

MARIA GABRIELA LLANSOL E LÍDIA JORGE: UM BEIJO DADO MAIS TARDE, EM NOME DA ESCRITA

*Maria de Lourdes Soares**

RESUMO: *Sem perder de vista a diversidade de caminhos trilhados pelo romance português contemporâneo, este trabalho pretende refletir sobre as relações entre os romances *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol (1990) e *O Vale da paixão*, de Lídia Jorge (1998), a partir das possíveis articulações em torno do acolhimento da herança da casa familiar. As obras selecionadas têm em comum, além da autoria feminina, a presença de narradoras-protagonistas que se apresentam como personagens-escritoras, às voltas, através da escrita, com a procura de um modo de lidar com o pesado lastro do passado. Esta problemática, alargada, integra-se à reflexão em torno da simbólica da casa como uma forma de escrever Portugal, neste caso, privilegiando vozes femininas.*

PALAVRAS-CHAVE: *escritoras portuguesas contemporâneas; Maria Gabriela Llansol; Lídia Jorge; casa e escrita; identidade.*

1. *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol

Aqueles que nos amavam pensavam que brincávamos. Imaginavam que líamos livros de elevação. Que não compreendíamos as palavras do "his masters voice". Esperavam que crescêssemos para nos colher. Que iríamos continuar a família, as suspeitas e a desventura. Como não os amar?

* Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Como não nos desviarmos, sem discordar? Sim, *dis-cordar* é separar os corações (Llansol, 1999: 12)

Com a morte da tia velha, a narradora de *Um beijo dado mais tarde* (Llansol, 1990)¹, a sua última descendente, torna-se a herdeira dos objetos da casa familiar. “A morte de Assafora”, conforme o título do primeiro capítulo do livro, revela-se “o fim de que nasce um ser” (BDT, 10), pois o fim deste ciclo engendra um novo começo, possibilitando outras relações com a casa e os objetos.

A narradora sabe bem que, para que o novo surja, é preciso desfazer-se da pele velha, como a serpente de que falava Nietzsche. Assim, para “impelir para fora a folha caduca da casa”, abre a janela ao seu “desejo de ar livre”, lava a última roupa suja de Assafora, símbolo daquela casa, e põe-na “a secar ao Sol” (BDT, 13-14).

Ao abrir a casa, a narradora abre-se também a um encontro de confrontação com Témia, o eu-criança, e seus intrincados laços de família. “E desta confrontação nascia o quarto, no silêncio de duas idades tão desiguais, mas não antagônicas” (BDT, 17). “Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua” (BDT, 7), havia um não-dito, um “*mau silêncio* que perseguiu a *rapariga que temia a impostura da língua*” (BDT, 17). Da ligação entre o filho de Maria das Dores, a Senhora da casa, e a criada Maria Adélia, um irmão foi concebido, mas a criança foi deixada à porta, abortada: “não pôde entrar naquela casa porque a condição social do Senhor era distante da serva”. Irmão era, portanto, uma “palavra indizível que [ela] não podia sequer olhar” (BDT, 21-23).

Antes de prosseguirmos, faz-se necessária uma referência, ainda que breve, ao projeto llansoliano, recorrendo, para tal, a trechos da própria metaescrita da autora, extraídos de *Um falcão no punho*, o mais conhecido dos seus Diários. Nele a autora afirma que, à medida que ousou sair da “escrita representativa”, onde se

¹ Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla BDT, seguida da respectiva página.

“sentia tão mal”, identificou “progressivamente ‘nós construtivos’ do texto”, a que chamou “figuras” e, mais tarde, “cenas fulgor”. Diferentemente do que em geral se espera das personagens, as figuras “não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos”. Assim, “uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera”. Ao contrário da forma canônica do romance, que segue o encadeamento das ações, norteando-se pela lógica da verossimilhança, o seu texto “não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor” (Llansol, 1995: 139-140). Essa inadequação (o sentir-se mal) em relação aos padrões existentes, impeliu-a a demandar uma outra alternativa estética, capaz de abrir caminho a um novo texto, paisagem fascinante e difícil de nomear. A sua escrita propõe um deslocamento da paisagem da narratividade para a da textualidade; da personagem da escrita representativa, realista, para as figuras ou cenas fulgor; da biografia para a grafia do vivo (Llansol, 1994: 118-120). Em síntese, a escrita que Llansol pratica convida o leitor a deixar-se fulgorizar, a tornar-se legente, percorrendo, na ordem figural, com as demais figuras, o trajeto da fulgorização.

