

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa

Thaís Fernanda Viana Batista

**A ESPERA COMO ESTRATÉGIA NA CONSTITUIÇÃO DE PERSONAGENS EM A
MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE**

Belo Horizonte

2024

Thaís Fernanda Viana Batista

**A ESPERA COMO ESTRATÉGIA NA CONSTITUIÇÃO DE PERSONAGENS EM A
MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Linha de pesquisa: Percursos da Literatura: Histórias, Críticas, Teorias

Orientador: Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B333e	Batista, Thaís Fernanda Viana A espera como estratégia na constituição de personagens em <i>A manta do soldado</i>, de Lídia Jorge / Thaís Fernanda Viana Batista. Belo Horizonte, 2024. 111 f. Orientador: Audemaro Taranto Goulart Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras 1. Jorge, Lídia, 1946- - A manta do soldado - Crítica e interpretação. 2. Personagens literários. 3. Literatura em língua portuguesa. 4. Análise do discurso literário. 5. Análise do discurso narrativo. 6. Tempo e espaço na literatura. 7. Estruturalismo (Análise literária). 8. Linguística. 9. Língua portuguesa - Tempo verbal. 10. Tempo. 11. Esperança. 12. Existencialismo I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.
-------	---

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0.09

Thaís Fernanda Viana Batista

**A ESPERA COMO ESTRATÉGIA NA CONSTITUIÇÃO DE PERSONAGENS EM A
MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Cleusa Rios Pinheiro Passos - USP

Prof^a. Dr^a. Priscila Campolina de Sá Campello – PUC Minas

Belo Horizonte, 26 de abril de 2024.

À minha mãe, que me mostrou as delícias da
literatura,

Ao meu pai, que trabalhou duro para que eu
pudesse estudar,

À minha irmã, com quem dividi por muito
tempo as aventuras literárias,

À minha avó, por todas as pipocas feitas
durante meus momentos de leitura,

Ao Vinícius, com quem aprendi que a literatura
é o que nos salva.

AGRADECIMENTOS

Em nosso processo de escrita, muitas são as pessoas que cruzam nossos caminhos e que, direta ou indiretamente, oferecem a nós o suporte que precisamos para elaborarmos nosso trabalho. Como ninguém caminha sozinho nesta vida, é preciso agradecer e reconhecer os ouvidos atentos, as leituras partilhas, os risos trocados e as conversas realizadas durante o duro processo de escrita desta dissertação. Desse modo, gostaria de agradecer a cada uma das pessoas que passaram pelo meu caminho e que me auxiliaram, de um modo ou de outro, ainda que não sejam todos citados neste trabalho. Deixo, assim, meus sinceros agradecimentos a todos que torceram pela realização desta dissertação, ainda que não sejam – injustamente – citados aqui.

Agradeço carinhosamente ao professor Audemaro Taranto Goulart, que de modo muito disposto aceitou meu pedido para que eu fosse sua orientanda. Já havia ouvido falar de toda a erudição e toda a seriedade do professor Audemaro e pude confirmar durante meu processo de escrita. Agradeço, portanto, professor, pela sua escuta atenta às minhas ideias, pela disposição e pela generosidade em acolher minhas dúvidas e meus pedidos de ajuda durante a escrita. Além de agradecer também pelo conhecimento compartilhado, seja durante as orientações ou seja durante as magníficas aulas, nas quais sempre me surpreendia com o primor das análises, com as quais aprendi imensamente. Obrigada, professor Audemaro, pela zelosa orientação e por seu ético trabalho.

Às professoras Márcia Marques de Moraes, Priscila Campolina de Sá Campello, Raquel Beatriz Guimarães, Terezinha Taborda Moreira e Vera Lopes da Silva por todas as excelentes aulas que ministraram durante as disciplinas que cursei. É certo que realizar a leitura de textos literários a partir das orientações e contribuições de tão excelentes professoras contribuiu fundamentalmente para a formação de minha capacidade de leitura analítica do texto. Obrigada!

A todos os demais professores do programa, assim como ao Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras, pelas contribuições diretas ou indiretas para a realização deste trabalho, como as enriquecedoras e proveitosas palestras realizadas.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras por toda a disposição e cordialidade para atender minhas demandas ao longo do curso.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por financiar a realização desta pesquisa.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras com os quais cruzei meus caminhos na PUC-Minas e com quem troquei inúmeras dúvidas, angústias, alegrias, frustrações e esperanças: Angelo, Ana Luiza, Bruna, Flávia, Frederico, Lucas e Nathália.

Às minhas amigas de infância, que sempre me apoiaram e me deram suporte durante os vinte anos que nos conhecemos.

À minha querida amiga e eterna professora Cláudia Oliveira, que sempre incentivou meu percurso de estudo e sempre acreditou em mim, com sua generosidade sem igual.

Ao meu amado-amigo, ao meu esposo, Vinícius, pela companhia durante meus piores e melhores momentos, pelos instantes de leituras compartilhados, pelo seu generoso apoio e suporte e por amorosamente escolher dividir a vida ao meu lado.

À minha irmã, companheira de inúmeras aventuras, amiga com quem compartilho momentos de alegria e tristeza e que torna mais leve o fardo de viver as durezas do mundo.

Ao meu pai, de quem puxei a seriedade e a capacidade de observar, homem forte que me inspirou a batalhar e que me ensinou a ser corajosa diante das dificuldades da vida.

À minha mãe, mulher forte, que nunca desistiu de estudar, mesmo com duas filhas pequenas para tomar conta. Meu grande exemplo de persistência.

À minha avó, que sempre me conta com carinho da nota cinco em redação que conseguiu ao fazer seu Supletivo, fazendo com que eu não me esqueça do valor da profissão que escolhi. Obrigada por todo o amor que sempre me deu!

A todos que contribuíram de alguma forma para que eu pudesse concretizar esta dissertação.

Penélope (VI)

*E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera (Marques, 2021, p. 142)*

RESUMO

Nesta dissertação, realiza-se uma leitura analítica do livro *A manta do soldado* (2003), de Lília Jorge, tendo como objetivo a investigação do esperar como estratégia de que se vale a autora na construção de duas personagens da obra: a narradora-personagem e sua mãe, Maria Ema. Propõe-se, assim, que a espera é um aspecto constitutivo tanto da construção das referidas personagens, quanto de suas narrativas, configurando suas identidades e provocando suas transformações ao longo da obra. Desenvolve-se esta proposição a partir da análise de diferentes cenas escolhidas para a leitura da obra, tendo como fundamentação da pesquisa os estudos sobre o tempo propostos por Santo Agostinho (2020), Benedito Nunes (2013) e Émile Benveniste (1989). Tais estudos foram relacionados aos estudos sobre a espera realizados por Andrea Köhler (2018) e Pedro Laín Entralgo (1957), de modo a permitir a observação das maneiras como o tempo, enquanto espera, realiza-se na composição das personagens em análise. Outros aportes teóricos, como Sigmund Freud (2010) e Roland Barthes (1981), foram utilizados para apoiar as reflexões sempre que se considerou necessário. Observou-se, diante das análises, que o ato da espera é, minimamente, duplo, visto que é um aspecto constitutivo tanto das duas referidas personagens, quanto de suas narrativas, uma vez que é por meio do esperar que a narradora-personagem e Maria Ema elaboram suas identidades e realizam transformações em suas realidades.

Palavras-chave: Tempo; Espera; Personagens; Análise literária.

ABSTRACT

In this dissertation, we perform an analytical reading of the book *A manta do soldado* (2003), by Lídia Jorge, aiming to explore the use of waiting as a strategy used by the author as a literary device to develop two characters: the narrator-character and her mother, Maria Ema. We propose that the waiting plays a crucial role in shaping both the construction of these characters and of their narratives, setting up their identities and causing their transformation throughout the story. We selected different scenes from the novel to base our analysis and develop our hypotheses, substantiated by studies on time made by Santo Agostinho (2020), Benedito Nunes (2013) and Émile Benveniste (1989). These studies were then compared to studies on waiting performed by Andrea Köhler (2018) and Pedro Laín Entralgo (1957), to allow the observation of ways in which time, as a form of waiting, presents itself in the composition of the characters under analysis. Sigmund Freud (2010) and Roland Barthes (1981) provided additional theoretical support for reflections whenever needed. Our analysis shows that the act of waiting is, at least, dual, since it is a constitutive aspect of both characters mentioned, and of their narratives. Waiting allows the narrator-character and Maria Ema to explore their identities and perform changes in their realities.

Keywords: Time; Waiting; Characters; Literary analysis.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2	“QUANTO TEMPO O TEMPO TEM?”: REFLEXÕES SOBRE AS NOÇÕES DE TEMPO E A ESPERA	15
2.1	Tempo, tempos: revisitando alguns conceitos de tempo	19
2.2	“Há tempo na linguagem?”: O tempo linguístico a partir de Émile Benveniste..	21
2.3	Perspectivas do esperar: de que modo se espera?	26
2.4	“Quanto tempo tem a espera?”: relações entre tempo e espera	32
3	A ESPERA CONSTITUTIVA: O ESPERAR COMO ATO FUNDAMENTAL DA NARRATIVA.....	34
4	O ESPERAR CONDICIONADO E ATIVO.....	38
5	AS MIL E UMA VOLTAS DE WALTER: O IR E VIR DA ESPERA	44
6	UM WALTER PARA SI: A ESPERA ATIVA E CRIATIVA.....	56
7	OBJETOS DA ESPERA: O ESPERAR NA PALMA DA MÃO	60
8	A MANTA-MORTALHA: DESTECENDO A ESPERA PELO SOLDADO WALTER.....	66
9	A ESPERA SOCIAL: O ESPERAR IMPOSTO AO FEMININO	78
10	NAVEGAR PELA ESPERA: A ESPERA TECIDA E DESTECIDA DE MARIA EMA.....	85
11	PELOS FIOS DO DESEJO: A ESPERA ATIVA DE MARIA EMA	93
	CONCLUSÃO	103
	REFERÊNCIAS	108

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Lídia Jorge, autora do livro *A manta do soldado* (2003), faz parte de um grupo de autores portugueses que se destacaram grandemente após a chamada Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal no ano de 1974. Essa geração de escritores observou, em seu país, um momento de mudança bastante significativo, já que chegavam ao fim quarenta anos da ditadura de Salazar. Em entrevista dada à revista *Portuguese Literary & Cultural Studies*, a autora afirma: “Eu sou parte de uma geração que testemunhou mudanças muito próprias e inclui os escritores Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Mário de Carvalho, Teolinda Gersão, Lobo Antunes, João de Melo e Hélia Correia, para citar apenas alguns” (D’orey, 1999, p. 170, tradução nossa)¹. Essas mudanças enfrentadas por Portugal não poderiam deixar de marcar a escrita dos autores portugueses, já que se tratou de uma modificação que teve influências inclusive no modo como o próprio país se posicionava e se posiciona diante do mundo.

Por muito tempo, Portugal manteve-se como um grande expoente mundial ao lançar-se em busca de novas terras e de riquezas durante o período das Grandes Navegações. Esse período de conquistas ultramarinas engendrou uma imagem de Portugal como um país grandioso e conquistador assentada “[...] no imaginário português, graças, sobretudo, a um discurso oficial canônico, literário e histórico, que alcança status mítico, como bem soube manipular a editoração produzida durante o Estado Novo salazarista” (Mello; Esteves, 2012, p. 81). Uma das grandes obras clássicas da Literatura Portuguesa, por exemplo, são *Os Lusíadas* (2018), uma grande epopeia portuguesa que narra e exalta os grandes feitos de Portugal. Porém, no cenário contemporâneo, muitas são as obras literárias que buscam revisitar a imagem do suposto grande Império Português, apontando como, na verdade, o que restou de Portugal foi o espaço da decadência e do desfacelamento da supremacia portuguesa no mundo, como se pode ver a partir das falas de Cláudio José de Almeida Mello e Antônio Roberto Esteves (2012) ao tratarem da história recente de Portugal:

A história recente de Portugal, por outro lado, marcada pelo fim da ditadura salazarista de mais de 40 anos, com a Revolução dos Cravos, em 1974, pela sobrecarga da guerra colonial (1961 a 1974) e consequente perda das colônias, tem seu núcleo na tomada de consciência da situação de atraso econômico, tecnológico e industrial. O posterior ingresso na União Europeia é uma tentativa, talvez também frustrada, de superação dessa situação. (Mello; Esteves, 2012, p. 81)

¹ “I am part of a Generation which has witnessed change very much its own, and includes writers Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Mario de Carvalho, Teolinda Gersão, Lobo Antunes, João de Melo or Hélia Correia, to name but a few”.

As obras de Lídia Jorge, frutos desse momento de criação de uma nova consciência de país, não fogem ao espírito do tempo, ainda que, como afirma a autora sobre as diferenças de escrita entre os autores do período, “[...] em relação à escrita, cada um de nós têm um modo pessoal de dizer o que tem que ser dito²” (D’orey, 1999, p. 170). Desse modo, mesmo pertencente a um conjunto de expoentes literários que tratam das consequências dos anos de ditadura e do esfacelamento de Portugal enquanto potência, a autora elabora em sua escrita um modo próprio de dizer questões tão caras ao momento.

Diante desse novo espaço de escrita, possibilitado pela abertura cultural, econômica e social que se deu com a Revolução dos Cravos, abre-se, também, a possibilidade de novas maneiras de expressão, como afirma Juliana de Campos Florentino em dissertação que desenvolve sobre o livro *A manta do soldado* (2009): “[...] após um longo período de censura no país, a abertura de todas as instâncias sociais e culturais ocorre de forma ‘pacífica’, prometendo uma liberdade de expressão aos escritores que se pensou, por muito tempo, inimaginável” (Florentino, 2010, p.8). É nesse cenário, portanto, que se dá a escrita de Lídia Jorge, com suas formas próprias de composição do texto literário.

