auto-conhecimento².

2.4 O relato do mundo e das viagens de Walter

Se o que se pretende no discurso autoral da narradora é talhar para si Walter Dias, construindo, assim, uma narrativa sobre o pai, ela, reportando-se a janeiro de 1963, apresenta Walter a partir de seus relatos a respeito de suas viagens até aquele momento. Não se trata, neste caso, portanto, de recolher os discursos que lhe chegavam a respeito de Walter, mas os

² Vejo a possibilidade de pensar em Francisco Dias como metáfora do sujeito português que se opõe à ideia de marinheiro, bastante festejada no imaginário português. A tensão entre o ir e ficar, associados à ideia de mar e terra, é visível nessa carta escrita por Francisco Dias, revelando a certo modo um país em decadência. Uma incursão pelos estudos históricos para análise da obra seria muito pertinente, porém, fez-se a escolha de seguir um outro caminho, considerando os limites em que se esbarra toda análise.

dele próprio, proferidos à mesa da família. Sua narrativa a respeito dos lugares por onde esteve é, portanto, guardada pela filha que, ao escrever sua narrativa no período *desta noite*, reporta-se a ela em lembrança. Esse movimento da filha de reportar-se ao relato feito por Walter sobre o mundo e sobre as viagens, apropriando-se dele e colocando-o em discurso, pelo qual assume a autoria, remonta à associação existente entre exercício de escrita e pensamento. Para que o relato de Walter Dias se configure como uma das narrativas presentes na grande narrativa em que se constitui o romance, um movimento próprio dessa associação de escrita e pensamento se faz presente na escrita da narradora, na medida em que parte, também, de um processo meditativo, possível por meio daquilo que se recolheu, resultando em um registro ativo, o qual é relançado a um processo meditativo, do qual resulta a narrativa que se consolida na noite em que se diz aquilo que Walter deve saber.

Tomando como exemplo os *hypomnemata*, que se constituem numa das formas pelas quais o exercício de escrita se estabeleceu já nos dois primeiros séculos, é possível evidenciar também nesse gesto da filha, ao recolher os relatos feitos por Walter, uma familiaridade com esse tipo de prática que se encontra na base do processo de escrita de si, a qual se representa pela “recolha de coisas lidas e ouvidas, e suporte dos exercícios de pensamento”, permitindo “constituir a si próprio como sujeito de acção racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um ‘já dito’ fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 1999, p. 160). É, portanto, também a esse suporte imaterial de discursos recolhidos do próprio Walter Dias, que a filha se voltará em processo meditativo, transformando-os em seus, na medida em que sobre eles exerce uma atitude de apropriação, que passa pela escolha daquilo que lhe é interessante para construir o Walter que deseja. Essa escolha lhe exige um trabalho de compilação, que tende a reunir, numa tentativa de estabelecer uma unidade, fragmentos de tudo o que Walter possa ter contado ao retornar a Valmares, em 1963. Ao reorganizar tais discursos a seu próprio modo, a narradora encontra a possibilidade de constituir-se subjetivamente ao recriar para si o pai que ela sempre soubera ter, porém, com quem nunca pudera efetivamente estar, nem entregar-se ao reconhecimento de filha. Desse recolecionamento a que a filha submete os discursos de Walter Dias, constituindo-se subjetivamente por meio deles, depreende-se um registro ativo, ao qual ela voltará em um novo movimento meditativo, relançando-o como uma das narrativas a contar sobre Walter dentro da narrativa que se consolida como seu discurso autoral. Esse ato, inclusive, de reportar-se na noite da escrita a esse registro ativo previamente elaborado, é mencionado nessa narrativa escrita no tempo presente, em que a narradora interpondo-se no discurso em primeira pessoa, explicita a remissão que faz ao período chuvoso, de 1963, em que Walter se encontrava presente, dizendo: “Convoco a

chuva, o fim da chuva”. (Jorge, 2003, p. 116), porque, afinal, “Esta noite está atravessada pelos dias da chegada de Walter, em sessenta e três” (ibidem, 107).

Na noite em que se realiza o discurso, ao fazer a convocação dos eventos decorridos sob a chuva que caía em 1963, está, sem que isso fique explícito em seu discurso, a recorrer ao registro ativo previamente elaborado que teve por finalidade conferir-lhe a presença do pai, Walter Dias. Desse modo, esse registro que possibilita que mais uma narrativa sobre Walter se construa no romance, permite, também, que a narradora, sob matizes diversos, componha, através de sua escrita, o corpo de Walter Dias, pela necessidade de restituir a presença, por meio de signos, daquele que, no momento da escrita, é pura ausência. Assim, dentre os tantos recortes que vão compondo a imagem de Walter, mais um nos é conferido, quando entra em cena a narrativa em que ele é mostrado falando aquilo que seus pássaros a certo modo já diziam sobre ele, mas que, nesse momento, como força da resposta solicitada por Francisco Dias, através da carta em que dizia para o filho não voltar, é reforçado por sua presença e seus relatos.

Trancados pela chuva em torno da mesa, na qual o jantar era servido, como que “prisoneiros das águas” (ibidem, p 108), não sabem explicar o motivo do regresso de Walter Dias à casa do pai e nem mesmo chegam a lhe perguntar diante do significado implicado na sua presença para cada um dos habitantes que ainda se encontra na casa de Francisco Dias. “Por que veio Walter Dias?”, passava a ser uma “pergunta pretérita” (ibidem), diante do que a força de sua presença representava para os que se encontravam em Valmares. Essa força que vai sendo revelada por meio da relação que ele estabelece com cada um dos moradores, como se sua presença estivesse a preencher aquilo que é dado como falta em cada um deles, é antecipada pela narradora quando percebendo Walter, percebe-o dispensado de qualquer inquérito, já que sua presença por si já se traduzia em resposta. Assim, através de seu relato, a narradora nos permite perceber que Walter

Estava à disposição de perguntas, e no entanto ninguém perguntava porque tinha voltado Walter Dias à casa do pai. Voltava como volta o que está bem com o espaço por onde passa, o domina, o não conflitua, o recebe, o enfeita, o valoriza, o potencia e o explica. Walter estava ali, e não precisava dizer porque vinha, porque a sua chegada, só por si, constituía uma razão bem explícita. (ibidem, p. 106).

A encher Maria Ema de vida, a por em movimento o pé boto de Custódio, a trazer ares de uma modernidade capaz de ofuscar o obsoleto modo de Francisco Dias gerir suas terras, a entreter os sobrinhos com seus desenhos de pássaros em um dia de chuva e a mostrar à filha a matéria da qual ela era feita, assim, voltava Walter Dias a dizer: “Pois bem, aqui

estou de volta, meu irmão!” (ibidem, p. 106). Dispensando qualquer tipo de inquérito sobre a sua vinda, a justificativa de sua presença se fazia evidente em uma casa tomada pelas sombras: “Onde ele estava, o espaço encontrava-se preenchido, não sobejava nada que fosse desperdício” (ibidem, p. 115). Mesmo sua presença dispensando qualquer pergunta, Walter esclarece ao que veio, contando como seria a vida nos lugares por onde passara, e na medida em que conta a respeito de suas viagens, acaba por revelar-se, por dizer quem é àqueles que o escutam. Do discurso de Francisco Dias, para quem o filho Walter “estava no auge da trotamundice” (ibidem, p. 94), passa-se ao discurso de Walter, para quem o mundo seria muito grande para se fixar em um só lugar, e que, além disso, todos os lugares seriam propícios para viver, se a partir deles fosse possível ir em direção a um outro, onde fosse possível encontrar “prosperidade e paz” (ibidem, p. 109), revelando sua preferência pela América, já que

A Índia para seu gosto tem demasiados óleos, tudo é lustroso, até o mar, de tanta alga, parece azeite. A Austrália é longe de mais, a África é selvagem de mais. Depois o mundo iniciou uma mudança, uma nova desavença. Ele sabia porque tinha estado na Índia. África estava a ficar a ferro e fogo, iria ser imparável, ele previa males para esses locais. (ibidem, p. 109).

De posse do conhecimento de que aquilo que se vê ou se ouve é sempre passível de transformação, dada a sua experiência em relação aos discursos que lhe chegaram a respeito de seu pai, a narradora reconhece ser o relato de Walter Dias já uma síntese, mediada pela palavra, do modo como os seus sentidos foram afetados estando ele em determinados lugares. Ainda, assim, essas “Sínteses de sínteses elaboradas a partir da vista, do olfacto, o encantamento ou o nojo que manifesta não têm nada a ver com o escrito” (ibidem), pois a narradora reconhece, também, que há na narrativa de Walter algo que não pode ser transmutado em palavras, “é só seu” (ibidem), pertence-lhe. Desse modo, ao reconhecer que aquilo que é narrado por Walter não pode ser contemplado plenamente por sua escrita, a narradora assume o seu discurso autoral pelas vias do que a recoleção dos discursos fragmentados oriundos de Walter, na qual ela se encontra intimamente implicada, permitiu-lhe compor, evidenciando que entre Walter e a escrita sobre ele, há, sobretudo, a própria narradora em seu processo de subjetivação, que consiste não apenas na recolha de discursos ouvidos, mas na ação racional de deles apropriar-se por meio de escolhas, como se fossem seus. O relato de Walter é, nesse sentido, só dele, porque a partir do momento em que ela coloca o narrado em discurso, ele já passou pelo seu processo de subjetivação em dois momentos distintos. Há, portanto, um traço subjetivo da narradora fazendo-se presente no

modo como compõe Walter através de sua escrita. Nesse sentido, se o transitar de um país a outro, como sujeito errante, receberia de Francisco Dias a alcunha de trotamundo, a narradora, interpondo-se ao relato de Walter sobre suas viagens, consegue nele entrever a atitude de alguém que “estivesse de novo a abrir a rota do mundo, uma alegria pueril, adolescente, encantada pela descoberta dos limites das terras, as suas semelhanças e diferenças” (ibidem).

O relato de Walter permite, como já mencionado anteriormente, que uma narrativa sobre ele se construa no romance. Assim, informações sobre os lugares em que esteve vão sendo ofertadas ao leitor, na mesma medida em que vão compondo o Walter que se quer talhar por meio da escritura. Ao contar que vem de Ontário e tornar explícito o seu ponto de vista a respeito desse lugar, acaba revelando também quais são os seus anseios que o atraem para lá. Em Ontário, “o mundo é outro, a vida é melhor e existe tranquilidade. Lá uma pessoa trabalha e tem tempo para tudo, se quiser, tem dinheiro para prosseguir viagem e tem tempo para desenhar” (ibidem). Ressaltando como característica favorável do lugar a possibilidade que ele lhe dá para desenhar, deixa entrever que o contínuo trânsito por diferentes lugares esteja vinculado ao sentido que o desenho dos pássaros confere a sua existência, ou seja, a necessidade de transcender, tornando-se outro a cada novo lugar que chega.

Não sendo possível falar de outros lugares sem que se estabeleça com o lugar de origem um parâmetro, Walter Dias “também falou de Valmares” (ibidem, p. 110). Demonstrando ter apreendido, pela carta em que Francisco Dias lhe ordenava a não voltar a Valmares, o estado em derrocada no qual se encontrava a propriedade do pai, Walter Dias, por meio de sua presença, traz-lhe uma resposta, dirigida sobretudo ao irmão e à cunhada, como se estivesse a oferecer um armamento capaz de ultrapassar o atual estado em que se encontrava. Em um tom profético e revelador de novos tempos, Walter sugere a Custódio e Maria Ema que se desfaçam da casa onde moram com vistas a investir em um empreendimento no setor do lazer, à beira-mar. Ocupando a posição daquele que se mostra conhecedor do mundo, autorizado, portanto, à palavra, Walter Dias pronuncia-se, afinal,

Walter não vinha só da Austrália, vinha de África, vinha da África do Sul, da Tanzânia, de Angola, vinha das costas da América do Sul e do Caribe, das Antilhas, vinha do Norte, da América do Norte, das terras frias do Canadá. Trazia um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço. (ibidem, p. 103).