Um beijo dado mais tarde, o livro de Llansol que aparentemente mais apresenta trechos que poderiam ser desenvolvidos num enredo típico da escrita “realista” e o que mais semeia indícios de elementos ligados à biografia da autora (a começar pela capa: a foto de “eu criança” ao lado do “pai”), contraria a expectativa de um leitor receptivo apenas à previsibilidade dessas formas já consagradas. Por essa razão, Llansol afirma, em outro livro, que muitos dos que lêem os seus textos “têm dificuldade em ajustar-se o pacto de leitura” ou “pacto de desconforto” que eles supõem (Llansol, 1994: 12).

O romance *Um beijo dado mais tarde* não se funda na técnica do suspense, na revelação do não-dito: o “segredo” que envolve a família de Têmia é dito, e resumidamente, logo nas primeiras pági-

nas do livro. Não interessa “desenrolar” a complicada trama dessa família, mas seguir o fio da “pergunta [que] cresce”, o encadeamento dos elos/anéis de fulgor, a partir de uma pergunta fundamental - como passar “da vida humana a um livro que se leia por entre nós?” (BDT, 26) -, como a seguir veremos.

Na companhia da música de Bach, a narradora, pouco a pouco, penetra nos aposentos da casa e fala aos objetos, abrindo um corredor de luz e de beleza. Tendo assistido a tantas mortes - a do irmão que não chegou a nascer, a do pai e a da tia Assafora -, indaga-se, em diálogo com Têmia: “quanto tempo de tempo imperfeitamente desconhecido [os antepassados mortos] levaram a fiarme?”; “como legar a vida? (...) como legar a minha vida _____ que é a última vida que eles todos terão?”. Têmia diz-lhe: “- Depois de ti, sem filhos, eles não continuarão mais”. Então, indaga-se a narradora, como passar “da vida humana a um livro que se leia por entre nós?” (BDT, 26). Mais adiante, afirma: “Eu, viva, quero transformar os seus actos, e dar-lhes o último sentido. Fiz interpenetrar as duas casas, a que vivia comigo e a que jazia na Domingos Sequeira, com os seus restos e cinzas de melancolia” (BDT, 35).

Assim, “fechada a casa de Assafora, a [sua] tornou-se aberta” (BDT, 31), aberta à escolha dos objetos que a acompanharão, mas outro é o seu modo de tomar posse dos objetos herdados, já que não quer ser um “objecto-pessoa”, e deixar “que o possuir o dominar trace o seu destino” (BDT, 32). Os objetos não são inertes, nem ela os recebe passivamente, restabelecendo com eles um diálogo interrompido: “não tive mais ocasião de falar convosco desde que vos herdei. (...) Os vossos sentimentos encontrarão em mim acolhimento” (BDT, 14).

Entre os objetos herdados da casa da Domingos Sequeira, há uma estátua em madeira policroma do século XVIII, que pertenceu ao oratório da avó da escritora. “Ana ensinando a ler a Myriam” é o nome da estátua

em que Sant’Ana ensina a ler uma jovem nitidamente desproporcionada em seu conjunto. Esta cena de aprendizagem da

leitura está também expressa noutra *quadro a óleo* - e eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ na origem de ler (BDT, 24).

Os outros objetos (os animais em porcelana, o quadro de Artur Loureiro, a Salomé anos 20...) são convidados a participar da cena da aprendizagem, celebrando os esponsais de Myriam/Témia com a leitura, a relação amorosa com o texto:

“ - Venham todos ler”- diz Ana, a que ensina. Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar, na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro por onde o ler circula. O testamento que leu foi-lhes lido; todos os objectos são agora - imagina - móveis por si mesmos _____ herdados _____ e estão presentes no acto permanente de ler (BDT, 25-8).