Cabe ressaltar, assim, que este trabalho terá como objeto de estudo a obra *A manta do soldado* (2009), escrita por Lídia Jorge, que traz em sua tessitura uma rica revisão da história recente de Portugal que perpassa a história dos próprios personagens. As estratégias a partir das quais essa revisão é elaborada e se faz presente na construção das identidades dos personagens são muitas, já que amplas são as possibilidades de análise do texto em questão. Dessa forma, ainda que este trabalho não tenha como ponto principal, em primeiro plano, essa contextualização histórica de Portugal, certamente ela servirá como pano de fundo para a análise da construção dos personagens por meio daquela que será a estratégia focalizada neste trabalho: a espera. Buscar-se-á, portanto, analisar as diferentes esperas que tecem e destecem as relações presentes no livro, em um ir e vir que constrói as identidades dos personagens ao longo do período da espera e do passar do tempo.

Tendo em vista o aspecto da espera, portanto, cabe pontuar que, nos mais diversos instantes da vida diária, estar na posição daquele que espera – seja pelo amor, seja pela chegada de sua vez em uma fila, seja pela aproximação de uma data especial, ou por qualquer outra das infinitas razões pelas quais se pode esperar – é parte constitutiva daquilo que somos, formando a tessitura de nossa existência. Nesse sentido, o esperar é parte inseparável da vida humana, marcando a teia de relações e de experiências que estabelecemos com o outro e com o mundo.

² “[...] in relation to writing, each one of us has a personal way of spelling out what has to be told.”

Considerando, portanto, a fundamental presença desse movimento para se estar vivo, cabe ressaltar que, como não poderia ser diferente, há, na literatura, a possibilidade de se colocar a “espera” como componente essencial do tecido narrativo. Isso porque, como afirma Antonio Candido, em seu texto “O direito à literatura”, podem-se considerar literatura “[...] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (Candido, 2011, p.176). Assim, ainda segundo o autor, a literatura “[...] aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2011, p. 176). A espera, portanto, não poderia estar apartada da literatura, já que se constitui como parte essencial de quem somos e, dessa forma, coloca-se como ponto importante na manifestação universal da vida humana que se verifica na literatura.

É esse movimento que parece ser possível observar, como já dito acima, na leitura da obra *A manta do soldado* (2003). Lançada pela primeira vez em 1998, sob o título de *O vale da paixão*, há, na obra, marcas de diversas esperas que constituem a caracterização das diferentes personagens ao longo do texto. Essas esperas serão, dessa forma, tomadas como ponto de partida para a análise que será desenvolvida neste trabalho.

Entretanto, ainda que muitas sejam as relações tecidas ao longo da obra, este trabalho terá como foco principalmente as esperas empreendidas por duas das figuras femininas presentes na narrativa: a narradora-personagem não nomeada e sua mãe, Maria Ema. Essa escolha de análise tem como base a perspectiva de que as histórias de ambas as personagens citadas permitem uma análise rica e que merece ser trabalhada mais detidamente nesta dissertação, não desconsiderando as demais esperas presentes no livro, que possivelmente serão evidenciadas em outro futuro trabalho de análise a ser desenvolvido.

Postas as especificidades de análise deste trabalho, cabe ressaltar que para compreender como se dão as esperas na narrativa, é preciso, em primeiro lugar, conhecer o enredo que norteia a obra. Ao decorrer da leitura, fica-se sabendo que a história tem como pano de fundo as narrativas familiares dos Dias, uma família de Portugal cujo patriarca é Francisco Dias. Seu filho mais novo, Walter, a figura rebelde da família, frequentemente age de modo a questionar a autoridade de seu pai, afastando-se cada vez mais do seio familiar e aventurando-se entre as terras e as mulheres de Valmares – região fictícia na qual se passa a história. Uma das mulheres com as quais se encontra é Maria Ema, filha mais nova de uma família que morava próxima aos Dias. Maria Ema, após seu encontro com Walter, fica grávida e é renegada e humilhada

pela família quando seus pais vão até o patriarca dos Dias cobrar uma atitude em relação à ação de Walter.

Isso porque Walter, que servia ao exército naquele período, havia recebido uma proposta de partir para a Índia, de modo que, preferindo a aventura a assumir a filha que teria com Maria Ema, nega a paternidade da criança. Essa ação faz com que os pais de Maria Ema reneguem a filha grávida e a humilhem diante de todos. Francisco Dias, preocupado com a reputação de sua família diante da exposição a que foi submetida Maria Ema por causa do Dias mais novo, propõe a seu filho mais velho, Custódio, que se case com a adolescente grávida. O filho mais velho, portador de uma deficiência na perna que o impossibilita de se aventurar como Walter, aceita a proposta do pai e se casa com a mulher renegada.

Todo esse enredo é a base da relação familiar da narradora-personagem, filha bastarda de Walter, que passa toda a narrativa a se debater com as diferentes histórias que lhe são contadas a respeito de seu pai. Diante da impossibilidade de ter uma efetiva relação com sua figura paterna, observa-se uma constante espera da narradora-personagem pelo retorno de Walter e pelo reconhecimento de sua paternidade, o que constitui a sua identidade ao longo da narrativa. De modo semelhante, sua mãe, Maria Ema, ao mesmo tempo que precisa lidar com a rejeição de Walter, parece nutrir também uma espera pelo seu retorno que a acompanha e a transforma, como se verá nas análises tecidas neste trabalho. O que se buscará analisar neste trabalho, portanto, é o modo como o ato de esperar funciona como estratégia constitutiva das duas personagens em questão, sendo determinante para a formação de suas identidades.

Assim, para fazer a leitura da obra considerando o ato da espera como estratégia de construção das narrativas das duas personagens citadas, partir-se-á de uma perspectiva de leitura temporal do texto, considerando que, como aponta Benedito Nunes, “Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (Nunes, 2013, p. 24).

Nesse sentido, há, no livro *A manta do soldado* (2003), uma privilegiada construção temporal que provoca como efeito de sentido no texto a sensação de uma espera constante, que se pode dizer fundamental para a construção da identidade da narradora-personagem e de Maria Ema. Para tal, ter-se-á em vista, primordialmente, as considerações sobre o tempo feitas por Santo Agostinho (2020), trazendo ainda as discussões teóricas de Benedito Nunes (2013) sobre as diversas visões de tempo existentes, de Émile Benveniste (1989) sobre o tempo na língua e, por fim, de Andrea Köhler (2018) e Pedro Laín Entralgo (1957), que tomam como objeto de investigação em seu trabalho a espera. Outros aportes teóricos também serão mobilizados para

fundamentar o trabalho proposto, como os textos de Sigmund Freud (2010) e Roland Barthes (1981).

2 “QUANTO TEMPO O TEMPO TEM?”: REFLEXÕES SOBRE AS NOÇÕES DE TEMPO E A ESPERA

Para a realização deste trabalho, propõe-se uma relação entre a categoria de tempo e o ato da espera, de modo que seja possível, posteriormente, investigar de que maneira o “esperar”, como aspecto temporal, é condição constitutiva da narrativa *A manta do soldado* (2003), considerando tanto a formação da identidade das personagens quanto a armação estética da obra. Tendo tal propósito em vista, é preciso, primeiramente, tratar da questão do tempo, discutindo e refletindo sobre tópicos primordiais, como: o que é o tempo? O que se pode chamar de tempo? É possível delimitá-lo? Para pensar em tais questões, torna-se necessário ter em mente que não há apenas uma definição possível de tempo, como aponta Roland Corbisier ao tratar da questão em sua *Enciclopédia Filosófica*:

Definir o tempo *a priori* é defini-lo de acordo com determinada posição filosófica ou teoria científica, pois embora a realidade a que faz referência seja a mesma, sua noção tem variado ao longo da história, acompanhando a evolução da filosofia e o progresso das ciências particulares (Corbisier, 1974, p. 188).

Isto posto, cabe pontuar que, devido à extensão deste trabalho, serão abordadas apenas algumas das diversas posições filosóficas e científicas a respeito do tempo. Isso porque, como apontam Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira, na obra *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: Introdução à teoria da literatura*, o tempo “[...] não é um conceito invariável e uno. Também não é um conceito que pode ser definido com facilidade e aceito de forma consensual” (Santos; Oliveira, 2001, p.45). Há, dessa forma, múltiplas possibilidades de se perceber o tempo, que perpassam séculos e séculos de formação do pensamento filosófico e científico. Nesse sentido, uma das principais abordagens a serem tratadas neste trabalho é a de Santo Agostinho, que elabora uma concepção sobre o tempo a partir de uma visão cristã que está registrada no livro XI de suas *Confissões* (2020).

As reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo têm origem em indagações a respeito da existência da eternidade, da qual participa Deus, na visão cristã. Por outro lado, as criações divinas, como o ser humano, estariam fora do eterno, já que os seres perecem, ao contrário da figura divina. Desse modo, uma das grandes perguntas que suportam as discussões de Santo

Agostinho é a seguinte: “Que fazia Deus antes da criação?”. Segundo o pensador, haveria entre alguns uma dúvida a respeito da ideia da eternidade baseada na existência de um momento em que Deus teria decidido criar. Isso porque, se Deus permanecia ocioso antes de criar - característica da eternidade - mas, posteriormente, há o surgimento de um movimento novo, uma vontade de criação, não poderia haver o eterno, já que este pressupõe o contínuo, o imutável, como se pode verificar a partir do trecho a seguir:

Não é verdade que ainda estão cheios do erro do velho homem os que nos dizem: “Que fazia Deus antes de criar o céu e a terra?” Se estava ocioso, se nada fazia, porque não continuou a se abster sempre de qualquer ação? Se em Deus apareceu um movimento novo, uma vontade nova de criar o que ainda não tinha criado, como falar de uma eternidade verdadeira onde nasce uma vontade que não existia antes? Porque a vontade de Deus não é uma criatura, ela precede a toda criatura: nenhuma criação seria possível se a vontade do Criador não a precedesse. A vontade de Deus, portanto, pertence à sua própria substância. Logo, se na substância de Deus nasce algo que antes não existia, não se pode mais com verdade chamá-la eterna. E se, desde toda eternidade, Deus quis a existência da criatura, por que a criatura também não é eterna? (Agostinho, 2020, p.125)

Se Deus, como se vê acima, apresentasse uma vontade, em sua substância, que antes não existia, em tese não haveria o eterno. Pois como se poderia modificar algo que sempre fora eternamente da mesma maneira? Por outro lado, se a ideia da criação sempre esteve na vontade de Deus, como essa criação não seria, por sua vez, eterna? De acordo com Santo Agostinho, aqueles que fazem tais questionamentos desejam entender o que é a eternidade, mas ainda possuem seus espíritos voando “[...] sobre as ondas do passado e do futuro” (Agostinho, 2020, p. 125). Para o pensador, qualquer comparação entre a eternidade e os tempos é impossível, pois: “[...] a sucessão dos tempos não é feita senão de uma multidão de instantes, que não podem correr simultaneamente; que, pelo contrário, na eternidade, nada é sucessivo, tudo é presente, enquanto que o tempo não pode ser todo presente” (Agostinho, 2020, p. 125). Não há, portanto, a ideia do passado e do futuro na eternidade. Há apenas um presente que se prolonga infinitamente.

Dessa forma, defender a ideia de que há um antes e um depois do pensamento de Deus a respeito da criação é, de acordo com Santo Agostinho, um movimento equivocado, já que a eternidade não suporta a ideia de passado e de futuro. O eterno não é divisível e se difere, portanto, do tempo. De acordo com o filósofo, não poderia Deus ter ficado ocioso pois não haveria tempo antes de o próprio Deus o criar:

Como poderiam transcorrer séculos e séculos, se tu, o autor da Criação, ainda não os tinha criado? Que tempos poderiam existir antes que os criasses? E como poderiam eles passar, se jamais haviam existido? Desde que és o artífice de todos os tempos, se

antes da criação do céu e da terra existiu algum tempo, por que então se diz que ficaste ocioso? Porque também esse tempo mesmo foi criado por ti, e o tempo não poderia passar antes que fizesses o tempo. (Agostinho, 2020, p. 126-127)

Não há, portanto, de acordo com o Santo, a possibilidade de se medir o tempo que passou antes da criação – quando estaria, supostamente, ocioso Deus – pois o próprio tempo teria sido criado por Deus em sua eternidade. O pensador questiona, dessa forma: “Que é então o tempo? Quem seria capaz de explicá-lo de maneira breve e fácil?” (Agostinho, 2020, p. 128). O filósofo prossegue afirmando que é certo que as pessoas sabem o que é o tempo quando alguém lhes pergunta. Porém, quando se tenta elaborar uma explicação, isso não é feito com tanta facilidade. O que se pode dizer, como afirma Santo Agostinho abaixo, é que há um tempo que passa, um tempo que sucede a outro e um tempo que existe no momento atual:

[...] eu o declaro sem hesitar, e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se nada sucedesse, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse atualmente, não haveria tempo presente. Como então esses dois tempos, o passado e o futuro, existem, se o passado não existe mais e se o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se não se fosse juntar ao passado, não seria tempo, mas eternidade (Agostinho, 2020, p. 128).

Há, portanto, como se pode ver acima, uma grande questão proposta por Santo Agostinho em relação ao passado e ao futuro. Como o passado poderia existir se esse tempo não está correndo mais? E como o futuro poderia existir se ele ainda não aconteceu? A esse respeito, o filósofo propõe as seguintes discussões:

Se o futuro e o passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não sou capaz disso, pelo menos sei que, onde quer que estejam, não existem nem enquanto futuro, nem enquanto passado, mas apenas enquanto presentes. Porque, se o futuro ali estiver enquanto futuro, então ainda não existirá; se o passado aí estiver como passado, não existirá mais. Portanto, onde estiverem, do modo que estiverem, só podem existir como presentes. Quando narramos acontecimentos verídicos do passado, o que vem à nossa memória não são os próprios acontecimentos, que já deixaram de existir, mas termos concebidos de acordo com as imagens das coisas, as quais, atravessando nossos sentidos, gravaram em nosso espírito suas pegadas. [...] A predição do futuro seguiria o mesmo processo? [...] o que sei é que habitualmente premeditamos nossas ações futuras, e que essa premeditação pertence ao presente, enquanto que a ação premeditada ainda não existe, pois ainda é futura. Quando a empreendermos, e começarmos a realizar o que havíamos premeditado, então a ação começará a existir, porque então não será mais futura, mas presente (Agostinho, 2020, p. 133).