A partir de um olhar múltiplo, herdado por meio do que a passagem por esses diferentes lugares lhe possibilitou ver, Walter Dias traz, portanto, a Valmares, um modo de gerir o patrimônio de Francisco Dias de modo bastante diferente daquele vislumbrado por seu

pai. Atento às transformações pelas quais o mundo, em 1963, deu pistas de guinar, Walter Dias aponta algumas razões que inviabilizam o projeto de Francisco Dias, dizendo “Que não valia à pena iniciar a mecanização em terras dispersas, separadas umas das outras por quilômetros de distância e altos muros de pedras” (ibidem). Prenunciando o futuro, incentivava-os a investirem na indústria do lazer, justificando que

O lazer e o ócio, era tudo o que daria dinheiro. O lazer iria ser a grande fonte de riqueza, a grande fonte de desenvolvimento, de mudança, de alteração do mundo. O lazer iria ser um modo de vida, uma finalidade, uma causa. Era preciso que alguém investisse na exploração dessa causa. (ibidem, p. 103).

Ao oferecer como resposta ao estado de decadência em que se encontrava o antigo império de Francisco uma abertura ao lazer, as diferenças existentes entre pai e filho se acentuam, sejam no modo de conceber o mundo, as formas de trabalho, de gerir o patrimônio e de perceber as transformações econômicas em que estão engrenados. Esse choque de visão pode ser visto através dos questionamentos de Francisco Dias, que tinha dificuldades em acreditar que as palavras apregoadas por Walter pudessem lhe render resultados. Questionava-se, portanto,

Como poderia o lazer criar dinheiro? Mesmo separados que fossem, ócio e preguiça, como poderiam essas palavras estar associadas a rendimentos seguros? Como podia uma indústria depender da vontade de descansar dos outros? E se os outros não quisessem descansar? Se quisessem trabalhar sete dias por semana, como ele sempre fizera, durante toda a vida? (ibidem, p. 103).

E destituindo qualquer probabilidade de aceitar a proposta de mudança encampada por Walter Dias, conclui: “Lazer, lazer, não era indústria por que trocasse uma só fazenda da sua casa”, questionando-se, ainda, “Alguma vez o lazer poderia dar dinheiro? Que tipo de lazer poderia ser útil? – Perguntava o pai do trotamundos a quem tratava por filho, olhando-o, desconfiado” (ibidem, p. 103).

Respondendo a carta enviada por Francisco Dias pessoalmente, Walter trazia com ele sua resposta interessada em aconselhar os habitantes de Valmares de que era chegada a hora de transportar a casa para outro lugar diante dos cenários de mudança que eram anunciados. Uma mudança que exigia que se retirassem de onde estavam, sob a promessa de serem aniquilados por ela. Era esse o motivo pelo qual Walter retornava a Valmares, “para dizer que tudo iria mudar” (ibidem, p. 111). Sob o efeito da correspondência, tal como Foucault (1999) o percebe nas cartas enviadas por Sêneca a Lucílio, cujo objetivo é o de exercer sobre o outro uma atividade de direção, também Walter, respondendo pessoalmente a carta de Francisco Dias, virá a Valmares “para auxiliar o seu correspondente - aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-

lo, consolá-lo” (ibidem, p. 147), de modo a obter, através dos conselhos ofertados, uma forma de se treinar, pois “os conselhos que são dados aos outros na medida da urgência da sua situação constituem uma maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante” (ibidem). Ironicamente, a eventualidade de se deparar com o fracasso de seus próprios empreendimentos decorre também a Walter Dias que, ao final de sua vida, antes de morrer, é assolado por uma crise financeira na Argentina, perdendo praticamente todo o patrimônio conquistado, por vias bastante diversas daquelas que ele aconselhava Custódio e Maria Ema a deixarem.

Nada do que Walter havia anunciado se efetivara em mudança, ao contrário, através do “pé torcido de Custódio Dias”, sua “âncora que o amarra (...) ao seu barco, à terra, à casa” (ibidem, p. 111), Francisco Dias mantinha a salvo sua fortuna, sua honra, bem como a honra daqueles que ficaram, podendo permanecer preso ao passado, quando sua casa ainda era uma empresa operante, e ao futuro que estava por se aproximar. Deixando, portanto, Custódio na condição de guardador de um ideário que não mais se sustenta pelo que foi, nem mesmo pelo que poderá ser, Francisco Dias deixa de dialogar com o presente, encontrando seu modo de não mais ter que lidar com a tragicidade com a qual se deparou ao colocar-se diante de si, através do exercício de escrita, possibilitado pela carta enviada a Walter Dias.

Essa carta, escrita por Francisco Dias, ao mesmo tempo em que o revela, revela, também, Walter Dias. Nesse sentido, há um interesse da narradora em relação a esse que pode ser considerado como sendo mais um dos registros aos quais ela se voltará a fim de constituir para si Walter Dias. Nos dois momentos em que a narradora assume a autoria de seu discurso, a essa carta ela irá se reportar em um processo meditativo, que conduzirá a um novo registro ativo.

2.5 Cartas universais dos Dias

Pelo que já me foi possível discutir até aqui, várias são as narrativas dentro do romance a contar sobre a vida de Walter Dias. O álbum dos pássaros guardados em última instância pela filha, o filme da vida de Walter criado por ela a partir dos discursos colhidos sobre ele e reformulados a sua própria maneira, a carta infrutífera de Francisco Dias a Walter, instando o filho para que não voltasse, assim como o relato de Walter a respeito de suas viagens e impressões sobre o mundo, em 1963, são exemplos dessas narrativas. Ao mesmo tempo em que a narradora/autora busca nessas fontes a condição para a realização de sua

escrita, insere-as em seu discurso, possibilitando, por meio de sua voz, que sejam elas a revelar Walter Dias sob diferentes aspectos. Assim, as cartas universais dos Dias enviadas a Valmares, ao final dos anos de 1970, também serão recolhidas pela narradora em processo meditativo, tal como acontecera com os demais registros de que dispunha, resultando em sua escrita marcada temporalmente pela expressão *esta noite*. Ao mesmo tempo, colocadas em discurso, essas cartas constituem-se, dentro da arquitetura do romance, em mais uma narrativa sobre Walter Dias, pois segundo a narradora, nelas “Não sobeja uma linha que não seja sobre Walter” (JORGE, 2003, p. 185).

Tornando mais uma vez evidente o seu processo de escrita, revelando-nos o modo como ele se processa, a narradora reporta-se às cartas enviadas pelos irmãos Dias, na noite em que está a escrever o seu discurso. A fim de construir um Walter para si, colocando-o desse modo como testemunha viva da sua escrita, tantas vezes sinalizada pela frase: “para que Walter Dias saiba, diante da sua manta de soldado” (JORGE, 2003, p. 174), a narradora vale-se, portanto, dessas cartas como de mais uma fonte discursiva sobre Walter. Essa remissão às cartas, como forma de poder escrever a sua narrativa sobre Walter, é explicitada no discurso da narradora, quando diz:

Convoco essas cartas, separadas por meses e anos, na sua síntese de coerência implacável, para que Walter esta noite saiba. Chamo-as, desdobro-as e releio-as. Elas mesmas se organizam ente si. Arrumam-se por datas, escolhem-se, a memória depura-as, alisa-as, queima-lhes as descrições inúteis, as saudações repetidas, para se encadearem como anéis duma lagarta sem fim. (JORGE, 2003, p. 176 e 177).

Através da citação acima, é possível visualizar a filha de Walter, em seu momento de escrita, cercada de textos, os quais são chamados a compor a sua narrativa, exigindo-lhe, inevitavelmente, que sobre eles se debruce em leituras e releituras. Como que diante de um *hypomnemata*, não por sua caracterização física, mas por aquilo que ele é capaz de consignar, “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória” (FOUCAULT, 1999, p. 135), a narradora vasculha as cartas enviadas pelos Dias, buscando pela “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (ibidem). O aspecto da leitura vinculado à constituição dessa memória material é reforçado pela narradora quando se refere à carta enviada por Manuel Dias, dizendo que “foi lida umas vinte vezes. Líamos e líamos, sufocados, no meio do pátio por onde rondavam as sombras das árvores” (JORGE, 2003, p. 190 e 191). Essas cartas, portanto, conforme uma das caracterizações buscadas por Foucault (ibidem) para os *hypomnemata*, acabam por se oferecer “qual tesouro acumulado, à

releitura e à meditação ulterior” (ibidem). Sendo cartas que trazem como assunto principal Walter Dias, a narradora as retoma pelo processo de leitura a fim de nelas poder buscar matéria prima para a sua escrita. No momento em que está a escrever sua narrativa, a filha de Walter refere-se ao conteúdo das cartas, nas quais, segundo ela, os Dias “Começavam a escrever sobre a pessoa de Walter, sobre a intocável imagem de Walter” (JORGE, 2003, p. 176), fazendo com que sua imagem, muito diferente daquela herdada até 1963, aportasse em Valmares. Diante da ameaça que as cartas sobre Walter constituem para a imagem que deseja manter de seu pai, a narradora, no presente da narrativa, apropria-se da escrita para acusar os irmãos Dias de terem tentado dilapidar sua herança, deixada pelo pai. Por meio dessa acusação é possível entrever um paralelo existente entre o significado das cartas no momento da escrita e o dos *hypomnemata*, pois de acordo com Foucault (1999, p. 135), esses se prestavam, também, a oferecer

uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça).

Desse modo, é possível considerar que a convocação feita pela narradora às cartas, no momento em que está a engendrar sua narrativa a partir delas, é decorrente de uma necessidade de escrita que deseja ultrapassar as manchas lançadas pelos irmãos Dias no que fora por ela considerado *intocável*: Walter Dias. Como advogada de defesa do pai, bem como da imagem que dele quer guardar para si, a narradora acusa, portanto, os Dias, por terem trazido um Walter cuja presença maculada não tem a pretensão de reativar. Para isso, busca no material constituído pelas cartas argumentos que sustentem sua defesa, tal como se estivesse a redigir um *tratado sistemático*, sobretudo pelo modo como previamente reorganiza esse material, separando-os por meses e anos, na busca por *sua síntese de coerência implacável*. Convém dizer que a narradora, ao colocar as cartas dos irmãos Dias em discurso, antecipa-se dizendo que essas já passaram pelo seu processo de subjetivação, ao terem sido depuradas, também, de elementos considerados por ela inúteis. Desse modo, o acesso que nos é dado a esses registros é sempre intermediado pelo trabalho de recoleção feito pela narradora daquilo que as cartas permitiram que ela tanto ouvisse quanto lesse, trazendo de forma intrínseca a relação dela própria com o que lhe coube transformar.

Ao acusar os irmãos Dias de tentarem dilapidar a imagem que a filha havia herdado de Walter, contrapõe-se a eles, buscando, de forma bastante irônica, desautorizar o que eles

dizem por aquilo que as cartas permitem que deles se veja. Assim, narrando a respeito de uma carta enviada por João Dias, antes mesmo de contar o que ele escreve a respeito de Walter, a descrição da imagem do sexto filho de Francisco Dias é posta em movimento, quando diz

Saía da intemporalidade duma planície aberta como um céu invertido, com as vacas espalhadas até à linha do horizonte a perder de vista, para emergir do interior da fábrica leiteira, seus tanques de fervura, pasteurização, recolha de gordura, batadura de nata, manteiga, uma riqueza fofa, branca e creme, industrial, emergia para falar de Walter. (ibidem, p. 180).