Muitas são as maneiras de se lidar com uma herança, desde a simples recusa aos diferentes modos de acolhimento. A despossessão é, em geral, o modo de Llansol acolher a herança, pois “o desprendimento é necessário à órbita da palavra” (BDT, 17). Acolher segundo “o espírito de despossessão” (Llansol, 1977: 69) é “re-dispor os objetos herdados” (Joaquim, 1991: 4), libertando-os da posse ou da matéria imóvel que os constitui e transfigurando-os em “bens luminosos” (BDT, 9):

Vão partir para outro lugar do meu entresser. Dei-lhes em troca os gomos da verdade e, agora, as imagens do seu sumo vespéral: uma verdade móvel. Se vier mais tarde visitar-me, terá de ser outra, porque os objectos que conheceu, eu os despi das suas artes de assédio fixo (BDT, 100).

No entanto, entre os objetos que pertenceram à família, alguns serão vendidos, como o “*Gungunhana*”, “uma figura de barro dolorosa”, por seu insuportável peso ligado à violência da colonização portuguesa: “curvado, preso, espelhando os brancos que devem estar a apupá-lo, não posso crer que este sofrimento enfeitou,

de facto, as nossas salas”. A narradora desfaz-se dele “com alívio como ornamento de cruel meditação”, embora preferisse

quebrá-lo, evitar que o olhassem noutra sala e, provavelmente numa vitrina. Gostaria que, ao mesmo tempo, o atirássemos juntas [a narradora e Témia] ao chão. Não é necessário que a sua curvatura vencida permaneça, e nos lembre até que ponto de humilhação se constrói um império (*BDT*, 100-101).

Pensou também em vender “a poderosa figura masculina (quadro) que estava sobre a estátua de Ana e Myriam, no oratório da avó. Mas elas recusaram que essa ovelha deixasse o nosso rebanho” (*BDT*, 101). A narradora hesitou em trazer a imagem do Pai Eterno, porque a figura fazia-lhe

pensar, tenazmente, no olho fechado do Amor. Esse Pai Eterno, de olho fechado, que fingira não ver, não queria trazê-lo comigo. Mas ele era seu por herança, legível em palavra sobre a face do testamento.

Volto a repetir como separar de mim este fruto? Onde encontrar o fio de melodia minúscula que me conduza à clareira onde outro Pai que não este queira ficar comigo? (*BDT*, 33).

O nó de afeto que se irradia do “tronco de leitura” (*BDT*, 41) desencadeia uma rede de alianças que embaralha genealogias, rasura antigas escrituras e des-territorializa a Lei (*nómos*) humana - em que se incluem as normas de transmissão de bens por testamento - e a Lei Eterna ou Justiça divina. Procurando “lutar pelo esplendor da língua (...) e devolver a claridade de beleza à sala”, a narradora sabe que, em fidelidade à Maria Adélia, em nome do espaço materno da linguagem, é preciso reescrever o “Padre Nosso”, modificando a voz do Pai:

A voz de meu Pai tem que ser modificada:

Pai nosso,

Que estais no céu,

Seja feita,

Seja feita,

Toda a verdade
Sobre a vossa figura,
Incluindo o negro, o rosa,
E a fidelidade de vossa serva (BDT, 22).

A esta serva que se desfez do filho, caberia, mais tarde, assumir a educação de Témia, protegendo-a da morte do pai com o “seu corpo de linguagem”: “e eu vi que ela (a morte) passava porque a tristeza não seria alimentada” (BDT, 39). No convívio com Maria Adélia, aquela que lhe permitiu o acesso ao escritório do Pai (“dá-me o sim que a ninguém mais daria”, BDT, 57), a criança da casa encontra “a chave de ler” (título do III Capítulo), exercitando juntas “as cópias da noite” (título do VI Capítulo), o livre imaginar diante dos quadros. Assim, nesse contexto, a narradora teve o seu primeiro espasmo de prazer estético:

enquanto ela contava, eu levantava os olhos para as telas que faziam descer uma noite passiva nas paredes; primeiramente não víamos nada, só véus de branco; depois, o que ela dizia ia seguindo o percurso de uma imagem e, elevando-se da voz, ficava representado em espaços limitados da parede.