Evidencia-se, dessa maneira, que para Santo Agostinho o futuro e o passado existem apenas enquanto presente. Ou seja, quando se fala em passado ou quando relembramos o passado, o que se faz é ativar a memória de um acontecimento que já ocorreu e não está mais no momento presente. Por outro lado, quando se fala em futuro, fala-se em uma ação

premeditada, em algo que se espera que ocorra: uma expectativa. Assim, o pensador conclui que há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro.

Segundo o autor, “O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança” (Agostinho, 2020, p. 135). O que existe, portanto, na verdade, é sempre o instante presente, que se realiza por meio do ato da atenção. A partir do atentar-se, vivencia-se o presente na atenção dedicada à atualidade, enquanto se rememora o passado e se espera pela chegada do futuro: “[...] o espírito espera, está atento e se recorda. O objeto de sua espera passa pela atenção e se transforma em lembrança” (Agostinho, 2020, p. 146).

Roland Corbisier, ao trazer, em sua *Enciclopédia filosófica* (1974), a discussão feita por Santo Agostinho a respeito do tempo, apresenta o conceito de atenção proposto por Agostinho e afirma que, de acordo com as ideias do Santo, “À medida que se fala, a atenção se concentra em duas direções: é memória em relação ao que se disse, é expectativa quanto ao que se vai dizer. A atenção, porém, fica presente, a atenção por meio da qual o que ainda não era se torna o que não é mais” (Corbisier, 1974, p. 192). Quando se fala, portanto, centra-se, ao mesmo tempo, a atenção ao que já se disse, ao mesmo tempo em que ela se volta também para o que ainda será dito. Passado e futuro existem, dessa forma, na fala, apenas enquanto memória e expectativa. O que permanece é a constante atenção, representativa do átimo que é o momento presente. Corbisier ressalta que, para Santo Agostinho, essa atenção não se restringe somente ao momento da fala, mas a todos os instantes de nossas vidas, o que evidencia que o tempo é formado, na verdade, por um átimo de instante presente a partir do qual se rememora o que já passou e se mantém na expectativa do que ainda há de chegar.

A espera, portanto, a partir das reflexões propostas por Santo Agostinho, poderia ser colocada nesse lugar do presente em que se criam as expectativas pelo que ainda virá, pelo que chega enquanto indício e é expectado a partir da memória do que já ocorreu.: “O futuro, portanto, ainda não existe; se ainda não existe, não existe, e se não existe não pode ser visto de modo algum, mas pode ser predito de acordo com os sinais presentes, que já existem e podem ser vistos” (Agostinho, 2020, p. 134). Nesse sentido, acredita-se que a narrativa da obra *A manta do soldado* (2009) é constituída a partir da perspectiva da espera ao se considerar que há, na obra, uma armação textual e narrativa em que a expectativa, ou seja, o esperar pela concretização dos indícios recebidos pelos personagens em relação à volta de Walter ou a mudanças no aspecto familiar é um ponto fundamental para o enredo, como se verá nas análises.

Isto posto, para compreender de que forma essa expectativa pode se realizar no tempo, é interessante trazer uma discussão sobre os diferentes conceitos de tempo existentes. Para tal,

partir-se-á das proposições de Benedito Nunes (2013), que serão apresentadas e discutidas na subseção a seguir.

2.1 Tempo, tempos: revisitando alguns conceitos de tempo

Benedito Nunes, em sua obra *O tempo na narrativa* (2013), elabora uma importante reflexão a ser retomada neste trabalho sobre a questão do tempo. Nas palavras do autor, “[...] quando falamos de tempo, as coisas se embaralham porque não podemos enfeixá-lo num conceito único. A ideia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular” (Nunes, 2013, p. 23). Como se vê, também para o autor os tempos são múltiplos. Diante disso, Benedito Nunes propõe uma discussão, primeiramente, baseada em pelo menos cinco instâncias: *tempo físico*, *tempo psicológico*, *tempo cronológico*, *tempo histórico* e *tempo linguístico*. Isso porque, de acordo com o autor, “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo” (Nunes, 2013, p. 18), o que se pode verificar, segundo Nunes, na presença das cinco instâncias de tempo mencionadas anteriormente.

A primeira delas, o tempo físico, está relacionado ao movimento exterior das coisas. Esse movimento pode ser tanto “[...] a medida do movimento como a relação entre o anterior e o posterior” (Nunes, 2013, p. 18) quanto, também, o próprio processo de modificação, de mudança, que é um processo objetivo, pois atua independentemente de o sujeito tomar consciência dele ou não. É também um processo quantitativo, já que expresso a partir de grandezas, medidas. Ou seja, o tempo físico está relacionado à medida do começo e do fim de processos, marcados pelos intervalos entre anterior e o posterior, assim como pela duração desse intervalo, que pode ser medida e colocada em termos de grandeza.

Há, segundo Benedito Nunes, uma interpretação variável desse conceito de tempo físico que se dá com o desenvolvimento da Física. De acordo com o autor, para o físico Isaac Newton, no século XVII, por exemplo, haveria um *tempo relativo*, caracterizado como “aparente e vulgar”, e um *tempo absoluto*, conhecido como “verdadeiro e matemático” e que seria “[...] comparável a um relógio universal único, que funcionasse uniformemente, em correlação com o espaço, ao qual também atribuiu caráter absoluto” (Nunes, 2013, p. 19).

Já para Albert Einstein, no século XX, o tempo físico é relativo. Ao invés de considerar o tempo como algo marcado por um relógio universal e único, Einstein admitiu a existência de tantos relógios quantos fossem os sistemas de relação entre eventos em cada lugar que se pode demarcar no Universo, e, portanto, em cada ponto do espaço. Não haveria, portanto, tempo

absoluto, mas sim um tempo que é “[...] relativo a um sistema de referências, verdadeiro onde quer que se possa medi-lo [...]” (Nunes, 2013, p. 19), de modo que, “[...] entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta” (Nunes, 2013, p. 19). O tempo, portanto, é relativo de acordo com o espaço e o momento em que os eventos ocorrem.

O tempo psicológico, por outro lado, segundo Benedito Nunes (2013), possui um desencontro permanente com as medidas temporais objetivas. Isso porque, de acordo com o autor,

Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (Nunes, 2013, p. 19, *itálico do autor*)

Dessa forma, verifica-se que o tempo psicológico está intimamente ligado à percepção de sua passagem feita por cada um, de modo que se torna subjetivo, compondo-se de “[...] momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis’” (Nunes, 2013, p. 19). Bastante diferente, segundo o autor, do tempo físico, que tem como apoio o princípio da causalidade, ou seja, a conexão existente entre causa e efeito, de maneira que se fala em uma sucessão regular dos eventos. Dizer, portanto, que um acontecimento antecede o outro é afirmar que, “[...] sem o primeiro (causa), o segundo (efeito) não existiria, a ordem temporal acompanhando a conexão que os une e que não pode ser invertida (o efeito não pode vir antes da causa), a menos que a Natureza desandasse” (Nunes, 2013, p. 19). O tempo físico, assim, segue uma sequência de causalidade que não é exigida no tempo psicológico.

Além dos tempos físico e psicológico, Benedito Nunes fala também dos tempos cronológico e histórico. Segundo o autor, com base nas reflexões de Émile Benveniste em seu texto “A linguagem e a experiência humana” (1974 *apud* Nunes, 2013), torna-se possível distinguir o tempo cronológico dos dois já tratados anteriormente, sendo o cronológico “[...] o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida” (Nunes, 2013, p. 20). Esse tempo é estabelecido tendo como base os movimentos naturais que são recorrentes, firmando, assim, o sistema do calendário e estando ligado também ao tempo físico. A ordem das datas no tempo cronológico seria definida a partir de acontecimentos qualificadores, que funcionam como um

eixo de referência a partir do qual pode-se situar anterior ou posteriormente outros acontecimentos. O nascimento de Cristo, por exemplo, é um desses marcos a partir dos quais é possível estabelecer uma cronometria.

Assim, o tempo cronológico é o “Tempo socializado ou tempo ‘público’, posto que relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam diante de nós” (Nunes, 2013, p. 21), ou seja, é o tempo ligado à cultura, a partir de marcos culturais que formam uma sequência “[...] sem lacuna, contínua e infinita” (Nunes, 2013, p. 21). Um exemplo citado pelo autor é o chamado tempo litúrgico, com seus ritos, celebrações religiosas e demais eventos que formam um calendário próprio com uma sequência linear de acontecimentos.

Por outro lado, o tempo histórico é aquele que “[...] representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos” (Nunes, 2013, p. 21). De acordo com Nunes, os intervalos curtos do tempo histórico estão ajustados a acontecimentos singulares como guerras, revoluções, movimentos religiosos, migrações etc. Já os intervalos longos estão relacionados a uma rede de acontecimentos complexos ou a um processo mais longo, como a formação da cidade grega, o desenvolvimento do feudalismo, a instauração do capitalismo, entre outros. Dessa forma, a divisão cronológica do tempo histórico está ligada à duração dos acontecimentos, sendo um processo que possui um ritmo variável e que não apresenta uniformidade.

Há, por fim, nas instâncias do tempo apresentadas por Benedito Nunes, o tempo linguístico, que é retomado por Nunes a partir das proposições de Émile Benveniste. Considerando que a discussão de Benveniste terá grande valor para a análise que aqui se propõe, elaborou-se a seção a seguir para tratar do assunto com maior amplitude.

2.2 “Há tempo na linguagem?": O tempo linguístico a partir de Émile Benveniste

De acordo com Benveniste, em seu texto “O aparelho formal da enunciação”, presente na obra *Problemas de Linguística Geral II* (1989), o emprego da língua, ou seja, o ato de colocá-la em funcionamento, é um ato individual de mobilização da língua chamado pelo autor de enunciação. Assim, aquele que toma a palavra, o locutor, apropria-se da língua para enunciar e, nesse processo, postula sempre um interlocutor, “[...] um *outro* diante de si” (Benveniste, 1989, p. 84, *itálico do autor*) com quem estabelece a sua comunicação. Essa enunciação é instaurada sempre para falar sobre algo no mundo que será referenciado na enunciação feita pelo locutor. Desse modo, o que ocorre no momento da enunciação é um ato de apropriação da língua a partir

do qual o locutor mobiliza recursos linguísticos para estabelecer diálogo com o outro e com o mundo.

Tendo em vista essa mobilização da língua empreendida pelos falantes no momento da enunciação, cabe pontuar que, de acordo com Benveniste, em seu texto “A linguagem como experiência humana”, “Todas as línguas têm em comum certas categorias de expressão que parecem corresponder a um modelo constante” (Benveniste, 1989, p. 68). Nesse sentido, há algumas categorias elementares na linguagem e que só podem ser compreendidas e estudadas quando consideradas na produção discursiva e no exercício da linguagem, ou seja, a partir da observação do ato de colocar a língua em uso, a enunciação. Duas dessas categorias elementares retomadas pelo autor no texto são as de pessoa e tempo, que, de acordo com Benveniste, estão intrinsecamente ligadas.

Em relação à noção de pessoa na linguagem, cabe ressaltar que, de acordo com as discussões do autor, toda pessoa se coloca, em sua individualidade, como um *eu* diante de um *tu* e de um *ele*, como já dito brevemente acima. Desse modo, ao falar de si, aquele que fala usará sempre o indicador *eu* para se referir a ele-mesmo que está falando. Para aquele que o entende, esse ato de discurso que enuncia o *eu* parecerá sempre o mesmo. Porém, para aquele que realiza o ato de enunciar o *eu*, “[...] é cada vez um ato novo, ainda que repetido mil vezes, porque ele realiza a cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos” (Benveniste, 1989, p. 68).

Segundo o autor, portanto, em qualquer língua e a todo instante, aquele que toma a palavra faz a apropriação desse *eu*, que, no conjunto das formas da língua, não é senão uma forma como qualquer outra. Porém, quando em ação no discurso, essa forma “[...] introduz a presença da pessoa sem a qual nenhuma linguagem é possível” (Benveniste, 1989, p. 68-69). Desse modo, os pronomes existem na língua como os demais signos, ensinados nas gramáticas e igualmente disponíveis para a utilização. Porém, quando alguém toma a palavra e os enuncia, esses pronomes, de elementos de um paradigma, tornam-se uma designação que é única, produzindo, a cada enunciação, uma nova pessoa.

Esse ato de tomar a palavra é intercambiável, pois, de acordo com Benveniste, “[...] este *eu* na comunicação muda alternativamente de estado: aquele que o entende o relaciona ao *outro* do qual ele é signo inegável; mas, falando por sua vez, ele assume *eu* por sua própria conta” (1969, p. 69, *itálico do autor*). Assim, aquele que compreende, que escuta a enunciação liga o pronome *eu* àquele que toma a palavra, ou seja, ao *outro* que está enunciando. Porém, quando o interlocutor, que era antes o *tu* da enunciação, toma a palavra, ele passa a assumir a posição do *eu* e enunciar.