Ao elencar as etapas do processo produtivo do leite, está também a demonstrar um tipo de engrenagem, na qual João Dias parece ser apenas mais uma peça. Essa descrição que tende a uma enumeração exaustiva é reforçada quando se encontra a narrar uma outra carta enviada por Teresa, mulher de João Dias. Essa escreve para falar de Walter a partir da finalidade que soubera ter sua manta. Cúmplice do significado evocado pela manta atlas de Walter, a narradora não admite que esse objeto seja difamado pelo casal, no entanto, não oferece argumentos que contrariem o que estão a dizer. Ao contrário, volta a desautorizá-los naquilo que dizem por conferir-lhes uma imagem incapaz de dialogar com aquela trazida pela manta cuja identificação se imprime. Assim, tecendo seu comentário em meio ao narrado, ao envolvê-los pela cor branca, acaba por ironizar também o lugar que ocupam para falar dos bons costumes.

E ambos, ela e seu marido, emergindo de dentro dos bidões de nata, dos quilolitros de leite pasteurizado, põem os pés nos bons costumes da terra plana onde habitam, uma terra cheia de limpeza, decência e honra, uma terra pura como a própria pradaria, para se exprimirem sobre a decência. – Aqui, a bandeira, ou flag, não é um objecto como os outros, é um objecto sagrado. (ibidem, p. 188).

Interpondo-se à conclusão da carta, a qual não temos acesso senão através de seu comentário, a narradora faz a defesa da imagem de Walter, remetendo os autores da carta ao lugar que ocupam na engrenagem de suas vidas, notadamente marcado por um campo de visão restrito e limitado. “E nas últimas linhas, o casal recolhia para o interior da manteiga e do leite, para dentro do úbere das suas duas mil vacas. Misturando a vida delas com a vida auspiciosa dos filhos, todos bem, todos muito bem empregados.” (ibidem, p. 188 e 189). Recolhendo-os ao espaço côncavo de suas vidas, impossibilitando-os de tomar qualquer outra rota, a narradora vinga-se de João e Teresa Dias por terem difamado Walter, através de sua manta, que, contrariamente, esteve sempre à superfície, aberta a diferentes rotas, possibilitando um campo de visão mais amplo.

As cartas referidas anteriormente foram enviadas no final dos anos setenta, quando, “de súbito, os Dias abrem um parêntesis para falarem do que nunca deveriam ter falado (...) começam a escrever sobre o que estava em silêncio, o que estava guardado, o que nunca deveria ter sido referido.” (ibidem, p. 176). Antes disso, porém, conta-nos que Custódio, diante do estado de perturbação em que se encontrava Francisco Dias, vendo sua lavoura adiada por conta dos filhos que não voltavam, pede aos irmãos que retornem. Esses, porém, estabilizados que estão em seus negócios empreendidos pelo continente americano, não tencionam voltar para se depararem com a “herança tenebrosa” (ibidem, p. 175) em que se transformaram os terrenos de Francisco Dias, marcados pela aridez e improdutividade. Trata-se de “Uma herança para nada. Os Dias ausentes pagam para não ter nada, para não herdarem montes de pedregulhos, carrasqueiras, terras arenosas e calicentas onde ninguém quer construir nem plantar o que quer que seja” (ibidem).

Embora Custódio não tenha obtido êxito em seu pedido feito para que os irmãos regressassem, recebendo cartas descompromissadas com a possibilidade de volta, os irmãos se manifestam indicando Walter Dias como a pessoa que deveria retornar e retomar Valmares. Entendem que é a única pessoa da família em condições para tal empreitada. Essas condições são mencionadas pelos irmãos através de suas cartas, de modo que, ao fazerem isso, devolvem Walter Dias em suas especificidades e diferenças em relação a eles próprios, pois

Na opinião deles, esse irmão continua a andar de cidade em cidade como antes andava de porto em porto. Não tem negócio fixo nem casa estável como cada um deles tem. Walter é o único que está livre, não possui raízes nem família construída à face da lei de nenhuma das cidades onde tem morado. Por isso, só esse pode voltar com a pressa que Custódio impõe. (JORGE, 2003, p. 177).

As cartas dos Dias, ao estabelecerem as diferenças entre Walter e eles, funcionam na tentativa de convencer Custódio a não mais exigir a presença deles em Valmares. Considerando que a carta atua tanto sobre aquele que a envia, quanto sobre aquele que a recebe, os irmãos Dias, pelo gesto da escrita convencem-se, também, a manter distância do império de pedras construído por Francisco Dias, onde “as carrasqueiras florescem como se a vitamina fosse o abandono, o melhor guano fosse o desprezo, como se medrassem por não serem vistas nem olhadas” (ibidem, p. 175). Para isso, eximindo-se de qualquer responsabilidade perante a herança que seria deixada por Francisco Dias, elegem Walter Dias como o bode expiatório que deverá se comprometer com o império em derrocada do pai. As cartas enviadas pelos Dias tendem a punir o irmão mais novo por razões diversas como forma de autorizá-los a fazê-lo cumprir pena em Valmares. Se como exercício pessoal a carta opera

no sentido de convencer aquele a quem ela se destina, ao mesmo tempo a quem a remete, isso se faz através de Walter, como se lhe coubesse pagar um preço em nome da liberdade que os demais Dias confiscaram para si, seja pelo modo de vida que escolheram, seja pela incapacidade de transcendência encontrada pelo irmão mais novo. Em Walter Dias encontram-se “as armas ‘lógicas’ com as quais lutar contra o desgosto” (FOUCAULT, 1999, p. 147), contra aquilo que a decadente situação de Valmares possa suscitar em cada um dos Dias, tornando visível uma realidade que se prefere obscura. Nesse sentido, as cartas dos Dias que propõem uma solução para Custódio estão também a armar aqueles que as escrevem, protegendo-se do enfrentamento com a dura realidade de Valmares.

Além do “adestramento de si próprio pela escrita” (ibidem, p. 149), as cartas enviadas pelos Dias permitem que cada um deles se manifeste a eles próprios e aos habitantes de Valmares, a tal ponto de fazê-los presentes a quem se dirigem. Tais manifestações são percebidas pela filha de Walter a partir de tais cartas. Assim, antes que os Dias iniciassem a escrita de suas cartas para contar sobre o que sabiam a respeito de Walter, enviavam cartas breves. Pela forma concisa como se manifestavam através delas, a narradora os percebe como “pessoas extraordinariamente idênticas às imagens caladas daqueles que ela entrevê amalgamados em forma de brigada de trabalho, laborando em silêncio, entre os animais do pátio, em meados dos anos cinqüenta” (JORGE, 2003, p. 170). Como se nem o tempo, nem a distância os tivessem modificado, as cartas que os Dias escrevem os revelam na sua subjetividade lacônica e abrem-se para o olhar e exame daqueles que as recebem, reiterando a proposição de Foucault a respeito de que

A reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame. A carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjectivação do discurso verdadeiro, da sua assimilação e da sua elaboração como ‘bem próprio’, constitui também e ao mesmo tempo uma objectivação da alma.” (ibidem, p. 151).

É pela abertura de si, portanto, propiciada pela carta, que a narradora teve condições de criar para si a imagem dos irmãos Dias, no entanto, como “pessoas que congelou no seu pensamento” (JORGE, 2003, p. 171), dado o silêncio em que se mantiveram por mais de uma década, o que a impossibilitou de atualizá-los. Assim, toda a imagem que tem construída para si dos irmãos Dias é através das cartas enviadas antes de sessenta e três, o único meio de que eles dispunham para se mostrar. Como “os Dias escreviam pouco e eram avaros em falar de si mesmos” (ibidem, p. 92), suas cartas, escassas de pormenores, permitiam que fossem mostrados em seus silêncios e engrenados na força de trabalho. Ainda que com parcas

palavras, notas sobre seus trabalhos e atividades eram dadas, o que permite que se pense nessas cartas como

uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida quotidiana. Relatar o seu dia – não por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida em que ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, não a relevância de uma actividade, mas a qualidade de um modo de ser. (FOUCAULT, 1999, p. 155).

Ainda que um movimento introspectivo, capaz de revelar os próprios sentimentos não seja abordado pela narradora ao se referir às cartas escritas pelos irmãos Dias, suas atividades são relatadas e, ao fazerem isso, atestam sua existência perante aqueles que permaneceram em Valmares, tal como hoje, outros suportes, como as redes sociais, por exemplo, permitem que isso aconteça. As atividades narradas através das cartas dos irmãos Dias os fazem unidos a um só rosto, sem que se possa identificá-los, exceto pelos lugares para onde migraram, nas suas diferenças. No entanto, insistir no relato dessas atividades cotidianas faz de algum modo que eles se examinem, passando em revista aquilo que fazem e, assim, existam, na medida em que se colocam sob o olhar de alguém. As cartas, que aparecem na história da cultura de si como os primeiros desenvolvimentos da narrativa de si, configuram-se no romance como a possibilidade encontrada pela narradora para poder contar a história dos irmãos Dias, a partir das imagens que construiu para cada um deles, reforçando a apropriação dessas imagens quando se refere à carta enviada por Inácio Dias.

Via-o sem imagem concreta. Nem mal nem bem. Não o via. Ou melhor, fazia parte do colectivo, cada vez mais abstracto, mais longínquo, fixado vinte anos atrás, a partir das primeiras cartas, lidas em voz alta pelas mulheres deles e por Custódio Dias. E como se sabe, depois, apagando tudo e todos, confundindo os Dias e transformando-os numa pasta informe, reduzindo-os a um rosto só, sem qualquer importância, tinha vindo quem importava, tinha vindo a pessoa de Walter. Dos outros não se lembrava. (ibidem, p. 174).

Era preciso vê-los transformados *numa pasta informe* para que a pessoa de Walter pudesse se distinguir, inclusive como forma de poder talhá-lo para si, através de sua escrita. A partir da citação acima, que reforça a imagem de Walter, em sessenta e três, como sendo a escolhida pela narradora para desenvolver a sua narrativa correspondente ao romance, justifica-se que as imagens criadas dos irmãos Dias, através das primeiras cartas enviadas, encontrem-se imobilizadas. Em seu desejo de construir para si Walter Dias, faz sentido que os outros irmãos encontrem-se dessa forma, pois, assim, consegue ver Walter na sua diferença em relação aos demais, permitindo que a estrela maior de seu filme, que, em sessenta e três, sai da tela para encontrá-la, não seja ofuscada.

Essa imagem, no entanto, que não se queria ofuscada, acaba, assim, se tornando, através das imagens dos irmãos Dias que vão se descongelando e “começam a imergir da distância, com novas figuras, nomes precisos, cônjuges próprios, percursos singulares e endereços tão recentes quanto reais, rasgando e revolvendo o mundo residual de Valmares.” (ibidem, p. 177). Por tratarem de Walter, tais cartas despertam o interesse de sua filha, que irá se reportar a elas no momento em que decide escrever as narrativas sobre ele e, mais tarde, a narrativa que decorre no período da noite em que se encontra diante da manta do soldado, conferindo circularidade ao processo de escrita vinculado ao pensamento, no que se refere à escrita de si. Há, portanto, um recolhimento da filha de Walter em torno das leituras ouvidas das cartas dos irmãos Dias que resulta em um registro ativo, acionado por ela no momento em que se põe a escrever as narrativas abomináveis, caracterizando-se como um segundo registro ativo. Esse registro e as cartas que lhe possibilitaram a composição são retomados pelo processo de meditação e relançados ao que se configura como um terceiro registro, o qual torna possível a narrativa escrita na noite do discurso.