Tínhamos as nossas cópias pessoais que, a certa altura da noite, eram os quartos onde dormíamos e habitávamos. Dormi muitas vezes num quadro que era constituído por uma jovem evanescente de rosa, e vestindo o seu jardim (BDT, 104-105).

As “cenas de linguagem móvel” (BDT, 36) desfazem a obscura trama do *romance familiar* de Témia em miríades de luzes e sons que entretecem laços imprevisíveis, novas configurações afetivas, como as que envolvem Ana e Myriam; Anna Magdalena e Bach; Infausta e Aossê (Pessoa, na língua de Llansol); a criada Maria Adélia, a Mélito, na linguagem infantil de Témia; Só e Maravilha, o *companheiro filosófico* para brincar com Témia.

Reescrever o “Pai Nosso”, estabelecer alianças que permitam novas configurações afetivas, imaginar uma outra genealogia, não

significa excluir ou silenciar a voz do Pai, mas, sem rejeitá-lo, modificar a sua vontade, incluindo o que foi excluído ou silenciado.

O espaço materno em torno de *Ana ensinando a ler Myriam* - o objeto principal da casa e talvez a mais intensa cena fulgor da obra de Llansol - faz ressoar o irmão morto, transfigurando o “futuro de uma criança morta” na “criança futura”, a “criança que há-de-vir” (BDT, 50-51). E, por sua vez, a imagem em marfim do Padre Eterno torna-se, com - e como - os demais objetos, “potencialidade de texto vivo, ultrapassada a língua morta em que sonhavam” (BDT, 99).

“*Morder a claridade*” (BDT, 12), provar o fruto do conhecimento, é a tarefa que se impõe a Témia, a jovem aprendiz que, mais tarde, ao fim do sussurro de ler, já “com voz de escrever”, (BDT, 59), transformará em “irreprimível vontade de dizer” (BDT, 12) “o mau silêncio” (BDT, 17) que quase a emudeceu, devolvendo “a claridade de beleza à sala”, em nome do “esplendor da língua” (BDT, 22).

2. O vale da paixão, de Lídia Jorge

Quanto à filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegómenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A sabedoria daí adquirida era um ter, um haver, um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança. Eu possuía entre mãos essa inestimável herança. (Jorge, 1980: 160)

A narradora de *O Vale da paixão*² - romance de Lídia Jorge (1998) imediatamente anterior ao seu mais recente, *O Vento assoprando nas gruas* (2002) - é uma personagem não nomeada, a filha de Walter Glória Dias, um trotamundos, inútil desenhador de

² Doravante todas as citações, extraídas dessa edição, serão indicadas pela sigla VP, seguida da respectiva página.

pássaros, segundo Francisco Dias, o patriarca da casa de Valmares, designação pejorativa endossada pelos irmãos Dias.

Como na casa familiar de *Um beijo dado mais tarde*, paira também sobre a casa de *O Vale da Paixão* um não-dito, um mau silêncio que impede que nela se administre bem a justiça da língua. Quando jovem, Walter engravida Maria Ema, mas não assume as conseqüências dessa relação. Decide partir como soldado para Goa (significativamente, embarca no pacote “Pátria”³), movido mais pelo espírito de aventura e desejo de liberdade do que pelo intento patriótico de defender os últimos remanescentes do império colonial português. Cabe a Custódio Dias, o irmão coxo, aquele que não pode partir devido à sua deficiência física, proteger (como aliás o seu nome indica) a honra da família, casando-se com Maria Ema. Custódio legitima, assim, o fruto dessa relação, tornando-se oficialmente o “pai” da sobrinha, a “filha de Walter”, a quem ela, daí para a frente, apesar das evidentes semelhanças, por força de um pacto de silêncio, só deverá chamar de “tio”.