Posta a categoria de pessoa de acordo com as reflexões de Émile Benveniste, cabe pontuar agora o que o autor apresenta como reflexão acerca da categoria de tempo na linguagem. De acordo com Benveniste (1989), há algumas confusões que permeiam a discussão sobre o tempo na linguagem que precisam ser revistas. Uma delas é a de que há algumas línguas que não fazem a marcação de tempo por não estarem inseridas na família das línguas flexionais e, assim, parecem não ter verbos. Há, de acordo com o autor, uma ideia subentendida de que apenas os verbos podem exprimir tempo. Entretanto, Benveniste afirma que a expressão da temporalidade é um aspecto compatível com todas as formas de estruturas linguísticas, ressaltando, ainda, que mesmo nas línguas não flexionais é possível reconhecer a categoria do verbo.

Outra errônea percepção sobre o tempo ressaltada pelo estudioso é a “[...] que consiste em pensar que o sistema temporal de uma língua reproduz a natureza do tempo ‘objetivo’, tão forte é a propensão a ver na língua o decalque da realidade” (Benveniste, 1989, p. 70). De acordo com o autor, porém, o que há nas línguas de fato são diversas construções do real. Assim, é na construção de um sistema temporal complexo que as línguas mais apresentam divergências, de modo que não se pode falar em uma construção objetiva, certa do tempo, já que o que se tem são variações das representações de temporalidade.

Para entender, portanto, a questão do tempo linguístico, Benveniste propõe, primeiramente, que se reconheçam duas noções de tempo – já abordadas neste trabalho a partir das discussões de Benedito Nunes (2013), mas aqui lembradas diretamente a partir das ideias de Benveniste – *tempo físico* e *tempo crônico*. De acordo com o autor, o *tempo físico* “[...] é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade” (Benveniste, 1989, p. 71). No homem, a correlação estabelecida com esse tempo é uma duração infinitamente variável que é medida por cada indivíduo a partir de suas emoções e do ritmo de sua vida interior, ou seja, o tempo físico é percebido psiquicamente de acordo com os sentimentos e com o ritmo das vivências de cada ser vivente.

Do *tempo físico*, de acordo com Benveniste, pode-se distinguir o *tempo crônico*, que é “[...] o tempo dos acontecimentos que englobam também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos.” (Benveniste, 1989, p.71). O *tempo crônico* é, dessa maneira, a linha, a continuidade em que estão dispostos os blocos distintos que são os acontecimentos de nossas vidas. Isso porque, de acordo com o autor, “[...] os acontecimentos não são o tempo, eles estão no tempo” (Benveniste, 1989, p.71). Sobre tal questão, Benveniste afirma que

Nosso tempo vivido corre sem fim e sem retorno, é esta a experiência comum. Não reencontramos jamais nossa infância, nem o ontem, nem o instante que acaba de passar. Nossa vida tem portanto pontos de referência que situamos exatamente numa escala reconhecida por todos, e aos quais ligamos nosso passado imediato ou longínquo (Benveniste, 1989, p. 71)

A partir desses acontecimentos que marcam as vidas humanas e que são estabelecidos como pontos de referência, os observadores, de acordo com Benveniste, podem olhar para os acontecimentos e percorrê-los em duas distintas direções: do presente ao passado ou do passado ao presente. Assim, “[...] o tempo crônico, congelado na história, admite uma consideração bidirecional, enquanto que nossa vida vivida corre (é a imagem recebida) num único sentido” (Benveniste, 1989, p. 71). O tempo crônico representa a continuidade que se forma a partir da disposição dos acontecimentos em série, de modo que se torna possível ir e voltar na observação e percepção desses acontecimentos no tempo.

Ainda de acordo com Benveniste, o *tempo crônico* comporta também uma medida objetiva e uma medida subjetiva. A humanidade, em todas as épocas, realizou um esforço para medir de modo objetivo o *tempo crônico*, como uma condição necessária para a vida das sociedades e dos indivíduos nessas sociedades. Esse tempo objetivado é marcado pelos calendários, que possuem alguns traços em comum que representam condições necessárias a serem atendidas. A primeira dessas condições, chamada de *estativa*, é a de que se deve estabelecer um momento axial, um ponto zero no cômputo, como a ascensão de certo soberano, por exemplo. A segunda condição, chamada de *diretiva*, “[...] se enuncia pelos termos opostos ‘antes.../ depois...’ relativamente ao eixo de referência” (Benveniste, 1989, p. 72). Por fim, a terceira condição é chamada de *mensurativa*, em que se fixa um repertório de unidades de medidas que são utilizadas para nomear os intervalos constantes entre os fenômenos cósmicos. Assim, por exemplo, “[...] o intervalo entre a aparição e o desaparecimento do sol em dois pontos diferentes do horizonte será o ‘dia’” (Benveniste, 1989, p. 72). A partir de tais condições é que se estabelecem pontos de referência que definem a posição objetiva dos acontecimentos e a nossa posição em relação a eles.

Postas as definições de *tempo físico* e *tempo crônico* discutidas por Benveniste, cabe agora tratar propriamente do *tempo linguístico* proposto pelo autor. De acordo com o estudioso, “É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo, e o tempo linguístico manifesta-se irreduzível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico” (Benveniste, 1989, p. 74). O que tem de singular no tempo linguístico é a sua condição de estar ligado organicamente ao exercício da fala, de modo que o centro desse tempo está no presente da instância da enunciação. É a enunciação que marca a existência de um AGORA, um momento presente a

partir do qual se organizarão todos os acontecimentos que serão referenciados pelo locutor em seu discurso.

A cada vez que enuncia, o locutor postula um novo presente, pois trata-se literalmente de um momento novo, que ainda não foi vivenciado. Desse modo, ao se deslocar juntamente com a progressão do discurso, a instauração contínua desse presente postula dois outros momentos inerentes ao ato da enunciação: o momento em que o acontecimento deixa de ser contemporâneo ao discurso, devendo ser evocado pela memória e deixando de ser presente; e o momento em que o acontecimento ainda não se realizou e se manifesta apenas enquanto prospecção, enquanto expectativa. De acordo com Benveniste, portanto, é a partir do momento presente que se postulam o passado e o futuro, visões sobre o tempo que se demarcam anterior e posteriormente em relação ao tempo presente respectivamente. O que existe na linguagem, desse modo, é apenas o momento presente, que está sempre implicitamente posto na enunciação.

Em seu texto “O aparelho formal da enunciação” (1989), Benveniste aborda também a questão da temporalidade, reafirmando a noção de que a categoria de tempo se realiza na/pela enunciação, como se pode ver a seguir:

Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o "agora" e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. Poder-se-ia mostrar pelas análises de sistemas temporais em diversas línguas a posição central do presente. O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos "tempo"; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais (Benveniste, 1989, p. 85-86).

Na leitura do trecho acima, pode-se perceber que, para Benveniste, a noção de temporalidade não é uma condição inata do pensamento humano, mas antes um quadro que é permitido e produzido a partir da realização da enunciação. O único modo de o homem viver o momento presente, assim, é quando realiza a inserção do “[...] discurso no mundo” (Benveniste, 1989, p. 85-86), ou seja, quando se toma a palavra e se instaura a enunciação. Como já afirmado anteriormente, a cada momento do ato discursivo há uma renovação desse presente, que se atualiza e funciona como referência interna entre o que ainda irá se tornar presente e o que não o é mais.

Por fim, outra perspectiva importante acerca da temporalidade na língua abordada por Benveniste diz respeito às especificidades das divisões e das ordens em que se organiza o tempo linguístico. Isso porque aquele que enuncia “aqui, agora, hoje, neste momento”, por exemplo, está localizando o acontecimento como algo que é simultâneo ao discurso que profere. Entretanto, quando separado do discurso que o contém e colocado em um texto escrito, por exemplo, o “hoje” precisa ser acompanhado de outros termos ligados ao tempo crônico para se tornar inteligível, já que ele pode ter sido proferido em qualquer dia do calendário e pode ser aplicado indiferentemente a todo dia. Desse modo, na escrita, de acordo com Benveniste, seria necessário localizar no tempo crônico a que dia esse hoje está ligado: “hoje, dia 13 de março de 2023”. Assim, verifica-se que o tempo na língua não pode ser identificado senão pelos parceiros da comunicação linguística. Quando não inserido na comunicação, o tempo linguístico precisa ser demarcado por coordenadas ligadas ao tempo crônico.

Trazer tal perspectiva linguística para pensar a questão da temporalidade na proposição deste trabalho é importante na medida em que, no texto que será o objeto de análise, *A manta do soldado* (2003), tem-se uma narradora que transita entre a 1ª e a 3ª pessoas e cujas narrações se entrelaçam a partir da enunciação que instaura ao efetivamente contar sua história e a de sua família na narrativa. É, desse modo, a perspectiva do discurso dessa narradora, que se dá, portanto, no presente de sua enunciação, o ponto de referência para a análise da obra. Isso porque, assim, será possível verificar os momentos em que a narrativa se inscreve no passado, no presente e/ou no futuro do momento de enunciação. O que se observa, na narrativa de Lídia Jorge, é que a narradora conta, majoritariamente, os fatos a partir da perspectiva do passado de sua enunciação, o que faz com que as esperas apareçam, em grande parte, como expectativas, prospecções passadas que provocam efeitos de sentido fundamentais para a narrativa, como se buscará demonstrar a partir das análises.

2.3 Perspectivas do esperar: de que modo se espera?

Postas, portanto, as perspectivas de tempo que serão trabalhadas nesta dissertação, faz-se necessário evidenciar, agora, as possíveis relações que podem ser tecidas entre o ato de esperar e a questão do tempo. Para tal, cabe, primeiramente, discutir o que se pode compreender como espera. A autora alemã Andrea Köhler, estudiosa da Literatura Alemã e de Filosofia, em seu texto traduzido para o espanhol, *El tiempo regalado: Un ensayo sobre la espera* (2018), traz pontos fundamentais para pensar sobre a espera a partir das reflexões que elabora sobre o tempo, a esperança, a paciência, entre outras questões que permeiam o ato de esperar. Para a autora,

Existem infinitas formas de espera: a que chega com amor, a visita ao médico, a espera na plataforma ou no trânsito. *Esperamos*: o outro, a primavera, o resultado da loteria, uma oferta, a comida, o apropriado e a Godot. Aguardamos a chegada do aniversário, do feriado, da sorte, do resultado da partida e do diagnóstico. Uma ligação, a chave na fechadura, o próximo ato ou a risada após a brincadeira. Esperamos que a dor passe, que o sono nos encontre ou que o vento diminua. Preguiça, delírio ou tédio: no calendário apertado de horários regulamentados, a espera é a página em branco que deve ser preenchida. E isso, no melhor dos casos, nos recompensa com a liberdade (Köhler, 2018, local. 6, tradução nossa, itálico da autora).³

Múltiplas são, portanto, as esperas que se realizam em nosso cotidiano. Como afirma a autora, estamos sempre esperando. Essa espera é sempre um espaço a ser ocupado, uma “[...] página em branco” (Köhler, 2018, local. 6, tradução nossa) pronta para ser preenchida quando o futuro se tornar presente. Aguardar é, dessa forma, parte fundamental da vida humana, é o que nos tira do tédio dos horários previsíveis e regulamentados. Quando se trata de esperar pelo outro (como o faz a narradora-personagem da obra *A manta do soldado* (2003), ao esperar por seu pai, Walter), Köhler aponta que

Aquele que espera monta em sua cabeça um palco para “o discurso da ausência”, como diz Roland Barthes. O outro está presente, pois penso nele; está longe, porque esperando estou comigo mesmo: “Dessa distorção peculiar surge uma espécie de presente insuportável. Estou preso entre duas formas temporais, o tempo de referência e o tempo de apelo: você está longe (lamento), você está aí (já que me dirijo a você). Então eu sei o que é o presente, esse humor verbal difícil: um pedaço genuíno de medo”. Então, esperar seria continuar a habitar a cena original de abandono, uma procrastinação sem fim da separação que sempre foi? Eu aqui, você aí. Preso à roda da incerteza, aquele que espera experimenta cada segundo que está nas mãos do tempo (Köhler, 2018, local. 15, tradução nossa).⁴

Evidencia-se, dessa maneira, que, para a autora, esperar o outro é manter-se preso entre dois tempos: o tempo de referência, em que se pensa e se lembra do outro; e o tempo do apelo, em que se sabe que o outro está longe, fora do alcance. Dessa maneira, a espera pelo outro seria

³ “Hay infinitas formas de demora: la que llega con el amor, la visita al médico, la espera en el andén o en el atasco. *Esperamos*: al otro, la primavera, los resultados de la lotería, una oferta, la comida, al adecuado, y a Godot. Esperamos la llegada del cumpleaños, del día festivo, de la suerte, del resultado del partido y del diagnóstico. Una llamada, la llave en la cerradura, el próximo acto o la risa tras el chiste. Esperamos a que cese el dolor, a que nos encuentre el sueño o se aplaque el viento. Holganza, desvarío o aburrimiento: en el apretado calendario de las horas regladas, la espera es el folio en blanco que hay que llenar. Y que, en el mejor de los casos, nos premia con la libertad”.

⁴ “El que espera dispone en su cabeza un escenario para “el discurso de la ausencia”, como dice Roland Barthes. El otro está presente, ya que pienso en él; está lejos, porque en la espera estoy conmigo mismo: “De esta peculiar distorsión surge una suerte de presente insoportable. Estoy encallado entre dos formas temporales, el tiempo de la referencia y el de la apelación: tú estás lejos (de eso me lamento), estás ahí (puesto que a ti me dirijo). De forma que sé lo que es el presente, ese difícil modo verbal: un genuino pedazo de miedo”. Entonces, ¿esperar sería seguir dándole vueltas a la escena original del abandono, una interminable dilación de la separación que siempre fue? Yo aquí, tú ahí. Atado al potro de la incertidumbre, el que espera experimenta a cada segundo que está en manos del tiempo”.

sempre uma incerteza e uma busca por uma união que nunca se concretizará, um estar junto ao outro que não se realizará, pois se é, por princípio, um ser sozinho, um “Eu aqui, você aí” (Köhler, 2018, local. 15, tradução nossa). Essa espera se realiza a partir da experimentação de cada segundo de que se compõe o tempo, na expectativa de que aquele ou aquilo que se espera retorne até o sujeito que espera.