As cartas dos irmãos Dias que voltam a ser enviadas a Valmares para falar sobre Walter permitem que novas atualizações sejam dadas não apenas sobre ele, mas sobre aqueles que as escrevem, colocando-se ao exame de quem as lê. Nesse sentido, do conjunto dos relatos que abarcam suas atividades, seus negócios e empreendimentos, a narradora, em síntese, conclui a respeito daqueles que escrevem as cartas: “Palpáveis, diversos, reais, os Dias transformaram-se numa família universal. E os filhos universais de Francisco Dias contam finalmente alguma coisa de si mesmos” (ibidem, p. 178), reiterando, porém, que “Contam para poderem falar de Walter” (ibidem).

Manifestando o interesse para que Walter retornasse à casa do pai a fim de se responsabilizar pela herança, os Dias passam o cotidiano de suas vidas em revista para se debruçarem expansivamente a escrever sobre Walter, figura através da qual conseguem aferir importância para os seus negócios, para as atividades que desenvolvem, para o modo de vida que levam, para os valores que apregoam, para a estabilidade em que se encontram, para o modo como se encontram inseridos em terras estrangeiras, na medida em que o insultam naquilo em que deles se difere. Precisando dilapidar a imagem de Walter para que a dos irmãos pudesse, em contrapartida, brilhar e ser justificada na decisão de não voltar a Valmares, os Dias escrevem suas cartas, sendo que dez delas, constituindo-se como narrativas a oferecer Walter, são inseridas pela narradora em seu discurso. Essa, revelando a exigência de retornar pelo processo de meditação a um registro ativo anteriormente formulado, como forma de poder escrever, interpõe-se às narrativas que conta a partir das cartas, dizendo:

Revejo essas cartas, não me lembro de mais nada que tenha acontecido entre elas. Elas ocupam um tempo total, uma época estranha como a que ocorre durante o relâmpago. Não recordo mais nada a não ser o que nelas está escrito. Estou virada para essas cartas como para um corpo, durante um envenenamento. (ibidem, p. 185).

A escrita afirmando-se na sua possibilidade de constituir um corpo por meio de signos faz com que as cartas enviadas pelos irmãos Dias permitam que o corpo de Walter se faça presente para a narradora em seu momento de escrita, assim como também se fez para os demais habitantes de Valmares. Francisco Dias, por exemplo, ao pedir para que Custódio saltasse o nome de Walter sempre que aparecesse redigido, revela o poder que o signo tem de constituir a presença de alguém que há tempos encontrava-se distante. Maria Ema, por sua vez, “adormece à mesa, com as cartas ao lado. Os óculos pousados, as hastes dobradas sobre as folhas das cartas” (ibidem, p. 187), depois de um exaustivo remetimento às cartas que restauram a presença de Walter, sob a forma envenenada, que passou a lhe agradecer. Confirmando, também, o que Séneca (apud FOUCAULT, 1999) havia dito sobre o poder que a carta tem de reativar a presença física e imediata, possibilitando que, pela frequência com que se escreve, remetente e destinatário estejam juntos, a narradora, em oitenta e um, diante do aceleração das cartas universais, para as quais Valmares servia de entreposto, verifica que “Uma espécie de rastilho está a arder entre as duas Américas e São Sebastião de Valmares, como se a separar os três continentes não existisse a massa ondulosa do Atlântico.” (JORGE, 2003, p. 185).

Das dez cartas transformadas em narrativas a revelar Walter como a promessa de que seria ele a voltar à casa do pai, oito fazem menção direta a sua manta, como se todo o envenenamento recaísse sobre ela. Reportando-se à manta, os Dias se mostram compartilhando de um discurso patriótico, no qual se encontram fortemente embevecidos. As cartas configuram-se, portanto, numa dinâmica em que para poder denegrir a imagem de Walter Dias é necessário atacá-lo através da sua manta, defendendo-se, em contrapartida, pela exaltação a esse objeto como símbolo da pátria. Insinuando continuamente a ligação entre manta e sexo, os Dias opõem-se a esse vínculo revelador de Walter, por meio de seus discursos patrióticos, tais como o de Teresa, a mulher de João Dias:

Aqui, a bandeira, ou flag, não é um objecto como os outros, é um objecto sagrado. Todos adoram o flag. Raras são as famílias que não o usam à porta ou no telhado. Às sextas-feiras, até os bêbados cantam com o flag nas mãos, e nem a bebida permite que ofendam os símbolos. Os Americanos dão a vida pela pátria que é mais do que a América, é a própria Democracy, como eles mesmos dizem. Por isso nunca passaria pela cabeça dum soldado americano, velho que fosse, vagabundo que fosse,

usar uma manta de soldado para uma finalidade dessas. To do those bad things!” (ibidem, p. 188).

Encontrando nesse discurso de exaltação à pátria uma forma de banir a presença de Walter dos continentes americanos, como aquele que traz consigo a incapacidade de enquadramento, sugestionando-se seu retorno a Valmares, é possível vê-lo representar o discurso construído a partir do século XIX, em que o sexo é visto na sua condição de ilegitimidade, se não circunscrito ao quarto do casal, destinado à reprodução (FOUCAULT, 2009). Ao que transgride essa regra estabelecida sob a égide do puritanismo moderno, cabe-lhe pagar pela infração cometida, sendo “expulso, negado e reduzido ao silêncio” (ibidem, p. 10), tal como aconteceu com Walter, por meio das palavras usadas por seus irmãos. Valmares, nesse sentido, é julgada como o lugar propício para que uma porta se feche à entrada da vítima, deixando-a presa tal como um pássaro aprisionado em um alçapão, sem direito a voo.

Reforçando as ideias repercutidas por Teresa, Adelina Dias alerta para o fato de que a manta usada por Walter para a prática sexual foi por ele transformada “numa bandeira feia, uma bandeira que assusta, vista duma outra pátria” (JORGE, 2003, p. 186). Tomada por um princípio de decência, a partir do qual se supõe poder convencionar o que deva ser seguido como norma, “Adelina explica que uma manta de soldado é um território sagrado” (ibidem), onde o sexo, se praticado, pode denegri-lo. Citando os lugares por onde passou Walter, Adelina volta a mencionar a manta como aquilo que se opõe ao sagrado, fazendo com que o profano esteja representado por sua sujeira, carregada de terra e intensificada pela atribuição de adjetivos que não se harmonizam com a ideia de sagrado.

Walter andou pela Índia, da Índia foi à Austrália, da Austrália foi à África e, depois, durante seis anos, andou de porto em porto entre as duas costas do Atlântico. A manta tem terra de todos esses lugares. Deve estar suja de salmoira, de terra barrenta, terra pingue, terra bichenta das costas de África, terra mosquitosa da América Central, deve ter essas manchas unidas pela água derretida da neve do Ontário (ibidem, p. 186).

As cartas dos irmãos Dias, tomando como exemplo essa de Adelina, configuram-se como o histórico de um rastreamento feito em torno de Walter Dias, revelando seu destino errante e caracterizando-o como um sujeito permanentemente em trânsito. Como se para ele as fronteiras fossem sempre móveis, Walter Dias é caracterizado por seu trânsito também em relação ao trabalho, estando sempre a exercer funções diferentes em cada um dos lugares por onde passa, conforme relatam os Dias, em suas cartas. Proprietário de uma agência de

viagens, depois de um negócio de jóias, na América do Norte, e, mais tarde, na América do Sul, em Caracas, estendendo-se, como saberemos depois, à Argentina, onde se torna dono do Bar dos Pássaros, Walter em nenhum momento abstém-se da atividade de desenhar pássaros. Conforme a carta de Manuel Dias, Walter, “já com cinquenta e tantos anos, ainda desenhava pássaros e deitava mulheres em cima duma podre manta de soldado (...) esse objecto de triste memória” (ibidem, p. 190).

Movido pelo desejo incessante de buscar aquilo que só os pássaros poderiam lhe oferecer, a possibilidade de transcendência, e ciente de que isso que eles oferecem está sempre a escapar, Walter se mantém em sua constante busca, representada, aqui, por sua mobilidade em atravessar fronteiras. Creio na possibilidade de estabelecer uma comparação entre Walter e Proteu, deus marinho da mitologia grega. Capaz de atrair o interesse daqueles que desejam saber a respeito do futuro, mas pouco afeito a falar sobre o porvir, esse deus metamorfoseia-se, assumindo aparências múltiplas, quando algum humano se aproxima com intenção de interrogá-lo, sendo necessário, para isso, coragem para enfrentar sua aparência monstruosa e assustadora. Por sua capacidade de transformação, sobretudo, é que se estabelece uma comparação com Walter. Movido pela mudança incessante de países, de formas de trabalho e de relacionamentos, notadamente marcada por um término rápido e partida para um novo começo, Walter revela-se em estado permanente de autocriação, como se estivesse a contar com o “aqui e agora”, com a fugacidade do momento, colecionando sensações e emoções. Para Walter, manter-se firmemente fixado, com uma imagem final claramente construída, seria um fardo, uma repressão, uma limitação não apenas da sua liberdade de escolha, mas do seu modo possível de existir. Certamente, para ele, “Cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com os precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras”. (BAUMAN, 2005, p. 60). Contudo, essa fuga a uma imagem fixa se constitui como uma ameaça para os irmãos, à exceção de Custódio, e suas famílias, assim como para o pai, Francisco Dias. Reiterando o caráter ameaçador de Walter, Manuel Dias salienta que “Escrevia apenas para dizer que tinha escrito a Inácio Dias, avisando-o de que nunca se sabia quando a proximidade de Walter era uma coisa boa. Pois não havia dúvida que Walter tinha fases” (ibidem). Nota-se, ainda, que a filha de Walter, principalmente, aceita a prova imposta de enfrentar a aparência monstruosa e assustadora do deus Proteu, representado na figura de Walter. Em troca, ele é obrigado a oferecer-lhe uma resposta sobre o destino, que, na realidade, é uma não resposta. Não sabe respondê-la, por exemplo, sobre os motivos que o levam a desenhar pássaros, porém, confere-lhe um saber de

que desenhar pássaros, assim como escrever são formas encontradas para tornar possível um destino que está sempre posto a ser reconfigurado.

De posse desse saber, a filha, torna-se, portanto, a única pessoa capacitada para herdar a manta do soldado Walter. Essa manta, tomada como signo que atua no processo de significação de si e de Walter, traz nela a impressão de um sujeito entregue às paixões, à liberdade e à novidade que o fazer artístico lhe possibilitou. Sua filha não desenhará pássaros, não deixará Valmares, como fizera seu pai com a manta sob o braço, não a estenderá nos quatro cantos do mundo, como ele também o fizera, porém, como metáfora da liberdade da qual seu pai sempre gozou, dela, ela também se apropriará, estendendo a manta para remontar, através dos fios que lhe são puxados, a sua história, a de seu pai e da família Dias, num discurso autoral que a recoloca e a configura identitária e subjetivamente através do texto.

2.6 Cartas envenenadas dos Dias

As cartas que inicialmente sustentavam a promessa de que Walter Dias voltaria a Valmares inclinam-se para outro ponto. Sem perder de vista a figura do filho mais novo de Francisco Dias e nutridos pelo desejo de continuar falando sobre ele, o que passa a entrar na pauta das cartas dos irmãos Dias são as confissões de Walter, evidenciando seu envolvimento com Maria Ema e com a filha, durante sua permanência, em sessenta e três, na casa da família, em Valmares. Um saber, portanto, sobre uma relação adúltera e incestuosa encenada sob os tetos da casa de Francisco Dias é revelado pelas últimas cartas enviadas pelos Dias a Valmares.