O sujeito enunciador do discurso, oscilando entre a primeira e a terceira pessoa - “eu”/ “a filha de Walter”, conforme se observa no trecho em epígrafe (o que nos remete ao confronto entre a narradora e Têmia, em *Um beijo dado mais tarde*) -, reconstitui, na perspectiva do presente (temporalidade designada como “esta noite”), os passos do pai pelo mundo e pela casa. Vale-se, para isso, do que restou do ex-soldado - alguns objectos de Walter que ela recolheu ao longo da vida, dando corpo à ausência do pai - e de referências textuais de diversos gêneros e procedências - as resultantes das suas apropriações de filmes e obras literárias, as “narrativas arcaicas” de familiares e empregados da casa de Valmares, e as três narrativas que ela redigiu para afrontar Walter.

³ Por sua vez, em sua “jornada na África”, Gonçalo Ramires embarca num navio chamado “Portugal”. Cf. Queirós, 1997: 459.

Nesta noite – a noite da escrita -, a “filha de Walter” rebobina o “filme” do pai e retorna, obsessivamente, à cena de uma outra noite, indelevelmente inscrita na sua memória – “essa noite” – quando, em 1963, numa das poucas visitas de Walter a Valmares, encobertos da vigilância familiar pelo manto protetor do ruído da chuva, finalmente pai e filha conseguem encontrar-se a sós, no quarto em que dormia a narradora em menina.

Esse olhar para o passado a partir desta noite faz-se diante da manta de soldado que pertencera ao pai e que agora, por direito legítimo, confirmado no “testamento” de Walter, e também por sua livre vontade, lhe pertence. Como observa Andréia Soares, trata-se de um romance, “que é por si só a enunciação de um discurso, que também narra o processo de formação de um autor”. A manta-corpo do pai permite à narradora-personagem, em sua “viagem imóvel”, “deslocar-se da residência patriarcal de Valmares, no Sul de Portugal, para a casa íntima da escrita” (Soares, 2002: 12-13).

Para narrar a história do pai e afirmar-se como escritora, tornando-se portanto capaz de construir um discurso artístico através da escrita (a sua paixão pela arte é, em grande parte, herança de Walter), a narradora-personagem precisa atravessar, praticamente só, uma zona de silêncio imposto e palavras censuradas. Valendo-nos de alguns dos intertextos do livro, fará a sua dantesca descida aos infernos sem mão de Vergílio, e suportará o seu bíblico calvário sem ombro de Simão. Precisa narrar “para que Walter saiba” (VP, 229), para honrar a sua memória conspurcada pelas versões ouvidas na infância e, mais tarde, pelas “cartas envenenadas” dos irmãos Dias. Essas versões sobre Walter alimentaram as três versões que ela mesma, antes desta noite de escrita, escrevera sobre ele – “*O Pintador de Pássaros*”, “*A Charrete do Diabo*” e “*O Soldadinho Fornicador*” -, “parábola grosseira, abominável, em linguagem rude” (VP, 225), entregue em mão ao destinatário no bar significativamente chamado “*Los Pájaros*”, na Argentina. Escrevera as três narrativas para atingi-lo frontalmente, como se fossem as três balas de

revólver Smith, um dos objetos do espólio de Walter, arma que a protegera do terror do escuro na infância. “E no entanto, apesar de lhe dar a beber este cálice, a filha amava-o” (VP, 222).

Misto de Penélope e Sherazade, a tecelã da narrativa costura harmoniosamente fragmentos da memória familiar, da tradição literária (como *A Ilíada*), e de outras narrativas, inclusive as três narrativas com que ela, a “filha de Walter”, ressentida, procurava vingar-se do pai. Ao narrar Walter, a narradora-personagem narra também a si mesma, problematizando a difícil construção da sua complexa identidade. O texto que daí resulta – espécie de manta-textual que, em última análise, é o próprio romance – constitui uma espécie de *requiem* para o pai, mas este “beijo dado mais tarde” não oculta os passos da sua *vía crucis*, as etapas do caminho da identidade/alteridade, dolorosa e apaixonadamente percorrido: o conflito entre pai e filha, a relação de amor e ódio e, por fim, após um longo périplo não menos dificultoso que o de Ulisses ou do que a travessia dos círculos infernais de Dante, o apaziguamento da relação, a ultrapassagem do ressentimento, em suma, a superação do “assombro do desentendimento”⁴.