No que diz respeito ao esperar o ser a quem se ama, de acordo com a autora, aquele que ama não pode se permitir chegar tarde, já que está sempre preso à saudade que sente do outro e marcado pelo medo de perder o ser amado. Aquele que espera, portanto, é aquele que mais ama, condenado que está a esperar pelo outro e, dessa forma, a permanecer onde está. O outro, objeto da espera, está sempre em um estado constante de partida, em um movimento contínuo de viagem. Enquanto isso, o sujeito que espera e ama é o ser sedentário, imóvel, sempre disponível e expectante, preso e condicionado ao lugar em que está enquanto aguarda o retorno do ser amado.

Essa espera pelo ser amado está ligada, segundo Köhler, à aterradora cena original da ausência da mãe pela qual passamos quando bebês. De acordo com a autora, “Apenas um momento separa o tempo em que o pequeno considera a mãe ausente do instante em que ele a crê morta. Cada espera pela pessoa amada toca distantemente essa experiência e sua memória subcutânea dela” (Köhler, 2018, local. 13, tradução nossa)⁵. Desse modo, pesa sobre a espera o fantasma de uma ameaça originária dos tempos da infância, questão discutida pelo psicanalista Sigmund Freud e retomada pela autora em sua produção. Compondo uma importante questão a ser tratada neste trabalho, cabe fazer uma breve explanação acerca de tal questão abordada por Freud sobre a relação que se tece entre um bebê e a figura de sua mãe.

Freud, em seu texto “Além do princípio do prazer” (2010), realiza uma discussão acerca do funcionamento do aparelho psíquico humano no que ele considera como uma das primeiras ocupações normais do ser humano: as brincadeiras das crianças. Para tal, o estudioso traz o relato do primeiro jogo de invenção própria de seu neto, um menino de um ano e meio. De acordo com Freud, que esteve com a criança e seus pais sob o mesmo teto por algumas semanas, o bebê fazia sempre uma ação misteriosa e que sempre se repetia, ação essa que precisou de um certo tempo para ter seu significado revelado para o psicanalista.

A partir das observações feitas por Sigmund Freud, é possível saber que o garoto tinha um desenvolvimento intelectual normal, contava com dezoito meses de idade, falando apenas algumas palavras compreensíveis e sons significativos que eram entendidos pelas pessoas ao

⁵“Solo un momento separa el tiempo en que el pequeño considera a la madre ausente del instante en el que la cree muerta. Cada espera de la persona amada toca lejanamente esa experiencia y es memoria subcutánea de ella”.

seu entorno. Era uma criança comportada e que mantinha um bom relacionamento com os pais e com a única empregada da família. Algo importante a ser ressaltado também é que, de acordo com Freud (2010), apesar de ser muito apegado à mãe, o bebê nunca chorava quando era deixado por ela durante horas. Tal criança tinha, porém, um hábito curioso observado por Freud, como se lê a seguir:

Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto do aposento, debaixo da cama etc., de modo que reunir os seus brinquedos não era coisa fácil. Ao fazer isso ele proferia, com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado *o---o---o---o*, que, no julgamento da mãe e no deste observador, não era uma interjeição e significava “fort” [“foi embora”]. Afinal percebi que era um jogo e que o menino apenas usava todos os seus brinquedos para jogar “ir embora” (Freud, 2010, p. 172).

As observações feitas por Freud a respeito de tal brincadeira se confirmaram para o autor quando este observou o modo como a criança brincava com um carretel de madeira que possuía um cordão enrolado. O bebê nunca manipulava tal carretel puxando-o pelo cordão como se fosse um carro. Ao invés disso, lançava o carretel, segurando-o pelo cordão, para dentro do berço, de maneira que o objeto desaparecia. Enquanto fazia tal ação, pronunciava o som significativo *o---o---o---o* e, posteriormente, puxava novamente o carretel para fora do berço, “[...] saudando o aparecimento dele com um alegre ‘da’ [‘está aqui’]” (Freud, 2010, p. 172).

Interpretando a brincadeira do bebê, o estudioso afirma que ela estava relacionada à conquista cultural da criança que consistia na renúncia à satisfação instintual feita pelo menino ao permitir que a mãe se ausentasse sem que ele protestasse. A compensação que fazia para si era a encenação do desaparecimento e da reaparição dos objetos que alcançava. Freud traz como interpretação para a ação da criança a ideia de que o garoto transformou sua vivência com a mãe em jogo para que, embora fosse uma vivência desagradável, o garoto pudesse assumir um papel ativo e deixar a posição de passividade em que se achava. Isso porque estaria em suas mãos agora o “aparecimento” e o “desaparecimento” dos objetos que simbolizavam o sumiço e o reaparecimento da mãe.

Além disso, o lançamento dos objetos feito pelo garoto, causando o desaparecimento deles, correspondia, na verdade, à satisfação de um impulso, que foi suprimido em sua vida, de realizar uma vingança contra a mãe por ela ter desaparecido para ele, numa espécie de desafio feito pelo bebê à mãe. Algo como se ele dissesse: “Sim, vá embora, não preciso de você, eu mesmo a mando embora” (Freud, 2010, p. 174). Isso se confirmaria no fato de que por vezes o garoto encenava apenas o movimento de ida, lançando o objeto sem resgatá-lo. A partir de tais impressões, portanto, o psicanalista indica que se pode compreender que as crianças, em

suas brincadeiras, elaboram repetições daquilo que lhes produziu uma forte impressão na vida e, a partir dessas repetições, reagem e diminuem a força da impressão. Dessa maneira, tornam-se os donos da situação.

Voltando, portanto, à discussão da espera proposta por Andrea Köhler (2018), verifica-se que, de acordo com a autora, a espera seria sempre a lembrança dessa cena inicial do filho que sente o desaparecimento da mãe e busca trabalhar psiquicamente esse desaparecimento em sua mente. A partir de tal discussão e das propostas de espera apresentadas por Köhler, parece possível dizer que a espera é uma ação em que o sujeito se coloca sempre na condição de que algo ocorra para tirá-lo daquele estado/condição de esperar, de expectar. Para Köhler, “O que sabe esperar sabe o que significa viver na condicional”⁶ (Köhler, 2018, local. 6, tradução nossa). Esperar, dessa forma, é estar na condição de, na expectativa de, aguardando pela chegada de algo futuro. No caso do bebê observado por Freud, por exemplo, que anseia pelo retorno de sua mãe, parece possível dizer que há o estabelecimento de uma espera condicional, posto que o menino realiza seu jogo condicionado ao retorno da mãe. Ou seja, quando a mãe está presente, não há a necessidade de se realizar o jogo, pois a espera terminou.

Nota-se, porém, que a espera que se denominou neste trabalho como condicional (podendo ser interpretada como o estar preso à condição de que algo ocorra para que se mude de estado) não é, entretanto, passiva. Pedro Laín Entralgo, historiador e filósofo espanhol, em sua obra *La espera y la esperanza: historia y teoría del esperar humano* (1957), afirma que “Na espera se constitui e se manifesta algo tão radicalmente pertencente à realidade terrena do homem como é a sua temporalidade; e, para esperar, o indivíduo humano necessita fazer algo, operar.”⁷ (Entralgo, 1957, p. 514, tradução nossa). A espera, portanto, é parte constitutiva do agir humano e, enquanto espera, o ser está em constante movimento, operando ativamente em sua espera.

Voltando ao já apresentado caso do garoto observado por Freud, parece possível dizer que há uma postura ativa do bebê em relação à espera que estabelece por sua mãe ao se verificar que o jogo feito por ele com o carretel pode ser interpretado como um modo de reação ao sumiço da figura materna. Ou seja, apesar de estar condicionado ao retorno da mãe para encerrar sua espera, esse esperar não se dá passivamente, pois o garoto age impondo, inclusive, uma “vingança” à mãe, o que se transforma em uma maneira de satisfação de seu desejo não alcançado. Desse modo, sobre essa espera ativa, Pedro Laín Entralgo completa que

⁶“El que sabe esperar sabe lo que significa vivir en el condicional”

⁷“Em la espera se constituye y manifiesta algo tan radicalmente atañadero a la realidad terrena del hombre como es su temporeidad ; y, para esperar, el individuo humano o necesita hacer algo, operar.”

Quem espera, se move, atua, porque o homem não pode ser vegetal, e sua espera não chega a converter-se nunca em passiva e muda expectativa. Nem sequer em sonho. Se aquele que dorme não sonha, sua vida “vegetativa” – que jamais se torna vida “vegetalizada” – segue em elementaríssima “tensão de espera”, e é assim que se deve interpretar a persistência de tantos reflexos defensivos durante o sonho (Entralgo, 1957, p. 517-518, tradução nossa)⁸

Há, portanto, na espera, sempre uma postura ativa que impede que o sujeito atue passivamente na expectativa de que o objeto de sua espera se realize. Ainda que condicionado, portanto, a esperar pelo outro ou por algo que virá, essa espera se realiza sempre a partir de ações que são feitas pelo sujeito nesse intervalo entre a espera e o seu fim. De acordo com Entralgo (1957), a espera é, portanto, uma atividade a partir da qual o esperante atua na realidade. Nessa atividade, pode-se distinguir dois modos de atuação: aquele em que o esperante recebe da realidade e aquele em que o esperante acrescenta a essa realidade, ou seja, o que assume e se apropria do que recebe e o que cria a partir do que recebe. A partir desses movimentos, é possível falar em dois modos de espera.

O primeiro deles é o que assume uma aparência de “[...] pura e passiva recepção: tal é o modo de esperar da *expectación*” (Entralgo, 1957, p. 518, tradução nossa, *itálico do autor*)⁹. Esse tipo de espera se realiza a partir de uma quieta expectativa que se firma na confiança de que há uma virtude, ou seja, algo no universo que concretizará essa expectativa do esperante. É desse modo, segundo o autor, que se espera por um prêmio da loteria e, ainda, que os israelitas do livro bíblico do Êxodo esperaram, por exemplo, pelo maná.

Pode-se pensar, à primeira vista, que seria passiva, sem nenhuma ação por parte de quem espera. Entretanto, aquele que *expecta* pode se entregar à atividade de projetar a sua vida quando receber aquilo que deseja ou, por exemplo, de pedir, rezar pelo que espera. Dessa maneira, “[...] nunca a *expectación* deixa de ser projetiva, porque o *expectante* sempre projeta de algum modo o que poderá ser sua vida quando for seu aquilo que espera receber”¹⁰ (Entralgo, 1957, p. 519, tradução nossa). Há, dessa forma, sempre uma parte de atividade na espera, mesmo que ela seja marcada pela expectativa.

⁸“Quien espera, se mueve, actúa, porque el hombre no puede ser vegetal, y su espera no llega a convertirse nunca en pasiva y muda expectación. Ni siquiera en el sueño. Si el durmiente no sueña, su vida “vegetativa” —que jamás descende a ser vida “vegetalizada”— sigue en elementalísima “tensión de espera”, y así hay que interpretar la persistencia de tantos reflejos defensivos durante el sueño”

⁹ “[...] pura y passiva recepción: tal es el modo de esperar de la *expectatio*”

¹⁰ “[...] nunca la *expectación* deja de ser proyectiva, porque el *expectante* siempre proyecta de algún modo lo que podrá ser su vida cuando haga suyo aquello que espera recibir”

Por outro lado, tem-se também a espera na qual se realiza uma operação criadora. Nela, a expectativa assume um aspecto de criação e o esperante cria enquanto espera. Essa espera criativa não deixa, entretanto, de ser também receptiva em alguma medida. Isso porque, para além dos talentos e dotes, o homem criador está sempre recebendo a tradição em que se apoia e a realidade que utiliza para fazer suas criações. Mesmo para aquele que se pode considerar o gênio mais revolucionário e inovador, há a recepção vinda da tradição e da realidade. Criar humanamente, portanto, trata-se de fazer do que se recebe um novo ser, ou seja, recriar, refazer. Há espaço para, na espera, ser criativo e refazer o que chega durante o momento em que se está esperando.

Tendo em vista, portanto, os vieses da espera apresentados nesta seção (a espera condicional e a espera ativa), faz-se interessante perceber que tais visões constituem-se como um importante ponto de análise da obra *A manta do soldado* (2003), posto que os dois movimentos podem ser observados na leitura da obra que aqui se propõe. Quando se parte para a observação da relação estabelecida entre narradora-personagem e seu pai, por exemplo, há o estabelecimento de uma espera que se percebe condicionada ao personagem Walter, mas que também pode ser vista como uma espera ativa, como se buscará revelar neste trabalho. Da mesma forma, é marcante também a espera de Maria Ema, a mãe da narradora, por Walter, que transita entre a condição de esperar por aquele que ama e, ao mesmo tempo, entregar-se à nova vida que lhe é proposta por seu marido Custódio. Muitas são as esperas que se podem encontrar na obra, porém, neste trabalho, buscar-se-á ter como foco as apontadas anteriormente.

Diante das proposições teóricas postas, cabe agora fazer as possíveis conexões entre a espera e a questão do tempo abordada em seções anteriores. Para isso, buscar-se-á defender, na seção a seguir, a percepção de que a espera como parte constitutiva do tempo é uma visada teórica possível, de maneira que se partirá, portanto, dessa perspectiva para que se possa realizar a análise da obra *A manta do soldado* (2003) proposta neste trabalho.