A referência a tais cartas no processo de escrita da narrativa, decorrido na noite em que a manta se encontra estendida no quarto da filha de Walter, justifica-se pelas palavras da própria narradora: “E se as refiro é apenas porque a abominação criada por elas faz parte do rasto tecido em torno de Walter” (JORGE, 2003, p. 198), afinal, “Walter não seria inteiro, esta noite, diante da sua manta de soldado, se não houvesse esta imagem de devassa e mentira que lhe talhou o corpo, na casa de Valmares.” (ibidem). O que se percebe é que Walter, antes de ser construído pela escrita de sua filha, já o era através das cartas que os irmãos escreviam a contar sobre a vida dele. Nesse sentido, o que a narradora faz ao escrever sua narrativa sobre Walter é buscar os rastros que lhe permitem chegar até ele, transformando-o sempre a seu próprio modo. Da mesma forma em que encontra na escrita a possibilidade de construir para

si Walter Dias, é também na escrita dos irmãos Dias, através de suas cartas, que ela busca a matéria-prima para construí-lo, confirmando a existência de seu pai por meio dos signos capazes de lhe devolver sua presença.

A narradora, na medida em que decide retornar às “cartas envenenadas” (JORGE, 2003, p. 198), insere em sua narrativa maior as narrativas que vão sendo suscitadas por elas. Ainda que a preferência fosse a de não mais voltar às cartas que destilavam veneno sobre Walter, há a compreensão por parte da narradora de que o retorno a elas é crucial para poder exercitar a escrita de si, principalmente porque em tais cartas encontra-se intimamente implicada, uma vez que os irmãos Dias não se referem apenas a Walter, mas à filha também e ao suposto envolvimento incestuoso tido com o pai. Voltar-se a tais cartas, portanto, no momento de sua escrita, significa seguir o rasto que a conduz até Walter e, dessa forma, a conduz a si. Se as cartas enviadas a Valmares permitiram, pelo ato da leitura, que um recolhimento de discursos em torno de Walter fosse feito, é a remissão a elas, por meio de um processo meditativo, que lhe dá as condições para obter uma percepção mais aguda de si, de Walter e dos irmãos Dias. Ao trazerem à tona o inverno chuvoso de sessenta e três, as cartas dos Dias, ao revelarem as confissões de Walter, propiciam um canal para que a narradora em seu discurso autoral continue a por em movimento o seu desejo irremediável de confessar-se.

Apropriando-se das cartas de Luís Dias e de Manuel Dias, a narradora faz com que a noite de sessenta e três seja retornada discursivamente à narrativa coincidente ao romance. Tal evento ganha novamente espaço dentro da narrativa, porém, recolocado a partir de visões que lhe são externas e que lhe chegam, inclusive, de longa distância, respectivamente de Hamilton e Ottawa. As cartas enviadas pelos Dias, como já se disse anteriormente, constituem-se em matéria-prima para que a narradora, em seu processo de escrita, possa a elas retornar e construir mais uma de suas narrativas cuja finalidade é sempre a de constituir Walter Dias através de sua escrita para poder falar de si por meio dele. As últimas cartas, no entanto, enviadas à casa de Francisco Dias, evocam o período em que Walter Dias estivera de passagem em Valmares, em sessenta e três. Segundo a narradora, por tais cartas, observava-se que

o epicentro da comoção localizava-se no Inverno pluvioso de sessenta e três. Referiam os caminhos enlameados onde Walter teria seduzido a filha, os casarões onde a fizera entrar a propósito de desenhos com cotovias e rabirruivas, a manta que ele punha aos pés dela, enrolada, quando a havia levado para hotéis, em Faro, no Chevrolet que não lhe pertencia. (ibidem, p. 197).

Escrever, portanto, sobre Walter, a partir da evocação feita a esse período através das cartas, significa dar curso ao desejo que a noite de sessenta e três suscita na narradora de ir a uma profunda busca de si, pondo em narrativa as confissões de Valter e as interpretações dos Dias sobre um período já narrado anteriormente por ela. Sua escrita, porém, caracterizando-se como uma narrativa de si, encontra-se em uma constante busca por aquilo que não pode ser explicado e que se revela como indizível, assim como pelo que se encontra oculto, na tentativa de explicitá-lo, não de forma direta, mas pela recorrência ao detalhe, que é o que permite a entrada de um feixe de luz a iluminar as desconhecidas e obscuras entranhas que habitam os seres humanos. É a esse movimento, portanto, que a narradora se entrega ao colocar em narrativa dados coletados sobre a noite de sessenta e três, a partir das cartas enviadas pelos Dias, em que tanto Walter quanto ela se encontram implicados. De posse das cartas, como se estivesse a “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1999, p. 137), a filha de Walter Dias, referindo-se à carta de Luís Dias, conta-nos que ele

Nem sabia como começar, mas o assunto resumia-se no seguinte – Na sua cidade, àquela data, tinha corrido que Walter viajara no Chevrolet, em Valmares, com a manta no porta-bagagens, tendo tentado deitar sobre ela, primeiro, Maria Ema e, depois, a própria filha. Agora que a sobrinha era adulta, por que razão Luís Dias não poderia falar à vontade? A princípio, constara em Hamilton, que só não havia acontecido porque Custódio Dias tomava conta da mulher e da sobrinha vigiando-as dia e noite. Depois, constara que tinha mesmo acontecido. Mas só eles três, Maria Ema, Custódio e Francisco Dias, testemunhas vivas, poderiam dizer se fora verdade se fora mentira. Já agora ele, e a mulher dele, gostariam de conhecer a verdade. E o actual builder, antigo demolidor de casas, acrescentava, a fechar a carta – ‘Que Deus me perdoe, se reproduzo uma mentira, o que aqui se diz a lie. Sempre odiei lies and liars, e outros vícios. Sempre fui assim.’ – From Luís Dias, Hamilton. (JORGE, 2003, p. 195 e 196).

Da referência à carta de Luís Dias, há pelo menos uma sentença de ordem citacional, em que o próprio está a falar, sendo o restante dela interceptada pela voz da narradora cujo processo de escrita de si apresenta-se emparelhado à leitura, evidenciando uma prática de reflexão que determina certas escolhas diante de elementos contrastivos, os quais, quando escolhidos, são levados a cabo. As cartas, como se estivessem a servir de *hypomnemata* para aquela que escreve, trazem de forma implícita os dois princípios pelos quais, segundo Foucault (ibidem, p. 141), o caderno de notas é regido: “a verdade local da máxima e o seu valor circunstancial de uso”, de modo que o discurso construído pela narradora em torno dessas cartas não necessariamente revela aquilo que de fato os irmãos Dias escreveram, nem mesmo se configura como a reconstituição do que fora escrito nas cartas, contudo, não é

possível pensar a construção de tal discurso como se sua fonte fosse seu próprio âmago. Consoante ao processo de escrita da narradora, Foucault (ibidem) propõe que essencialmente se considere

a frase escolhida como uma máxima verdadeira naquilo que afirma, conveniente naquilo que prescreve, útil em função das circunstâncias em que nos encontremos. A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (ibidem, p. 141)

Conforme a citação acima, mesmo as palavras de Luís Dias que se encontram em um discurso direto devem ser pensadas na relação de conveniência que a narradora estabelece com aquilo que enuncia através da escrita. Faz-se presente um tom de ironia na inserção dessa máxima de Luís Dias, aliás, a única no processo narrativo que gira em torno de sua carta. Considerando que a carta tenha revelado confissões feitas por Walter a respeito de seu envolvimento com Maria Ema e com a filha, em um tom mais especulativo que convicto quanto ao que se afirma, concluir tal texto afirmando não gostar de mentiras e mentirosos, demonstra um certo desvio em relação ao que supostamente se disse anteriormente na carta. Tal escolha, contudo, de citar a conclusão da carta de Luís Dias na narrativa que constrói, relaciona-se ao objetivo da narradora em diferenciar Walter dos demais Dias, desqualificando aqueles que porventura interferem na imagem idealizada que mantém de seu pai até o momento.

Sem que a narradora esclareça o que as cartas enviadas pelos Dias sugerem em relação ao seu envolvimento com Walter Dias, quando de seu retorno a Valmares, em sessenta e três, a ambiguidade em torno de tal suposição vai se mantendo como condição para que a continuidade de sua escrita aconteça. Ainda que a escrita de si percorra aquilo que se encontra oculto, essa é uma busca que está sempre a perder-se, nunca a oferecer respostas estáveis; ao contrário, sempre provisórias, requerendo incessantemente a atitude de exame de si, própria da confissão já discutida nesse trabalho, como forma de trazer luz à consciência, que permanentemente se obscurece para depois ser aclarada. Nesse movimento de dar fluxo à narrativa, refere-se, também, às cartas de Manuel Dias, e a exemplo da versão que dera sobre Luís Dias, em sua tentativa de desautorizá-lo naquilo que dizia, assim o fará em relação a esse outro tio, que escreve de Otava.

E a suposta última carta é da autoria do mineiro, o de Otava, o que antes usava um chapéu de ferro, ou de lata, o que tinha uma luz entre os olhos para ver o minério e

agora tem limusines e táxis. Várias luzes, vários faróis para ver muito bem as estradas longas e largas. Ele vê à distância e interpreta – A vida em que consta ter caído a sobrinha deve-se sem dúvida a uma experiência grave ocorrida entre ela e Walter, o tio ou pai, como se queira.

É que, se Walter andou num Chevrolet que não lhe pertencia, sempre munido da manta de soldado, para alguma coisa era. Manuel Dias está longe mas vê, vê muito bem tudo o que pode ter acontecido. Ou aconteceu. Que Deus lhe perdoe se vê de mais sobre Valmares e São Sebastião, a partir de Otava. Ele não tem culpa de ver tanto, e tão seguramente, àquela distância toda, no tempo e no espaço. Meu Deus o que ele vê! – Meu pai, meus irmãos, minha querida sobrinha que há tanto tempo não vejo, que deixei pequenina, e que desejava que hoje fosse uma mulher arrumada, casada, vivendo bem, em prosperidade e paz – ‘Mas assim Deus não quis. Até sempre.’ – From Manuel Dias, Limo-Sevice, Ottawa. (JORGE, 2003, p. 196).

A propriedade com que Manuel Dias se refere à relação incestuosa de Walter Dias e sua filha é posta em cheque quando a narradora reforça a distância em que ele se encontra, temporal e espacialmente, para dizer o que teria ocorrido entre os dois, reforçando, em tom irônico, sua “visão transatlântica sobre o que se tinha passado em Valmares de sessenta e três.” (ibidem, 2004). A ele cabe a tarefa de interpretar, como menciona a narradora, ficando a veracidade dos fatos sempre variável à sorte das interpretações. Mais do que buscar uma verdade absoluta ou apresentar a sua versão sobre os fatos, a narradora, em seu processo de escrita, pretende estabelecer uma relação consigo própria a partir das variadas versões que a leitura das cartas dos Dias lhe permite conhecer. No que estou a discutir, um questionamento feito por Foucault (1999, p. 138) encontra sua plena vazão: “como se pode ser posto em presença de si próprio por intermédio de discursos velhos como o tempo e oriundos de toda a parte?”. De posse de fragmentos heterogêneos e de consulta a eles por meio de leituras e releituras, esses, por intermédio da subjetivação que perpassa o exercício da escrita pessoal, vão sendo unificados e constitutivos da identidade do escritor, que faz a coleção daquilo que se ouviu ou leu. Conforme Foucault (ibidem) nos leva a perceber, Sêneca já propunha que os pensamentos dos outros fossem aderidos e deles feitos os próprios, porém, pautando-se em questões éticas que levam em conta a semelhança, a fidelidade e a originalidade, explica, de acordo com o teórico, que

Não se deve (...) elaborar aquilo que se guarda de um autor, de maneira que este possa ser reconhecido; não se trata de constituir, nas notas que se tomam e no modo em que se restitui por escrito aquilo que se leu, uma série de ‘retratos’ reconhecíveis, mas ‘mortos’ (...). É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (ibidem, p. 144).