Na noite intensa de 1963, o pai fala-lhe da enorme dívida para com ela: “Que montanha de coisas que te não dei!”, “Tanto que te devo!” (VP, 22). Promete-lhe, então, um mundo de coisas que não lhe interessavam, esquecendo-se do que lhe dera sem prometer ou mesmo sem saber. Pela voz de Adelina Dias, expressando a opinião dos irmãos Dias, Walter morrera como vivera, não deixando absolutamente nada, “nem uma casa, nem um carro, nem um dólar, nem um fato, nada” (VP, 235). No entanto, procedendo ao inventário dos objetos de Walter – os bens materiais e os intangíveis –, “somando todas as imagens ao longo da

⁴ A expressão é de Lídia Jorge, e foi extraída da sua intervenção na Sessão “Histórias de livros: duas escritoras”, em 29 de Março de 2001, de que também participou Inês Pedrosa, no Instituto Camões, em Lisboa. .

vida”, é “imensa a herança que Walter deixara”, ao contrário do que ele afirma no seu surpreendente “testamento”: “- *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*” (VP, 237-239).

O livro é um comovente inventário do legado de Walter, mas é também um processo, no sentido jurídico, em que a narradora, atuando como advogada de defesa (daí as inúmeras “convocações” que constam no “auto”), constrói uma verdade, a sua versão final, em que inocenta postumamente Walter e dá-lhe enfim o beijo adiado: “*Acuso os irmãos Dias de tentarem dilapidar a herança deixada à filha por Walter Dias, através dessas cartas*” (VP, 179). A manta sem mácula que o pai lhe envia é também “um beijo dado mais tarde” e a prova póstuma da sua inocência:

era como se de dentro da vida dum homem aparecesse uma parte renitente a fazer uma prova de criança, eu diria mesmo a inocência de uma criança, quando a criança estende as palmas das mãos para mostrar a inocência. A manta um pouco surrada mas limpa, como ele a teria retirado duma caserna de Évora, em quarenta e cinco, era a palma da sua mão estendida (VP, 237-238).

Na casa da família Dias – espécie de metonímia do país, no período salazarista -, há os que partem às claras, como Walter. Há os que não podem partir, como Custódio, o “guardador, o pé vigilante”, o irmão que foi a “metade” de Walter (VP, 241). Há os que partem às escondidas e jamais regressam, os sonsos irmãos Dias. E há também os que decidem ficar, por vontade própria e por diferentes razões, como a narradora e o avô Francisco Dias. Ao contrário de Walter, que “pensará, sempre, que mudando de lugar se muda de ser” (VP, 144), a narradora sabe que a arte – a escrita – permite-lhe um outro modo de viajar. Assim, “ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre” (VP, 203). E é precisamente a essa casa-de-escrita - espaço por excelência da liberdade, espécie de

pátria-Penélope-Ítaca - que o errante Walter poderá regressar sempre: “pode caminhar à vontade por este quarto como num cais, num livre cais” (VP, 35).

O corpo de Walter não voltará jamais à casa-pátria, mas a sua manta de soldado regressa a Valmares dez meses após a sua morte. Situada na 100^a e última parte do livro, a cena do enterro da manta-corpo de Walter pelas mãos da filha é uma das mais belas páginas da literatura portuguesa. Munida das antigas alfaias agrícolas que tão bem sabe nomear e manejar – “está na pele, no gene” (VP, 240) –, a filha, “com aqueles gestos antigos”, entrega-se a uma espécie de lavoura arcaica em que se relativizam e se invertem relações entre pares opostos - enterro/nascimento, mãe/filho, protetor/protégido:

ela abre um buraco na terra - «Ai!» Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é a nossa mãe? Acaso, nessa hora, Walter não passará a ser seu filho? Ela ouve o rodado dos seus inumeráveis carros, alguns deles em forma de navios, e sente alegria pela sua velocidade, tem medo de que se despiste, salte bermas e se mate, como se sente exactamente por um filho. É de novo madrugada. Estamos, de novo juntos, nessa alegria de corrida.” (VP, 240-241)