2.4 “Quanto tempo tem a espera?”: relações entre tempo e espera

Como visto, inúmeras são as formas de espera a que os seres humanos estão submetidos cotidianamente. Espera-se na fila do supermercado, pela chegada de nosso aniversário, por uma pessoa que está por vir, entre outras formas de esperar. Na realização de cada uma dessas múltiplas esperas, há sempre uma condição a ser satisfeita para que ela termine. Enquanto isso, o sujeito esperante atua, seja projetando o que fará quando acabar sua espera, seja agindo

criativamente enquanto espera. Desse modo, nota-se que a espera existe enquanto um período de tempo, um intervalo no qual nos colocamos a aguardar por algo que transformará a nossa realidade presente quando/se houver a concretização do aguardado futuro.

Isto posto, tendo em vista as proposições de Santo Agostinho (2020), de Benedito Nunes (2013) e de Émile Benveniste (1989) discutidas em seções anteriores, além das considerações sobre a espera feitas, principalmente, a partir das discussões de Andrea Köhler (2018) e Pedro Laín Entralgo (1957), podem-se tecer importantes relações entre as discussões dos autores e a ideia de espera que se deseja trabalhar na análise do texto *A manta do soldado* (2003). Como visto, a espera faz parte do tempo ao representar a expectativa pelo que ainda virá, de modo que esperar é manter-se em suspensão na expectativa de uma ação futura, que pode ou não se confirmar. Essa expectativa ocorre no presente, enquanto o que se espera ainda não possui corpo, não se realizou. A espera, portanto, é parte constitutiva da vida humana, pois está diretamente relacionada ao modo como o tempo passa para esses sujeitos.

Nesse sentido, a visão de Santo Agostinho sobre o tempo, para o qual o que existe é apenas o presente, torna-se interessante na medida em que permite analisar as maneiras pelas quais esse presente se realiza na obra enquanto expectativa, espera pelo que virá a ocorrer na narrativa. É interessante pontuar que há, na obra, dois tempos que podem ser chamados de presente. Quando consideramos o presente da narração, verificamos que há uma narradora na obra que conta a história como algo passado em relação ao seu tempo de enunciação. Já quando tomamos como ponto de referência o ponto de vista da filha de Walter no momento em que ocorrem as histórias narradas, observa-se um presente em relação ao qual a personagem espera o futuro e rememora o passado.

Essa observação dos diferentes presentes a partir da visão de Santo Agostinho será importante na medida em que permitirá traçar, por exemplo, os indícios de futuro que foram deixados para a filha de Walter e para Maria Ema, analisando como eles fomentaram suas diferentes esperas e expectativas. Assim como será possível evidenciar de que maneira se concretizaram (ou não) esses indícios quando se considera o instante da narração, em que a narradora conta a história a partir da perspectiva do seu presente. Nesse sentido, poder-se-á analisar como esses indícios de futuro dados nos diferentes presentes tornaram as esperas condicionadas ao acontecimento desses indícios, ao mesmo tempo em que mostrarão em que medida os personagens atuaram ativamente durante a concretização dessa espera a que estavam condicionados.

Para fazer essa relação entre as esperas da obra de Lídia Jorge, a discussão de Émile Benveniste (1989) revela-se também bastante rica. Isso porque, a partir da observação do tempo

na linguagem, torna-se possível analisar as pistas linguísticas ligadas ao tempo que são dadas na escrita do texto, o que permite investigar de que modo o esperar se realiza na escrita. A espera aparece na obra também a partir da organização da enunciação da narradora, revelando-se, por exemplo, na escolha das palavras e dos tempos verbais. Desse modo, evidencia-se que o tempo linguístico está diretamente relacionado à questão da espera quando se tem em vista que é pela língua, é pela enunciação da narradora que se pode verificar como o tempo é sentido e percebido no enredo e, logo, como o intervalo da espera está posto na/pela enunciação na construção da obra e da identidade dos personagens.

Por fim, cabe ressaltar que, quando se fala em espera, os tempos que se envolvem em tal processo são também múltiplos e perpassam as definições apresentadas acima a partir das discussões de Benedito Nunes (2013). Considerando as instâncias temporais reunidas por Nunes em sua obra, é importante ressaltar, também, que a espera pode acontecer em diferentes tempos e partindo de distintas percepções. O tempo da espera pelo crescimento de uma flor, por exemplo, ou pelo crescimento de uma criança, acontecimentos naturais marcados pela espera do tempo cronológico, que se atém às datas, é bastante diferente da espera que se dá a partir do tempo psicológico. Percebe-se a espera a partir de tempos diferentes, questão que também se fará fundamental para a análise da obra, já que a marcação das datas é constantemente evidenciada na narrativa, mas a espera pela qual passa a personagem é vivenciada diferentemente em seu tempo psicológico. O que se pode perceber, por exemplo, no fato de que um breve momento de sua vida, o instante em que seu pai sobe até o seu quarto, é rememorado incessantemente durante o desenrolar da obra.

Nota-se, portanto, que a integração entre as noções de tempo e de espera é uma visada possível e que será utilizada como o ponto que conduzirá a leitura do texto. Entretanto, considerando que, como visto, múltiplos são os tempos e as esperas, ter-se-á como fio condutor das análises mais especificamente o que se nomeou como “espera condicional” e “espera ativa”, fios analíticos a partir dos quais serão tecidos os capítulos de análise a seguir.

3 A ESPERA CONSTITUTIVA: O ESPERAR COMO ATO FUNDAMENTAL DA NARRATIVA

Considerando o enredo da obra de Lídia Jorge já descrito anteriormente na seção de introdução, torna-se evidente que tal texto possui uma rica construção estética que possibilita a recepção da obra a partir de múltiplos olhares e vieses. Como narrativa, tem-se a encenação da busca de uma narradora não nomeada pela (re)construção de sua história familiar e pessoal, a

partir de relatos esfacelados da vida da família Glória Dias, residente na fictícia casa de Valmares, localizada no Algarve, ao sul de Portugal. O engendramento de tal enredo se dá de maneira curiosa: a história é narrada em grande parte em terceira pessoa.

Há, porém, momentos em que o texto deixa entrever a voz da narradora em primeira pessoa, o que coloca em cena e fortalece a hipótese de que a narrativa está fundamentada na busca da narradora pela (re)constituição de sua própria história. Como consequência disso, há também a reconstituição da história de outros personagens e, ainda, pode-se entrever uma releitura da própria História de Portugal. Essa alternância de focos narrativos se evidencia, por exemplo, no trecho abaixo, que abre a obra:

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 (Jorge, 2003, p. 7).

Ao início do trecho, o que se vê é um narrador de terceira pessoa que relata e relembra, supostamente, de modo afastado, a visita furtiva de um pai à sua filha: “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 [...]” (Jorge, 2003, p. 7). Esse afastamento, entretanto, é logo rompido quando uma outra voz se coloca em cena como personagem participante da ação, como a filha desejosa que espera pela entrada do pai pela porta: “[...] 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” (Jorge, 2003, p. 7). A elaboração de tal modo narrativo, alternando pontos de vista, está a serviço do enredo da obra, seus ditos e interditos, quando se considera a complexidade da relação familiar que se estabelece no seio da família Glória Dias.

Para entender tal complexidade, é preciso, primeiramente, que se faça referência ao personagem Walter Dias, o pai da narradora, como mencionado no excerto acima. Caçula da família Glória Dias, Walter é o personagem subversivo, que rompe com as rígidas tradições familiares defendidas por seu pai, Francisco Dias, saindo do seio familiar para viajar pelo mundo. Outra transgressão aos rígidos preceitos familiares feita por Walter foi a de se relacionar com Maria Ema, mãe da narradora, por uma noite, resultando no nascimento da personagem inominada e bastarda que conta a história, já que Walter não a assume como filha. É no âmago dessa complicada e contraditória relação familiar que a narradora, portanto, persegue aquilo

que seria sua identidade, o que se marca bastante na transição de vozes, conforme já salientado acima. A busca começa, primeiramente, por encontrar um modo de falar de si.

Essa busca por si pode ser percebida também pelo constante ato de espera que há, na narrativa, da filha de Walter por seu pai, assim como da espera dos demais personagens por outros diversos pontos de encontro em suas vidas. O modo como esteticamente se arma tal espera é o que se intenta investigar neste trabalho. Isso porque na obra em questão é possível perceber que o “esperar” é um movimento que se faz presente e se entrelaça na construção formal do/no texto, de modo que grande parte das relações entre as personagens é construída na perspectiva da “espera”. Observa-se tal questão, por exemplo, a partir da relação estabelecida entre a narradora-personagem e seu pai, Walter, que se dá ao longo de anos e anos de idas e vindas até que talvez fosse efetivamente concretizada e/ou rompida.

A narradora-personagem começa a sua perseguição à figura de seu pai ainda na infância, ouvindo atentamente qualquer história que a ela se apresentasse sobre Walter Dias. Essa busca pela figura paterna se prolonga pela narrativa, de modo que a narradora-personagem tece uma imagem de seu pai que fomenta e sustenta a espera por um derradeiro encontro com ele, tessitura que culmina no livro que escreve sobre o pai e na manta que recebe como herança (JORGE, 2003). Nesse sentido, vale o diálogo com Lígia Vanessa Penha Oliveira (2018), em texto no qual a autora discute os diferentes tipos de memórias evocados no romance:

Para a inominada, a formação de sua identidade partiu do discurso dos "outros", da casa de Valmares, pois o discurso paternal, ao qual deveria ter-se voltado, é quase inexistente. Desse modo, a herança construída pela filha de Walter refere-se sempre à busca incansável por essa presença paterna que, em quase toda a obra, é pura ausência [...] (Oliveira, 2018, p. 205)

Como apontado por Oliveira (2018), a filha de Walter está sempre em estado de suspensão, de expectativa por uma presença paterna que parece nunca se realizar. Estar em estado de suspensão, por sua vez, relaciona-se diretamente à temporalidade no/do romance, categoria que, como se sabe, é cara aos Estudos Literários e outras áreas. Santo Agostinho, por exemplo, em suas *Confissões* (2020), mais especificamente em seu décimo primeiro livro, estabelece uma longa discussão acerca do tempo, já apontada anteriormente neste trabalho, a partir da qual estabelece que apenas o tempo presente existe, pois o passado não é mais alcançado senão pela memória, portanto, já deixou de existir; enquanto “O futuro [...] ainda não existe; se ainda não existe, não existe, e se não existe não pode ser visto de modo algum, mas pode ser predito de acordo com os sinais presentes, que já existem e podem ser vistos” (Agostinho, 2020, p.134). Para Santo Agostinho, entretanto, o presente não existe enquanto

duração, ou seja, é apenas um átimo, um instante, já que, se perdurasse no tempo, seria eternidade e não o presente.

Tendo em vista a discussão proposta pelo Santo, pode-se pensar que a eterna busca da narradora por seu pai é tecida no texto a partir do ato da espera. Isso porque é a construção da espera na/pela narrativa que permite a elaboração dessa relação distanciada e limítrofe entre pai e filha. Por estar localizada no futuro, que ainda não existe, essa espera da narradora pela presença do pai abre espaço para o engendramento de diferentes imagens da figura de Walter Dias. Isso por meio, por exemplo, das histórias contadas pelos parentes e das breves lembranças nutridas pela filha de Walter, que seriam, entre outros pontos, os sinais que lhe permitiriam esperar pelo futuro. Tais questões serão evidenciadas nas seções a seguir, em que serão apontados textualmente os modos como essa espera se realiza.

É importante pontuar, desse modo, que essa espera é um constante ato que perpassa as inúmeras relações que se enlaçam na narrativa. Isso se evidencia também na “espera” marcante de Maria Ema, mãe da narradora, por Walter. Ela se desvela, por exemplo, na cena em que Maria Ema veste-se com um vestido de seda à espera de Walter que, entretanto, “[...] ainda não está a caminho” (Jorge, 2003, p. 100), ainda não retorna. Nesse sentido, pode-se considerar que a subjetividade de Maria Ema é formada pela espera que empreende em torno da figura de tal homem, já que os constantes (des)encontros que ocorrem entre os dois personagens é que provocam intensas mudanças na constituição subjetiva de Maria Ema.

Além disso, esse ato da espera de Maria Ema pode, em algum grau, ser aproximado da história de Penélope, famosa personagem do poema épico *Odisseia* (2011), de Homero. Penélope tece e destece sua manta esperando pelo retorno de seu amado Ulisses, herói grego que empreende uma longa viagem de retorno ao seu lugar de origem após participar da Guerra de Troia. A partida para aventuras longe de seu local de origem pode aproximar as histórias de Walter e de Ulisses. Ambos se aventuram em diferentes locais até que finalmente chega o momento do retorno para casa. Porém, diferentemente de Ulisses, que tem como destino certo o seu retorno para Ítaca, Walter, de modo incerto e sem grandes intenções de permanecer, retorna algumas vezes para Valmares e não permanece, até que chega o momento de sua morte, quando retorna simbólica e determinante em sua manta. No interlúdio desse retorno, Maria Ema e Penélope tecem e destecem suas esperas, aguardando por qualquer sinal de retorno daqueles que amam, como se verá no capítulo 10 deste trabalho.

Na perspectiva da escrita, a marcação da “espera” da filha pelo pai - e, de certo modo, do pai pela filha - se realiza também na construção do texto. Inúmeras vezes há, ao longo da narrativa, por exemplo, a repetição do único momento em que Walter sobe até o quarto da filha

para conversar. Essa constante presença da cena mencionada faz com que o próprio leitor se ponha a esperar, encenando também, na escrita, o tempo da espera dos personagens (Jorge, 2003).

A cada trecho que se apresenta na narrativa, acerca do momento do breve encontro entre pai e filha, são descobertos novos detalhes, em um jogo narrativo no qual se misturam os tempos passado e presente, marcado, esse jogo, também, pela esperança de um futuro reencontro por parte da filha. Nesse sentido, a narradora, ao contar a história, constrói enunciativamente um ir e vir desse momento em que Walter visita sua filha no ano de 1963 sem, entretanto, entregar todos os detalhes daquele encontro. A cada retomada, novas informações são acrescidas, de modo que o leitor pode pouco a pouco montar o quebra-cabeças daquele instante e entender o seu simbolismo. É com esse ir e vir que constrói a sua identidade, já que a narradora vai reformulando, pouco a pouco, as narrativas daquele momento e desvelando, assim, a sua espera.