Pelo excerto acima, compreende-se a recorrência feita pela narradora às cartas enviadas pelos Dias como forma de buscar não por uma verdade, nem mesmo por compor um conjunto de dados que se contrastam, antes como condição de exercer sua identidade, que, via de regra, é construída pelos liames da leitura e da escrita. Assim, ao construir suas narrativas tomando como base as cartas dos Dias que estão a profanar o encontro existido entre ela e o pai, em sessenta e três, é oportuno que a voz dos Dias, presentes em suas cartas, sejam empregadas ao modo da narradora e, em alguns momentos, por ela apagadas, se o que se considera é buscar através de sua escrita a constituição de si.

Pelo efeito da missiva, e ficando explícito que é a esse gênero textual que a narradora se volta em leitura a fim de construir sua escrita, os autores das cartas permitem que sejam reconhecidos por ela em suas atividades, em sua maneira de pensar e de conceber a vida, o que de alguma maneira são mostrados pela narradora na escolha que faz desses dados, articulando-os a sua escrita. Assim, ao manter a frase em que Luís Dias insere palavras de língua estrangeira, *lies and liars*, ao discurso construído em língua materna, permite que se entreveja a familiaridade em que se encontra em terra estrangeira. No entanto, o teor de profanação em torno de Walter Dias que paira sobre a carta não só de Luís Dias, mas naquelas enviadas pelos outros irmãos Dias, levam-na a uma percepção em relação aos filhos de Francisco Dias, conforme é possível verificar pelo excerto abaixo:

Era como se os filhos de Francisco Dias se encontrassem reunidos num espaço extraordinário, fora da Terra, na zona onde boiavam os satélites, e no entanto, esse espaço fosse São Sebastião de Valmares. Era como se não tivessem saído da primitiva comarca, da velha igreja, do antigo pátio desta casa, revisitando estes espaços, pegada a pegada, árvore a árvore, para perseguirem o fantástico crime de Walter. (...) O comboio, a estação, as casas, as árvores, as pessoas que referiam eram os de vinte, trinta anos atrás, avistados, a partir dessa distância, através dum óculo punitivo, furioso, envenenado. – Como disse, uma vingança sobre um sujeito falso e um destinatário imaginado estava a ser servida fria, gelada. (JORGE, 2003, p. 197).

Ainda que o conteúdo de tais cartas, de caráter *punitivo*, *furioso*, *envenenado*, trouxesse à narradora uma alta dose de dissabor, há por parte dela a necessidade de recorrer a tais registros como forma de continuar a falar sobre a noite chuvosa de sessenta e três. Depois das cartas, Walter já não se constitui mais na imagem idealizada de outrora. O desabamento dessa imagem encontra na revelação feita por Manuel Dias de que o carro com o qual Walter aparecera em Valmares não era dele o seu ponto de congruência. Belas imagens guardadas no imaginário de sua filha, de Custódio e de Maria Ema, após terem deslizado pelas quatro rodas do automóvel de Walter, depois dessa confissão, encontravam-se manchadas.

Se as imagens agora estavam manchadas, é porque antes elas sobreviviam, para cada um deles, brilhantes e lisas, tal como existiam para a filha. Passeios, corridas, surpresas, entregas a um poder que tínhamos imaginado em sessenta e três, e guardávamos em locais preciosos dentro das nossas cabeças, como seres vivos intactos, passado tanto tempo, eram assassinados de forma súbita através da carta de Manuel Dias. (ibidem, p. 191 e 192).

As manchas impingidas sobre essas imagens revelam Walter na sua condição de anti-herói, marcado, tal como qualquer humano em face da existência, por suas fragilidades e vicissitudes. Acoplada à imagem do carro esteve a de Walter a oferecer mobilidade a Custódio, ideia de progresso a Francisco Dias, aproximação de uma paixão latente à Maria Ema e uma história de amor, marcada em seu desencontro, à filha. Entorpecidos ao verem seus desejos abrandados por Walter Dias, que nessa circunstância encontra-se reificado sob a forma de um carro, veem-se, anos depois, através da carta de Manuel Dias, destituídos da beleza que tal evento proporcionou as suas vidas. Ao serem informados de que o carro não era de Walter Dias, aquilo que haviam experimentado dentro dele caía por terra. Se até aquele momento Walter portava para cada um deles uma promessa de salvação, percebe-se, após inúmeras leituras da carta de Manuel Dias, que ele não detém esse poder, é tão vítima da condição humana quanto qualquer outro. Se a presença de Walter havia criado a ilusão de que alguém poderia ser salvo de seus limites, tal ilusão é desnudada nas palavras de Maria Ema dirigidas a Custódio, em oitenta e um, “‘Era tudo mentira, nem um pouco do que cá veio fazer era verdade...’ O marido, com o rosto apontado para as copas das árvores sequeiras, respondia – ‘Pois era...’”. (ibidem, p. 192).

Diante da constatação de que o carro não era de Walter Dias, a narradora põe em movimento a compreensão a que chegara diante de tais revelações, percebendo que a imagem que criara de Walter Dias para si, através das inúmeras heranças que considerou ter recebido dele, não se sustentava mais, abrindo-se para uma compreensão primeira de que Walter só existia enquanto tal como forma de animar zonas pouco conhecidas de sua sensibilidade, num gesto pautado pelo princípio do prazer cuja experiência de satisfação permite modificar aquela de desconforto na qual ela se encontrava como filha bastarda. Como se estivesse diante de uma revelação,

a filha pensava que também não era dele a chegada do táxi, nem a chuva que os tinha unido, nem as corridas que tinham feito pela 125. Não era dele a deambulação dentro da casa, nem seu o abraço apertado na manhã em que fizera a queima antes do amanhecer, tão pouco a sua partida deslizando sobre o vidro de gelo que ouviria durante uma década. Não era seu o silêncio que tinha vindo depois, acompanhando essa década, nem provinha de si a ironia a que se tinha habituado como um escudo

invisível. Não era dele o silêncio de quinze anos que ela mesma havia feito contra as pessoas daquela casa. Não era dele o revólver Smith, não eram dele as balas de metal, não era dele a sua vida. E ainda que fosse inexplicável onde começava e terminava essa analogia, e a quase totalidade das cartas venenosas não passasse, comprovadamente, duma fantasia, era tudo mentira porque o Chevrolet não era dele. (ibidem, p. 203).

Diante das constatações acima, “A pouco e pouco o Chevrolet ia-se reduzindo a uma luxuosa lata preta, que de vez em quando passava sem ruído, em direcção incerta.” (ibidem, p. 204), tendendo a levar junto dele a imagem idealizada de Walter Dias. No entanto, o desejo de retornar à experiência de satisfação que experimentava antes de dela ter sido desalojada pela revelação feita de que o carro da Walter Dias não lhe pertencia, não se encerra. Por tal razão, mesmo tendo caído os véus que cobriam Walter, a verdade revelada através do Chevrolet é relativizada pela narradora na noite do discurso, quando opta por continuar a escrever sobre a noite chuvosa de sessenta e três, partindo do seguinte questionamento: “Mas o que é a imagem dum carro com rodado de veludo, na vida duma pessoa, comparada com a noite de chuva em que ele visitara a filha?” (ibidem). Assim, como forma de dar continuidade à prática de examinar-se, a narradora recorre a mais uma carta escrita por Manuel Dias cujo mote é a noite de sessenta e três. A essa carta, a filha de Walter já teria se voltado em inúmeras leituras, considerando o que a própria narradora conta de que essa, bem como as outras cartas recebidas, teria sido por ela involuntariamente decorada. Percebe-se, também em relação a essas “cartas envenenadas” (ibidem, p. 198), as quais possibilitam que uma narrativa se erija dentro do romance para falar sobre Walter, um movimento de escrita que esteve previamente associado à leitura meditativa, à recolha de fragmentos que essa leitura permitiu, subjetivando aquela que os recolheu, relançando-a para o enfrentamento do real, o que consiste na produção escrita que contempla essa e as outras tantas narrativas que constituem o seu discurso autoral na noite em que se encontra diante da manta do soldado. Sabe-se de antemão de um enfrentamento definitivo pelo qual a filha de Walter deverá passar. Enterrar a *manta-corpo* de Walter significa percebê-lo na sua ausência definitiva e implacável. A escrita, nesse sentido, devolve-lhe a existência daquele que mais tarde será enterrado, servindo-lhe como um consolo provisório. Ao mesmo tempo, enterrar a manta significa por fim ao objeto do narrável. Quando se volta às *cartas envenenadas*, a narradora demonstra a consciência de que os registros que lhe permitem falar sobre Walter já não são inesgotáveis e que o encerramento daquilo que escreve sobre ele está próximo. Diz ela: “Então é preciso lembrar mais, esta noite, para que Walter saiba, antes de nos despedirmos.” (ibidem, 204).

Sua lembrança se reporta à noite de chuva em que ela e o pai estiveram juntos em seu quarto, em sessenta e três. Volta-se a essa noite como forma de poder manter Walter em discurso, dando vazão à sua escrita e fazendo dela o lugar ao qual se pode continuamente retornar, entremeando-se com a falta inerente ao sujeito. Ainda que o mote de sua escrita seja um sujeito que já se sabe, depois da revelação de que o carro não era seu, não corresponder à imagem tal como construía até esse momento, a necessidade de exame encetada por essa noite prevalece, inclusive como forma de remeter-se a um de seus melhores momentos, como se esse fora um marco mítico no qual se apóia, embora já não mais exista. Torna-se evidente que o que se quer reencontrar já não é mais possível de ser reencontrado, no entanto, se a condição da linguagem é a incompletude (ORLANDI, 2002), a escrita torna-se o lugar do possível. Desse modo, voltando-se para a noite de sessenta e três, a narradora recorre a uma das *cartas envenenadas* de Manuel Dias, transcrevendo uma de suas passagens:

‘Não me queiras tu, Custódio, deitar poeira nos olhos. Ele mesmo me contou, quando aqui veio mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam. Fique eu surdo e mudo, e tenha uma velhice desgraçada no pior asylum de doidos de Ontário, se não foi verdade que ele me contou. Por que haveria Walter de inventar uma coisa dessas? E agora vens tu dizer que nada disso aconteceu. Por certo que andavas cego, ou com a candeia às avessas, que não viste nada...’ (JORGE, p. 204 e 205).

Recorda-se a narradora que mesmo diante desse relato funesto, ela, como forma de manter vivo o desejo de retornar àquela plenitude evocada pela noite de sessenta e três, desculpava Walter, “pensava que não era possível, que faltavam palavras fulcrais do que Walter teria dito, que Walter, conversando amenamente com o irmão, teria contado alguma coisa de muito diferente, alguma coisa lógica e com verdade.” (ibidem, p. 205). Assim, “Walter voltava a subir por instantes pela escada do quarto, quando ela queria.” (ibidem, p. 205 e 206). No entanto, como se a falta que a levava a esse contínuo retorno estivesse a ser apagada, o que a certo modo revela a abertura de um processo de constituir-se identitariamente ciente de que seu pai não pode lhe oferecer nenhum estágio de segurança ou certeza, Walter vai adquirindo na vida da filha um aspecto de sombra, tal como ela o percebe na noite da escrita: “Só que já não subia como antes, não brilhava no escuro, não estava contente nem triste, era apenas uma sombra que se movimentava, e depois já nem sombra era, como uma morte. Fazia falta mas apagava-se.” (ibidem, p. 206).