Ao enterrar a manta-corpo do pai – e que é também, em certo sentido, seu corpo-textual, tecido-resumo da sua vida e dos lugares por onde andou -, “a filha não só torna patente um retorno de Walter à pátria, mas também reproduz o ritual fúnebre em honra de Heitor – episódio que ocupa as últimas páginas tanto d’*A Ilíada* como de *O vale da paixão*” (Soares, 2002: 149). Mas, desta vez, ao contrário do texto homérico, cabe ao filho, ou melhor, à filha, prestar a última - e também a primeira - homenagem à memória do pai. “Para que Walter saiba”, para que ele possa re-nascer outro na escrita, no extenso vale da sua paixão.

Conclusão

O que fazer com a tradição? Como acolher, sem ressentimento e sem passividade, a herança da casa familiar? Como re-dispor os objetos herdados, atribuindo-lhe um outro sentido? Como reconstruir, em novas bases, a casa familiar/portuguesa/humana? Estas são algumas das interrogações que estas casas-de-escrita encenam. Em ambos os romances estudados, a escrita, entendida como assunção criadora do adquirido, como apropriação e transformação dos bens recebidos, é uma possível resposta, pelos caminhos do afeto, às inúmeras perguntas, perplexidades e anseios das narradoras, inclusive à “vontade de atravessar o tempo, ou de que ele volte aqui, mais tarde” (BDT, 26-27).

As narradoras-escritoras de *Um beijo dado mais tarde* e *O vale da paixão*, urdindo memória e imaginação, encontram uma maneira muito própria e original de, sem ignorar o combate ou tentar fugir dele, tomar posse da herança familiar/portuguesa/humana. Através da escrita, elas procuram, cada uma a seu modo, desfazer nós familiares e modificar (escrever de um outro modo) a imagem do Pai. E, ao fazê-lo, libertam-no e libertam-se. A leveza, o apaziguamento dos conflitos e a ultrapassagem do ressentimento - traços presentes em ambas as narradoras dos romances analisados - confirmam algumas afinidades entre os projetos de escrita de Lídia Jorge e Maria Gabriela Llansol e, sobretudo, revelam a invulgar capacidade das duas autoras em lidar no presente com o legado do passado (por vezes demasiadamente pesado) e abrir as portas da casa do futuro.

ABSTRACT: *Considering the many roads taken by the modern Portuguese novel, this report intends to analyze the relationship between the novels “Um Beijo Dado Mais Tarde” (1990), by Maria Gabriela Llansol, and “O Vale da Paixão” (“The Painter of Birds”, 1998), by Lídia Jorge, starting from the potential expression of accepting the inheritance of the family house. In addition to female authors, these two pieces also have in common the presence of*

narrators/main characters who are female writers seeking a way – through writing – to deal with the unsustainable weight of the past. This question leads to the idea of the house as a symbol representing Portugal, in this case, viewed by female voices.

KEYWORDS: portuguese modern female writers; Maria Gabriela Llansol; Lídia Jorge; the house and the writing; identity.

BIBLIOGRAFIA

- JOAQUIM, A. (1990). *As cópias da noite*. (inédito)
- JORGE, L. (1998). *O vale da paixão*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- _____. (2002). *O Vento assoprando nas gruas*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LLANSOL, M. G. (1990). *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim.
- _____. (1977). *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento.
- _____. (1994). *Lisboaleipzig I. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.
- _____. (1999). Um jardim entre oliveiras. In: *O Alto Voo da Cotovia, Thérèse Martin, de Lisieux*. Tradução e Prefácio de M. G. Llansol. Lisboa: Relógio d'Água.
- QUEIRÓS, Eça de (1997). *A Ilustre Casa de Ramires*. In: *Obra Completa*. Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas Introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V. II.
- SOARES, A. A. (2002). *A manta intertextual de O Vale da Paixão: Herança, transformação e identidade*. Porto: Faculdade de Letras. (Dissertação de Mestrado)