Este aspecto da narrativa, por sua vez, pode ser aproximado da obra *As mil e uma noites* (2017), na qual se tem a figura de Sherazade, que se utiliza também da palavra como espera, já que todas as noites interrompe as histórias maravilhosas que contava ao Rei Shahriar¹¹ para que a curiosidade de tal homem a salvasse do assassinato. Ao final, sabe-se que o rei se apaixona por Sherazade, de modo que a postergação das histórias funciona também para a construção de uma relação entre os dois naquele ir e vir.

Desse modo, tendo em vista tal construção narrativa de *As mil e uma noites* (2017), pode-se ressaltar que, assim como Sherazade, a narradora de *A manta do soldado* (2003) também interrompe suas narrativas sobre a ida de Walter ao seu encontro no ano de 1963, como já apontado acima, elaborando uma revisão de sua relação com seu pai e construindo-a pouco a pouco ao longo de seu narrar. Tal perspectiva será aprofundada no capítulo 5 deste trabalho, sendo apenas anunciada nesta seção.

Assim, este trabalho defende a ideia de que é a espera é um elemento fundamental na constituição da narrativa, o que se evidenciará nas análises tecidas nos capítulos a seguir.

4 O ESPERAR CONDICIONADO E ATIVO

O ato de esperar pressupõe, em sua realização, um tecer e destecer de expectativas. Estas se entrelaçam e se alinham, condicionadas que estão à realização do que se espera a fim de que

¹¹ Foram encontrados diferentes modos de escrita do nome do personagem Shahriar ao longo da pesquisa, de modo que se adotou nesta dissertação a maneira como a edição de *As mil e uma noites* (2017) consultada grafava tal nome.

se finde a trama iniciada. Retomando uma citação da já abordada discussão sobre a espera tecida por Andrea Köhler na seção 2.3 deste trabalho, “O que sabe esperar sabe o que significa viver na condicional”¹² (Köhler, 2018, local. 6, tradução nossa). Aquele que espera, portanto, coloca-se no lugar daquele que está sempre sob a condição de que algo aconteça para deixar o estado de suspensão e de expectativa em que se encontra.

Na narrativa proposta por Lúcia Jorge, esse movimento de expectativa condicionado ao outro pode ser percebido em múltiplas relações que são estabelecidas entre os personagens. Uma dessas relações é a que se tece entre a filha de Walter e seu pai. A personagem, que é também a voz que narra o romance, está constantemente posta em posição de espera pelo retorno de Walter, o “trotamundos” (Jorge, 2003, p. 74) que rompe com a tradicional família Glória Dias e põe-se a viajar pelo mundo. Fruto de uma relação não aceita pela família Dias, à filha bastarda de Walter restava apenas guardar na memória, como herança, os restritos momentos de encontro que tivera com o homem que deveria ter sido a sua figura paterna.

Desse modo, na cena enunciativa que se arma no enredo, tem-se centralmente uma narradora-enunciadora que se põe a contar histórias, encenando-as a fim de evocar memórias da história de sua família na tentativa de unir os fios de sua vida aos de seu pai. O ponto desencadeador dessa rememoração é o encontro que teve com seu pai no ano de 1963, quando, após um período de longas viagens e de distanciamento da Casa de Valmares, Walter sobe até o quarto da filha em uma noite de muita chuva. Tal instante é rememorado constantemente ao longo da narrativa, de maneira que toda a cena se forma integralmente apenas no percurso que o leitor faz seguindo o fio da leitura. Acerca dessa lembrança, Lúcia Vanessa Penha de Oliveira, em seu texto “Memórias do silêncio em *A manta do soldado*, de Lúcia Jorge”, afirma que

A menina sempre aguardou que o pai manifestasse seu desejo de tê-la consigo, mas essa noite fatídica era também a despedida de Walter Dias. Essa lembrança tão íntima e tão importante é utilizada, muitas vezes, na obra de Lúcia Jorge para reafirmar o discurso. A passagem acima descrita aparece em vários momentos na obra, o que, segundo Ricouer, pode ser entendido como impressão enquanto afecção que “é a que resulta do choque de um acontecimento, que podemos qualificar como notável, marcante” (Ricouer, 2007, p. 33), e, se essas impressões são lembradas e as reconhecemos como imagens, tornam-se recordações, enquanto o que foi apagado torna-se esquecimento, a filha de Walter jamais esquecera a visita do pai na calada da noite (Oliveira, 2018, p. 213).

Nota-se, dessa maneira, que essa cena retomada pela narradora se torna o momento fundador e balizador para a narrativa que ela cria de suas memórias e de sua história. Essa visita jamais esquecida é, na verdade, o instante de encontro guardado em sua memória em que é

¹²“ El que sabe esperar sabe lo que significa vivir en el condicional”

Walter quem tece o fio, quem toma a iniciativa de ir até ela e pôr fim à espera, ainda que momentaneamente. Em uma dessas memórias da ida de Walter ao seu encontro, a narradora conta que:

Walter Dias entrou sem bater, encostado à porta acabada de fechar, trancando os seus próprios lábios com a mão - "Por favor, não grites..." Disse ele, na noite em que visitou a filha, pois afinal ela esperava-o, mas não acreditara que pudesse acontecer. E só depois ele se sentou numa cadeira, se calçou e pegou no candeeiro, levantou o registo até a base da combustão ficar verde, e aproximou a chama em forma de pétala de papoila, diante da sua face. Aproximou-a como se o bojo iluminado fosse uma lente, e pôs-se a olhá-la, a observá-la de frente e de lado, enquanto a chuva forte lutava contra as janelas de vidro. (Jorge, 2003, p. 9-10)

No trecho acima, observa-se que o ato da espera se realiza no texto com a presença de determinados símbolos e/ou escolhas linguísticas a partir dos quais se constrói a narrativa. Há, por exemplo, o esperar que se desvela na marcação temporal que se deixa ver na linguagem, como se pode compreender tendo como base as reflexões de Benveniste (1989) discutidas anteriormente na seção 2.2 deste trabalho. Isso porque há uma diferença na conjugação temporal dos verbos presentes no trecho, o que revela a condição de expectativa em que se encontrava a filha de Walter.

Ao início do trecho em questão, no momento em que Walter chega ao quarto, temos verbos conjugados no pretérito perfeito – “entrou”, “visitou” e “disse” – e no gerúndio – “encostando” e “trancando”. Esses modos de conjugação dos verbos apontam para ações que já se finalizaram, como a entrada de Walter no quarto, e ações que estão em curso no momento da fala da narradora, que constrói, em sua enunciação, a cena enunciativa daquele instante passado revisitado.

O que chama a atenção, entretanto, é a forma do verbo escolhida para dizer que a filha mantinha uma expectativa pela presença do pai: “esperava”. O uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, flexão verbal que, de acordo com a *Nova gramática do português brasileiro*, “[...] representa os estados de coisas que duraram no passado” (Castilho, 2010, p. 432), evidencia que o ato da espera da narradora perdurava no tempo para além daquela noite em que Walter sobe até o quarto ao seu encontro. A narradora-personagem, portanto, não “esperou”, uma ação que se findou naquele momento, mas sim “esperava”, uma atitude que perdurava e que se mantinha em curso no tempo. Antes daquela noite em que Walter sobe ao quarto da filha, a sua presença já era esperada, o que se deixa revelar pela estratégica escolha do verbo flexionado no pretérito imperfeito.

Cabe ainda ressaltar a presença do verbo “acreditara”, conjugado no tempo pretérito mais-que-perfeito, que, ainda de acordo com a *Nova gramática do português brasileiro*, indica uma “[...] anterioridade remota em relação a outra ação anterior” (Castilho, 2010, p. 433). Antes, portanto, que Walter fosse ao encontro da filha, a bastarda mantinha-se desacreditada em relação à possibilidade de que seu pai de fato aparecesse.

Poder-se-ia questionar a ideia de que a narradora-personagem mantém, ao mesmo tempo, a esperança e a descrença em relação à ida de seu pai ao seu encontro. Entretanto, o fato de a bastarda não acreditar desvela uma espera em suspensão, já que condicionada à atitude de Walter. Essa espera se mantinha no plano da projeção, da possibilidade, de algo que, ainda que distante e desacreditado, era imaginado. Ela estava, portanto, presa à condição de que Walter tornasse aquele encontro real e possível, algo que momentaneamente se concretizou com aquele instante rememorado incessantemente.

A enunciação realizada com a marcação temporal do verbo “acreditar” no tempo mais-que-perfeito, portanto, evidencia que estava nas mãos de Walter suspender a descrença da personagem. Isso porque se tratava de uma ação que se mantinha antes de outra ação no passado, ou seja, antes que o “trotamundos” quebrasse a condição de esperante em que se encontrava a narradora-personagem até então.

Outro ponto do trecho acima que pode corroborar o esperar empreendido pela narradora é a simbologia que se pode ler entre a porta do quarto da bastarda e a sua condição de espera. Costumeiramente, uma porta tem como sua função primeira a delimitação de espaços e a possibilidade de permitir a entrada e a saída de pessoas de um lugar para o outro. Deixar as portas abertas significa, assim, permitir a entrada de alguém em um lugar à sua escolha.

No contexto da obra, portanto, nota-se que a filha de Walter deixa a porta de seu quarto aberta, já que Walter entra e se encosta “[...] à porta acabada de fechar” (Jorge, 2003, p. 9-10). Nesse sentido, torna-se possível dizer que porta é um signo que simboliza a espera da narradora-personagem por seu pai, já que ela a mantém aberta, esperando que Walter cruze aquele limiar e finalmente venha ao seu encontro. Quando finalmente isso acontece, é interessante notar que é Walter quem fecha a porta, findando a espera condicionada ao seu retorno.

O fechar da porta marca, ainda, a condição de clandestinidade daquela espera empreendida pela narradora. Era preciso que Walter fechasse a porta para que ninguém mais soubesse que estava no quarto da filha. Dá-se à expectativa da bastarda por aquele momento, portanto, o estatuto de uma espera que, para além de condicionada, era também clandestina, já que indesejada pelos demais integrantes da família Dias.

O simbolismo que oferece a porta como representação da espera condicionada e clandestina da bastarda por seu pai é reforçado por uma passagem que retoma mais detalhadamente o momento descrito acima. No excerto abaixo, há a descrição de um movimento de transgressão da narradora-personagem em relação a um pedido feito por Maria Ema, sua mãe: a garota deveria se manter em silêncio, não falar nada com o pai sobre a relação que gostaria de estabelecer com ele. A transgressão, portanto, feita de modo silencioso, marca-se também pela posição de espera em que se coloca a filha bastarda, como se pode ver a seguir:

A transgressão dela consistia em esperar que ele, de noite, arrumasse o Chevrolet no alpendre do pátio e entrasse em casa pela porta lateral. O trajecto que o levava à sala implicava que Walter tivesse de percorrer o corredor das bandeiras altas. Devagar, ela abria a porta do quarto, ao cimo da escada, abria só uma nesga, e ficava vê-lo passar num relance, auxiliado por aqueles sapatos de pele de búfalo que pareciam não ter peso nem forma fixa e o levavam tão rápido da sua vista. Ficava a vê-lo a caminho da sala e do seu próprio quarto, uma espécie de sombra com volume a passar para se recolher, para no outro dia a alegria recomençar, sendo esse o único momento em que ele, sem saber, partilhava alguma coisa com ela de forma privada e única. Partilhava a passagem que fazia, corredor adiante, sem se virar. 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 ele tinha ficado parado, por um instante. A partir da noite seguinte, Walter começou a percorrer o corredor com passos leves, abafando o som de espuma dos sapatos, e ela pensou, ao cima (sic) 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. (Jorge, 2003, p. 138-139)

Dias antes da visita de Walter ao quarto da filha, a bastarda realiza a sua transgressão ao pedido da mãe ao abrir a porta do quarto para compartilhar com o pai aquele ínfimo momento em que o “trotamundos” se põe a andar de um lado para o outro. A porta, portanto, funciona como o elo, o ponto de encontro entre a narradora-personagem e seu pai, o meio que ela tinha de compartilhar – clandestinamente – um momento de encontro com aquela figura paterna. É pela fresta que abria da porta que se colocava a observar o pai, dividindo com ele aquele instante presente, o único que efetivamente existe, como afirma Santo Agostinho (2020), no qual Walter transitava para lá e para cá no corredor.

É interessante notar que, em um primeiro momento, nem mesmo Walter sabia que compartilhava esse instante com sua filha. Apenas quando a menina ousa colocar-se entre a porta entreaberta para aproveitar melhor esse momento que Walter a vê e nota a sua presença. Quando a vê, a garota está no “limiar da porta”, naquele espaço em que se está em um limite

entre dois mundos, dois lugares. Esses lugares podem ser pensados como o espaço da clandestinidade e o espaço do aparente, do escancarado.

Se o encontro entre Walter e a garota se desse para fora do espaço do quarto, poder-se-ia dizer que haveria uma ruptura entre o acordo de silêncio e de manutenção do arranjo familiar até então estabelecido. Porém, caso o encontro ocorresse dentro do quarto – como de fato ocorreu –, mantém-se o status clandestino da relação entre Walter e sua filha. Não é a filha de Walter quem ousa tomar essa decisão. A garota apenas espera pela ação do pai, colocando-se no limiar e condicionada à escolha que ele fará.