A decretação da morte de Walter Dias também será posta em discurso pela narradora como mais uma narrativa que comporá o seu discurso autoral. A escrita de suas *narrativas*

abomináveis, que tendem a definitivamente aniquilar a presença de Walter Dias em sua vida, será tema do próximo tópico, que receberá uma retomada e ampliação da discussão que já foi iniciada no primeiro capítulo desse trabalho, quando salientávamos o olhar da crítica Florentino (2009) para a influência do discurso d'*A Ilíada* no processo de formação autoral da narradora do romance. Concordo com a referida autora e reitero sua percepção acerca da intertextualidade promovida no discurso da narradora com essa narrativa secular. Juntamente com Florentino (ibidem), percebo que as narrativas escritas pela filha de Walter para serem entregues a ele revelam o trabalho de criação de um autor dentro da narrativa. No entanto, como o objetivo desse capítulo é demonstrar o modo como essas narrativas escritas sobre Walter constituem-se em mais uma das narrativas construídas no interior do romance a fim de edificar a imagem do pai, ao mesmo tempo em que se edifica o discurso autoral, na noite em que a narradora se encontra diante da manta do soldado, reabro, a seguir, a discussão em torno das *narrativas abomináveis*.

2.7 Narrativas abomináveis

Na busca incansável de materializar a presença de Walter Dias para si, através da escrita, somos levados a acompanhar a narrativa de uma mulher cuja trajetória permite-nos flagrá-la em seu árduo processo de vir a ser, que busca no espelhamento da imagem que quer edificada do pai um modo de constituir-se identitariamente como sujeito e como autora. Num processo de construção de narrativas, no qual a presença do pai é restituída com tudo o que lhe foi possível amealhar dele e sobre ele, a filha de Walter nos apresenta em seu discurso o modo de realização da composição autoral, tematizando, inclusive, o trabalho de criação de um autor, visto, aqui, como aquele que opera uma complexa trama de discursos. No discurso em que a filha se reporta a Walter Dias, estando ela diante de sua manta, uma outra narrativa a revelar seu pai é posta em ação, ao mesmo tempo em que a revela como autora. Trata-se, portanto, da ocasião em que ela escreve as três narrativas sobre Walter, através das quais deseja transformar “a doçura da sua imaterialidade evanescente numa parábola de natureza carnal para que desaparecesse”. (JORGE, 2003, p. 208).

O processo de aniquilamento da pessoa de Walter Dias consiste no “trabalho de traça” (ibidem) feito por sua filha. Considerando-se a imaterialidade com a qual ele se fizera presente em sua vida e ciente de que a morte está marcada pelo desaparecimento da materialidade do corpo, a filha de Walter encontra na escrita dessas três narrativas a condição

de corporificar o pai, para, em seguida, materializada a presença dele, poder decretar-lhe a morte. Porque “Invejava os mortos cujos corpos nunca tinham voltado à casa e de quem não se sabia de nada, nem tinha restado coisa nenhuma, nem a ponta duma fivela” (ibidem, p. 207) e porque havia se deparado com o conteúdo das cartas enviadas pelos Dias a reproduzir os relatos de Walter sobre o que acontecera entre ele e a filha, em Valmares, em sessenta e três, “queria apenas que ele tivesse desaparecido simplesmente, enrolado numa manta, um pedaço qualquer de sarja cinzenta, sem ter dado azo àquelas cartas” (ibidem). Paradoxalmente, a escrita da filha de Walter, ao mesmo tempo em que pretende materializar o corpo de Walter Dias como condição para fazê-lo desaparecer, faz com que sua existência seja perpetuada quando a reveste de signos, os quais estão sempre em via de serem relançados a outros textos.

Esse relançamento aos quais os signos estão sempre sujeitos pode ser observado quando as três narrativas escritas com a finalidade de atingir Walter são recuperadas pela narradora no momento em que ela se encontra a escrever o discurso dirigido a Walter, diante de sua manta de soldado: “Lembro essas narrativas frias, esses contos de gelo, escritos contra um homem que havia alimentado a vida de pessoas, com esfarrapados desenhos de pássaros”. (ibidem, p. 210). A referência feita pela narradora a essas narrativas, no momento em que se encontra a escrever seu discurso sobre e para Walter, permite-me observá-las como mais um registro ativo ao qual ela se volta em um processo meditativo, tornando possível que a escrita seja posta em movimento na noite em que se encontra a escrever a narrativa que compila essas três a que estou a me referir, bem como as demais discutidas anteriormente.

Essas narrativas que se constituem em um registro ativo, com o qual a narradora irá operar na noite da escrita, a fim de construir para si Walter Dias, trazem em sua construção um processo de escrita que também parte de um movimento meditativo. Tal movimento é explicitado pela narradora quando esta observa que a mesma reclusão espacial na qual se encontra para escrever a narrativa coincidente ao romance que lemos é também aquela em que se encontrava ao escrever as narrativas sobre Walter:

No silêncio do quarto, este mesmo quarto, enquanto as árvores desfloriam, as hastes se enrolavam em folhas verdes, e os ramos cheios de seiva se multiplicavam e ofereciam pequenos cachos de frutos com pele de camurça, as palavras necessárias apareciam-lhe, naturais, frias, sem qualquer esforço e sem qualquer mágoa. Foi nesse fim de Inverno morno que ela iniciou um texto sobre Walter. (JORGE, 2003, p. 209).

Esse processo de introspecção que leva a filha de Walter a iniciar um de seus textos sobre Walter se estende por alguns meses, conforme observa a narradora, sendo interrompido “Quando teve as narrativas escritas” (ibidem, p. 210), prontas para que pudesse procurar o paradeiro de seu pai e ir ao encontro dele para lhe entregá-las pessoalmente. Outros registros ativos que partiram igualmente de um processo de meditação em relação às leituras e aos discursos recolhidos são acionados na ocasião da escrita desses textos sobre Walter. Como já foi pontuado nesse trabalho, evidenciamos o discurso da tradição literária, lido, relido e copiado em alguns fragmentos pela filha de Walter, o álbum dos pássaros, os discursos orais colhidos no seio familiar e as cartas enviadas pelos Dias a Valmares. Observando que alguns desses registros “iriam ser sacudidos, abertos e folheados com método” (ibidem, p. 209), nota-se o processo de releitura e de meditação a que tais registros foram submetidos, para consolidar-se, em seguida, nas três narrativas escritas pela filha de Walter.

Embora Florentino (2009), em seu artigo, *Identidade e autoria no romance A manta do soldado, de Lídia Jorge*, considere o momento em que a filha de Walter se encontra isolada em seu quarto, prestes a escrever as narrativas sobre ele, como o início de um processo de gestação de um autor, as discussões feitas até aqui me permitem considerar que esse processo inicia-se anteriormente à data em que essas narrativas são escritas. Aos trinta e cinco anos, idade com a qual a filha de Walter escreve suas narrativas, muitos registros já haviam sido feitos por ela, decorrentes de suas leituras e da recolha de discursos ouvidos. Desde sua infância, passando pela adolescência e chegando à fase adulta, a narradora revela em vários momentos de seu discurso uma íntima relação com a leitura, com a escrita e com o processo de criação. Ao compor suas “três narrativas fantasiosas contra uma figura sedutora, ausente presente, que lhes havia alimentado a vida.” (JORGE, 2003, p. 211), Soares (2002), em sua dissertação de mestrado, *A manta intertextual de O vale da paixão: herança, transformação e identidade*, observa que

A filha de Walter lança sobre a personagem que o pai ocupará nos seus textos o olhar de um colecionador. Ela ordena e relaciona as peças do mosaico segundo afinidades especiais; agrupa informações colhidas em épocas, suportes e lugares diferentes segundo uma lógica própria. Tece um fio narrativo capaz de unir os objectos da colecção de modo a dar-lhes significado - pois as colecções também são uma história. (ibidem, p. 121).

Desse modo, a escrita das *narrativas fantasiosas* vai sendo construída, na visão da crítica citada anteriormente, pelo modo como a filha de Walter vai organizando o material que ao longo do tempo foi construindo sobre Walter. Ao seu posicionamento de que as coleções

são também uma história, quero justapor o que venho desenvolvendo nessa segunda parte desse trabalho, que significa considerar cada registro ativo, potencializado pela meditação decorrente das leituras e discursos recebidos pela filha de Walter, como uma narrativa que está a ser contada sobre ele.

O orquestração feita pela filha de Walter dos mais variados discursos de que dispunha resulta em narrativas cujos títulos evocam imagens de Walter propagadas em Valmares e amalhadas por ela desde sua infância. “*O Soldadinho Fornicador*” (JORGE, 2003, p. 223), sugerindo uma imagem de Walter entregue aos prazeres; “*O Pintador de Pássaros*” (ibidem), revelando o seu lado artístico, subversivo e, por tal razão, incompreendido, e “*A Charrete do Diabo*” (ibidem), figurando um sujeito errante, entregue desde muito jovem à mobilidade e ao desaparego à própria terra. Só temos acesso ao texto da primeira narrativa cujo conteúdo constitui-se num “tiro de revólver” (ibidem, p. 219) dado o poder que a escrita tem de aniquilar aquele com quem se quer fazer “um ajuste de contas” (ibidem, p. 218). Na Argentina, a filha de Walter “Tem dentro do saco, pendurado ao pescoço, três episódios escritos, para lhe entregar em vez do revólver carregado” (ibidem, p. 214), porém, diante da capacidade que seus textos tinham de ferir, surge o questionamento: “Para que serviria ali o verdadeiro revólver?” (ibidem).

Comparando os textos entregues a Walter a uma arma, a filha de Walter revela-se em um momento em que é preciso provocar o assassinato de Walter dentro de si para saber quem ela é. A filha, que ao escrever essas narrativas, encontra-se com trinta e cinco anos, compreende, por aquilo que foi possível aprender por meio do discurso literário, “a passagem irreversível da vida” (ibidem, p. 206) e o “confronto com o grande absoluto, que sempre ia acontecendo no tempo, e que não se repetia nem parava. Esse grande mar fluindo” (ibidem, p. 207). Diante da velocidade em que a vida desliza, um processo de exame de si se realiza através da escrita, e vendo-se na necessidade de romper com o pai, vê-se também crestada em sua identidade. Ressurge com uma outra, reinaugurando-se como sujeito e revelando-se como autora gestada. Não “para sossego dele, mas sim para o bem dela” (ibidem, p. 225), a filha de Walter fora até a Argentina, ao “*Bar Los Pájaros*” (ibidem), “para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada, no momento exacto. Cortar dentro de si” (ibidem). Essa era a razão de seu deslocamento.

Tais narrativas ao serem posteriormente retomadas em leituras, potencializam um outro registro ativo coincidente à narrativa que lemos. A colocação delas em discurso fará com que a história seja contada sobre o que restou “dum homem sedutor” (ibidem, p. 215) que fora Walter Dias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estendendo a manta...

Depois de um laborioso processo de preparação do tear e de seleção de fios, tramá-los foi de relevante importância, pois iniciado o processo de composição da trama, a manta, que se pretendia construir no início desse trabalho, ganhou corpo. É chegada a hora de retirá-la do tear, colocando-a à mostra. Como se disse no início, antes que o processo de tecitura se iniciasse, inúmeras poderiam ter sido as combinações feitas entre os fios para que a análise da obra em questão se desse, porém, justamente para que ele tivesse o seu início, escolhas precisaram ser feitas. A esse ponto, sobretudo, quando o que se teceu deve agora seguir o seu curso, a evidência das inúmeras possibilidades com que se poderia realizar o processo de entrelaçamento dos fios só aumenta. Nesse sentido, há um reconhecimento de minha parte de que outros enfoques podem ser dados à análise do romance e outros aspectos podem ser trabalhados. Consola-me o fato de que uma trama, mesmo possuindo sua vocação para a infinitude, em um dado momento, é retirada do tear. Experiência muito semelhante se dá em relação ao texto escrito, embora compreenda que o ponto final seja sempre temporário. Devo considerar, no entanto, que o processo de construção das páginas desse trabalho, possibilitou-me um grande envolvimento com a obra literária escolhida como objeto de investigação. Trata-se de um processo de escrita que também é decorrente de um período de leituras, reflexões e de discussões em torno da obra. Os contínuos retornos *À Manta do Soldado* permitiram-me que os textos utilizados como forma de teorizar as questões tratadas pudessem ser revisitados, na mesma medida em que o texto literário abriu-se como um campo teórico para mim. Ao final desse trabalho, percebo o imbricamento entre teoria e arte, uma interlocução sem a qual meu trabalho dissertativo não se justificaria. Certamente, esse processo reflexivo pelo qual a escrita perpassa, demandando um recolhimento pessoal em torno do objeto, é também o que garante, ainda que nunca a esgotar-se, um lugar privilegiado como leitora e como ensaísta da obra em estudo, estando esse lugar a estender-se ao universo da literatura, da crítica literária, dos estudos filosóficos e da própria vida. Sim, da própria vida, pois são inegáveis os efeitos que esse texto anteriormente à escrita operou em mim e continuou a operar quando estive a entreter-me com ele durante esse processo.

A perspectiva escolhida para a realização desse trabalho foi a da escrita de si, que revela a necessidade humana de o sujeito examinar-se e de falar sobre si, como forma de

buscar na linguagem um sentido para a existência. A linguagem, sendo ela um recurso que está sempre a escapar-se, exige sua constante atualização, o que justifica os contínuos retornos ao já dito. Compreendemos que há no processo de exame de si da narradora do romance uma aproximação à lógica da confissão, tal como apontada por Foucault (1988), de onde decorre uma incursão sobre si, que ativa tudo o que diz respeito aos seus sentidos, vontades, lembranças, entendimentos, pensamentos, palavras e ações, numa infinita tarefa de dizer, de se dizer a si própria, elegendo Walter, para poder se dizer a outrem, que é ela mesma.

Esse movimento, que só é possível no e pelo exercício de linguagem, tem na escrita da narradora a sua materialidade. Uma escrita que tende a colocar o desejo de reconstruir o pai ausente em discurso. É a linguagem, portanto, que torna Walter Dias uma experiência renovada para si, sendo continuamente reconfigurada e recontada, sobretudo, quando a noite de sessenta e três é evocada pela narradora. Diante disso, passo a compreender a noite de sessenta e três como uma usina produtora de discursos sobre Walter ou, conforme disse no decorrer desse trabalho, como um marco mítico no qual a narradora se apoia para que as narrativas sobre Walter possam ser engendradas à narrativa que compila todas elas, na noite do discurso. A arquitetura do discurso construído pela filha de Walter apresenta uma estrutura montada a partir de esferas que se sobrepõem, sendo a noite de sessenta e três uma dessas esferas sobre a qual giram todas as outras. O movimento circular em que funcionam as narrativas sobre Walter, discutidas no segundo capítulo, caracterizam também o modo circular como a narradora transita pelo tempo, num contínuo ir e vir, fazendo com que o presente e passado orbitem pela narrativa. Nessa circularidade em que se apresenta o discurso da narradora, a partir das narrativas escritas sobre Walter, circular também se revela o modo como se dá o seu processo de formação autoral, o qual traz de forma subjacente o modo como acontece a escrita de si, pensada a partir da contribuição teórica de Foucault (2002).

Nesse sentido, considerou-se o álbum de pássaros, a fotografia tirada no colo de Walter, o filme sobre ele e as cartas como registros ativos que foram sendo compostos ao longo da vida da narradora, partindo de um processo de recolhimento de discursos aos quais ela pôde se voltar em momentos de leitura e meditação. O processo de constituição desses registros traz nele a filha de Walter intimamente implicada, revelando-se constituir e ser constituída subjetivamente por meio deles. Percebe-se, através das narrativas que esses registros permitem contar sobre Walter, a gestação de uma autora que, na busca por sua identidade, como forma de deitar fora aquilo que não se quer mais para si, precisa, inevitavelmente, recorrer a todos esses registros que até então a constituíram. Recuperando-os e valendo-se deles, a narradora recolhe-se em processo meditativo, do qual resulta um novo

registro ativo, evidenciado pela construção das três narrativas a serem entregues a Walter, na Argentina. A busca por sua identidade corresponde a sua construção como autora desses textos que funcionam como parábolas da vida de Walter Dias. Não obstante à construção desses textos escritos, o movimento de circularidade estabelecido pela escrita será tratado em seu discurso, quando, após o recebimento da manta do soldado, convoca além desses três textos sobre Walter, todos os outros registros que possibilitaram sua construção, voltando-se a eles em processo meditativo para relançá-los a um novo registro ativo, potencializado pela escrita da narrativa que corresponde ao romance que lemos.

Não sabemos o que decorre à filha de Walter após o enterro da manta, mantendo-se, também, nesse momento, a ambiguidade que perpassa todo o discurso construído pela narradora. O que a escrita da filha de Walter lhe permite é problematizar-se em relação aos possíveis da vida humana, sempre múltiplos, num contínuo rompimento com a ordem, que busca, numa luta vã, arregimentar tudo e todos. Nesse sentido, o discurso construído pela narradora não lhe oferece respostas prontas ou exatas sobre si, sobre que ações tomar dali em diante. A escrita de si, erigida no romance, sustenta o consolo de ter podido se dizer a si e a compreensão de que é preciso enterrar uma manta para continuar a constituir-se como sujeito, que depende da atualização da sua identidade para poder estar no mundo. O romance nesse sentido, bem como a literatura, abre-se aos possíveis e variados pontos de vista, cabendo a nós leitores resignarmos-nos a eles.

Diante do discurso enunciado por Walter, anunciando a inutilidade de seus pássaros, “Não tenhas ilusões, foi sempre para meu prazer, para mais nada...”, a filha compreende a vocação de sua escrita, como a possibilidade de transcender por meio dela, em face de uma vida marcada por sua escuridão, contradições e incompreensões. A arte promete uma saída ou pelo menos uma alternativa possível, tanto para a narradora, através de sua escrita, quanto para Walter, através de seus desenhos, para escapar da mediocridade e da fragilidade da experiência humana.

O fato de a narradora dedicar sua produção escrita a Walter, entregando-se a ele, é, também, revelador do desejo de entregar-se, assim como ele fez, aos seus pássaros, à transcendência que eles prometem, ainda que esteja espacialmente localizada em uma terra de carrasqueiras, onde tudo se assemelha a pedras. Mesmo entregando-se a Walter e à ideia contida nele, por meio de seus pássaros, a narradora sabe de antemão da inutilidade anunciada por ele em relação aos seus desenhos, pois eles não oferecem uma salvação definitiva e permanente, precisando, enquanto linguagem, ser atualizados infinitamente. Comparando o desenho dos pássaros à escrita da narradora, percebe-se sempre um novo e repetido gesto de

escrita, como forma de alcançar aquilo que em um dado momento desse gesto foi possível compreender. A circularidade, portanto, em que acontece o gesto de escrita da narradora é também a circularidade em que a vida humana acontece, com seus momentos interceptados pelas pedras e outros pelos pássaros, num contínuo e árduo movimento de cortar e enterrar, para continuar a viver.

Sim, vamos entrando...

REFERÊNCIAS CITADAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

CULLER, Jonathan. O que é teoria? In: **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p.11-25.

FLORENTINO, Juliana de Campos. **Discurso, identidade e autoria no romance A manta do soldado, de Lídia Jorge**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, 2010. 144 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/.../8/8150/.../2010_JulianadeCamposFlorentino.pdf%3E> Acesso em: 01 maio 2011.

_____. Identidade e autoria no romance A manta do soldado, de Lídia Jorge. **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 1, julho 2009. Disponível em:<<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/desassossego/conteudo/01/Juliana%20de%20Campos%20Florentino.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Veja: Passagens, 2002, p. 129-160.

_____. A hipótese repressiva. In: **História da sexualidade** (volume 1). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p.21-57.

_____. Nós vitorianos. In: **História da sexualidade** (volume 1). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p.7-19.

HALL, Stuart A. A identidade em questão. In: **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-22.

HOLLANDA, Chico B de. Porque era ela, porque era eu. In: CHICO BUARQUE. **Carioca**. Manaus: Biscoito Fino, 2006. CD. Faixa 05.

JORGE, Lídia. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

SOARES, Andréia Azevedo. **A manta intertextual de O vale da paixão**: herança, transformação e identidade. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado em

Estudos Portugueses e Brasileiros, 2002. 231p. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/.../5926TM01P000076515.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2011.

REFERÊNCIAS GERAIS CONSULTADAS

ALVAREZ, A. **A voz do escritor**. Trad. Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ARAÚJO, INÊS LACERDA. A constituição do sujeito. In: **Foucault e a crítica do sujeito**. 2. Ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2008, p. 93-131.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 65-70.

_____. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichans e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

BAUMAN. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum: estudos da linguagem**, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dezembro 2008.

CAVENDISH, Sueli. O estado da crítica: entrevista com Jonathan Culler. **Rev. USP**, São Paulo, n. 73, maio 2007. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892007000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 01 set. 2011.

CULLER, Jonathan. A Desconstrução. In: **Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos tempos, 1997, p.99-127.

_____. Identidade, identificação e o sujeito. In: **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p.107-117.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Veja: Passagens, 2002, p. 29-87.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> > Acesso em: 19 set. 2011.

HALL, Stuart A. A identidade em questão. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-22.

JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

_____. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Humanitas/ UFMG, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Configuração dinamicidade e circulação In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Orgs.) **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005, p. 17-33.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Margem**, São Paulo, n. 16, p. 129-135, dez.2002.

PICARD, Georges. **Todo mundo devia escrever**: a escrita como disciplina do pensamento. São Paulo: Párbola Editorial, 2008.

REFERÊNCIAS GERAIS SOBRE A AUTORA

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Tese de Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, 2008, 184 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15315>> Acesso em fev. 2011.

BEZERRA, Luciana da Silva. **Penélopes do contemporâneo na escrita de Juliana Ruas e Lídia Jorge**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, 2006, 152 p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=25607> Acesso em fev. 2011.

COELHO, Isa Lopes. Uma tentativa de afastar as sombras: A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge. **Abril**, Niterói, v. 2, n. 3, p. 58-65, Nov. 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/005_isa%20coelho.pdf> Acesso em: mar. 2011.

FERNANDES JÚNIOR, Elídio. A costa dos murmúrios: mais que um romance sobre a guerra colonial. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**, Duque de Caxias, vol. 1, n. 3,

set/dez 2002. Disponível em:
http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero3/textoelidio.html
 Acesso em 20 set. 2011.

FLORY, Suelly Fadul Villibor. O experimentalismo e a construção do romance no romance, como marcas de contemporaneidade na ficção portuguesa atual. In: **O leitor e labirinto**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita. **Abril**, Niterói, v.2, n. 2, p. 58-72, abril 2009. Disponível em: http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/005_jose%20luis%20fornos.pdf Acesso em: 12 jan. 2011.

NUNES, Élide Jacomini. **A oralidade em o dia dos prodígios de Lídia Jorge**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, 2006. 207 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-145522/pt-br.php> Acesso em maio 2011.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Formas de contar: ‘os gafanhotos’ e A costa dos murmúrios. **Nau literária**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, jan./jun. 2006. Disponível em: seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4862/2777 Acesso em 10 jan. 2011.

SOARES, Maria de Lourdes. **Lídia Jorge e Llansol: casas-de-escrita**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Acesso em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm> Acesso em: 01 maio 2011.