Na cena enunciativa que se armou neste trecho do texto, nota-se que a personagem repete para si, imaginando como interlocutor o pai, diversos pedidos para que Walter não pare, não a olhe, não a veja e não suba até o seu quarto para com ela dialogar. Essa enunciação estabelecida entre a narradora-personagem e a figura imaginada de seu pai, entretanto, é contradita pela própria ação da personagem feminina ao se colocar na porta e progressivamente tornar-se mais visível para Walter.

Nota-se, dessa forma, que a espera da filha bastarda, ainda que condicionada, é também ativa. Isso porque há um movimento, uma reação da personagem em relação à espera que empreende, que é justamente essa transgressão ao pedido da mãe para que a narradora não tente estabelecer nenhum contato com o pai. O colocar-se com o corpo para fora do quarto aponta para uma ação, para uma espera que, ainda que condicionada à ação do outro, deixa-se ver e age enquanto aguarda pelo outro.

Na passagem “[...] ‘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...’” (Jorge, 2003, p. 138-139), a contradição entre as ações da personagem e o que ela enuncia fica bastante evidenciada. A porta, nesse excerto, funciona novamente como o signo da espera, o símbolo a partir do qual a personagem mostra ao pai que aguarda sua visita. O entreabrir da porta, deixando uma fresta para o espaço do quarto – recinto que pode simbolizar o que há de mais íntimo para o *eu* da narradora – funciona como um convite para que Walter fizesse parte desse local reservado, o quarto. Entrar no espaço do quarto seria abrir a porta para um espaço de (re)conhecimento, de intimidade, de troca entre pai e filha. O colocar-se à porta, dessa forma, revela um desejo da narradora de dizer ao pai que espera por ele.

Esse desejo se manifesta também na linguagem. A filha de Walter, em sua enunciação, diz, imaginando Walter como seu interlocutor: “[...] ‘Não, nunca suba. Mas se uma vez quiser subir, se subir...’” (Jorge, 2003, p. 138-139). A utilização da conjunção “se”, indicativa de

condição, no pedido imaginado pela narradora ao pai, reforça a posição de espera condicionada em que ela se encontra. Apesar de se colocar à vista de Walter, é ele quem deve ir até aquele novo território se assim desejar. Se ele quisesse subir ao encontro da filha, haveria possibilidade de conversarem e de que se estabelecesse algum contato entre eles.

5 AS MIL E UMA VOLTAS DE WALTER: O IR E VIR DA ESPERA

O momento da espera por Walter analisado acima é revisitado, como se pode ver pelos trechos anteriores, em diversos pontos da narrativa, construindo, fio a fio, a perspectiva da narradora a respeito desse instante único que compartilha com o pai. Na cena a seguir, por exemplo, verifica-se novamente a espera ativa empreendida pela personagem, apesar de condicionada à ação final, que deveria ser realizada pelo pai. Depois de se colocar no limiar da porta e de se deixar ver por Walter, em um fatídico dia de chuva torrencial do ano de 1963, a filha bastarda decide esperar por ele dentro de seu quarto:

E naquela noite de chuva, em que a água caindo oferecia um véu de protecção 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. Não, ela não precisava dizer uma única palavra, e mesmo que precisasse, não podia. Ele tinha permanecido perto dela durante duas horas e meia, talvez três. Custódio ainda surgira, riscando a noite com aquele inconfundível andar e aquela lanterna, mas a sobrinha poderia ficar descansada – Jamais alguém haveria de saber que Walter Dias visitara a filha. O som dos seus passos, ao longo do soalho daquele quarto, estava fechado em círculo, com cadeado de diamante, dentro do seu silêncio. Pensava ela. (Jorge, 2003, p. 139)

Retomando os diferentes tempos discutidos em capítulo anterior a partir das proposições de Benedito Nunes (2013), torna-se relevante pontuar, primeiramente, a maneira como a narradora inicia o trecho reproduzido acima: “E naquela noite de chuva...” (Jorge, 2003, p. 139). Neste excerto é evidenciada a distância temporal entre a enunciação da narradora e o momento lembrado. Essa distância se dá cronologicamente, já que o instante da enunciação ocorre muito depois do ano de 1963; e também psicologicamente, já que, por se tratar de uma rememoração, há um distanciamento entre a pessoa da narradora do presente da enunciação e a pessoa da narradora que se encontra no ponto revivido. Assim, como afirma Audrey Castanón Mattos, em artigo no qual discute a insurgência da voz feminina na obra *A manta do soldado*,

“A filha de Walter coincide apenas fisicamente com a pessoa da narradora, a qual, distanciada no tempo dos fatos que narra, entende-se como um outro libertado da experiência de ter sido unicamente a filha de alguém” (Mattos, 2015, p. 88).

Essa distância existente entre a narradora e os fatos por ela narrados, portanto, permite que a personagem revisite tais acontecimentos de sua vida de modo fragmentário, reconstruindo, passo a passo, aquela cena fundamental para a formação da imagem que possuía de Walter e de si. Assim como a relação entre pai e filha era tecida a partir de fragmentos, também a rememoração desse ponto de sua história era feita de modo que apenas pouco a pouco se pudesse enxergar a forma como tudo aconteceu naquela noite. A revisitação da cena em pontos diferentes da narrativa revela a imagem de Walter que era nutrida pela narradora, assim como a espera ativa que ela empreendia na esperança de se encontrar clandestinamente com o pai.

Tendo em vista o trecho acima, por exemplo, presente em um ponto já avançado da narrativa - assim como os demais excertos analisados no capítulo anterior -, é possível dizer que a revisitação da cena pela narradora demonstra como a filha elabora dia após dia uma mensagem silenciosa para que finalmente Walter venha até o quarto e estabeleça com ela um fio de uma possível relação. Isso porque, ao se colocar cuidadosamente no limiar da porta durante as noites em que Walter estava na Casa de Valmares, a personagem desperta a atenção do “trotamundos”, mostrando-se à espera, como quem observa ao longe aquilo que deseja.

A narradora, entretanto, tinha ciência de que aquele encontro era um passo que não deveria ser feito de qualquer maneira. Por isso, o colocar-se no limiar da porta era um deixar-se ver por Walter, assim como também era um bloqueio à entrada do quarto, como quem diz: “Espere, ainda não é a noite certa”. Isso se confirma quando se verifica que, no dia de chuva descrito acima, o movimento de espera é já o de se colocar no quarto, liberando a passagem da porta. Como era “[...] uma boa noite para ele a visitar [...]” (Jorge, 2003, p. 139), a filha passou a desocupar o espaço da entrada para que Walter, se assim o desejasse, pudesse finalmente adentrar o interior do quarto. Estava nas mãos do pai da garota o efetivo encontro, mas havia um movimento indicativo, um projeto para que essa ação se concretizasse, o que se percebe por meio das ações da personagem ao aparecer e desaparecer da porta de seu quarto.

Vê-se, portanto, que há uma intencionalidade na ação de esperar da narradora, convocando Walter para que viesse até ela no momento certo. Todas as noites ela esperava ativamente, até a noite chuvosa de 1963, quando decide ser o melhor dia para que seu pai venha ao seu encontro. Essa espera ativa desvela-se apenas quando pouco a pouco se leem os fragmentos deixados pela narradora acerca desse momento. Isso porque eles vão fio a fio

demonstrando como apesar de condicionada à ação de Walter, essa espera empreendida não era passiva. Isso se verifica novamente no excerto a seguir, no qual a bastarda afirma ter atraído o pai com a força de seu pensamento:

Pois que promessas se tornavam necessárias naquela noite em que **ela o atraía com a força do pensamento, e ele obedecera, e aparecera descalço, com os sapatos na mão?** — “Por favor, não fales. Não te movas. Ouve-me!” — tinha ele dito. Não, não precisava pedir desculpa, ela não o tinha chamado para nada de semelhante. Ela tinha muito, possuía tudo o que se podia desejar. (Jorge, 2003, p.23, negrito nosso)

A parte em negrito no excerto acima aponta novamente para a espera ativa empreendida pela narradora. Aqui, o desejo da presença de Walter, segundo a narradora, é o que o atrai para o quarto dela. E ele “obedece” a esse desejo, a essa esperança. O uso da palavra “obedecer” é significativo nesse trecho. De acordo com o Dicionário Aulete Digital, a palavra obedecer tem como significados primeiros: “1. Aceitar, respeitar ordens, normas, regras etc. [...] 2. Estar sob as ordens de, seguir com [...]” (Obedecer, 2023).

Considerando a significação dada pelo dicionário, parece possível dizer que, quando Walter sobe ao encontro de sua filha obedecendo à força do pensamento dela, há uma troca de posições, da condição de quem espera e de quem é esperado. Walter sobe ao quarto, por exemplo, apenas quando a porta está liberada pela narradora, aguardando a indicação da filha para a concretização desse momento. Nota-se, portanto, que as posições de espera de Walter e da narradora podem ser vistas como intercambiáveis nessa cena fundamental para o romance, revelando que o esperar é parte imanente da relação que se tece entre pai e filha.

Na construção dessa espera recontada diversas vezes no romance há também o desvendamento da imagem que a narradora nutre relativamente a Walter. Como se vê em: “Não, não precisava pedir desculpa, ela não o tinha chamado para nada de semelhante. Ela tinha muito, possuía tudo o que se podia desejar.” (Jorge, 2009, p.23).

No trecho, apesar de não ter estabelecido um contato mais profundo com seu pai anteriormente, havia uma figura de Walter criada pela bastarda que supostamente preenchia as lacunas da falta de contato entre eles. Algumas páginas à frente, por exemplo, ao falar da imagem de Walter que havia construído como sua herança, a narradora traz novamente, como tema de sua enunciação, o dia da visita de seu pai, contando como naquela noite havia permanecido em silêncio, ainda que tivesse conseguido atrair a atenção do “trotamundos” para realizar o encontro tão desejado:

Aliás, mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, a filha de Walter sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança. Quando Walter tinha começado a descalçar-se junto ao patamar, já ela o conhecia, e tudo o que conhecia era bom, ainda que não o tivesse conseguido dizer, pois durante o encontro não havia pronunciado uma só palavra, apesar da sua insistência – “Fala, diz qualquer coisa, mesmo que seja má...” – tinha ele dito, por fim, no momento em que a cobria com o lençol e lhe afagava a cabeça onde ela guardava o olhar de chita. (Jorge, 2003, p. 52)

Nessa retomada da cena do encontro entre pai e filha, a narradora-personagem evidencia que a imagem nutrida por ela da figura de Walter era bastante positiva. Segundo a bastarda, antes da visita de Walter, “[...] já ela o conhecia, e tudo o que conhecia era bom” (Jorge, 2003, p.52). Walter, portanto, era para a narradora, naquele momento, algo parecido com uma figura mítica, sagrada. Uma figura sobre a qual diversas histórias são ouvidas, permitindo a imaginação e a criação das suas próprias a respeito daquele ser mítico. O fato de que tudo o que a filha conhecia sobre Walter naquele momento era considerado por ela inteiramente bom confirma a ideia da existência de uma visão mítica da filha em relação ao pai. O ser completamente bom ou reunir apenas histórias boas indica uma condição que não parece ser algo típico da humanidade, mas sim de figuras divinas e divinizadas. Nesse sentido, há, em tal trecho, uma possível construção mitificada de Walter, questão que será melhor discutida em seções posteriores deste trabalho.

Posta a imagem de Walter que se engendra no excerto acima, cabe ainda dizer que, apesar de a espera pelo encontro se findar naquele breve instante, já que Walter sobe até o quarto da filha, ainda há continuidade de uma espera pelo estabelecimento de uma verdadeira relação entre pai e filha. Isso porque a narradora-personagem se mantém em silêncio, ou seja, guarda ainda para si, mesmo com a insistência de Walter para que falasse, a imagem que havia construído de seu pai.

Na enunciação de Walter: “Fala, diz qualquer coisa, mesmo que seja má...” (Jorge, 2003, p. 52), nota-se que ele também se mantinha à espera, naquele momento, de que a bastarda falasse e finalmente desse a conhecer o que pensava sobre ele. Ele a interpela, pedindo insistentemente que ela diga qualquer coisa, como quem precisa de apenas uma palavra da filha para que fosse finalmente perdoado por ter seguido para a Índia e a abandonado. O silêncio da narradora naquela noite mantém Walter em suspensão, preso ao desejo de que alguma palavra qualquer seja dita, o que lhe permitiria saber se teria alcançado – ou não – o perdão da garota.

Considerando, dessa forma, que Walter empreende uma espera pelo fim do silêncio da narradora, é possível realizar um paralelo entre a situação em que se encontra o personagem e

uma discussão proposta por Andrea Köhler (2018), em seu já citado texto, sobre a espera que empreendemos ao esperarmos também pela voz do outro: a espera por uma ligação:

Esperar por uma ligação não só deixa você desamparado, mas é um estado que oscila entre a passividade e a ação. Algo pode ser feito para aliviar a tensão, para atravessar o silêncio com uma base trêmula de palavras que serve de ponte. Quando ninguém fala com você, você começa a falar sozinho (Köhler, 2018, local. 17)¹³

Tendo em vista a discussão da autora sobre a espera empreendida quando se aguarda uma ligação, cabe pontuar que ela pode ser comparada à espera que Walter realiza ao se encontrar com a filha no quarto. Como a narradora se mantém em silêncio, resta ao “trotamundos” apenas falar “sozinho”, sem que receba uma resposta de sua filha. O fato de que é Walter quem fala sozinho na cena corrobora a percepção de que ele, apesar de ter fugido da responsabilidade de assumir a paternidade de sua filha, esperava, naquele momento, que a bastarda reagisse, de alguma maneira, e dissesse para ele qualquer coisa, “[...] mesmo que seja má” (Jorge, 2003, p. 52). Isso se confirma na leitura do trecho a seguir, em que novamente se tem uma rememoração do momento do encontro:

Porque houve um momento, naquela noite de sessenta e três, em que Walter ficou suspenso, no meio do quarto, e com o candeeiro erguido e a chama do petróleo oscilando, lhe disse – “Sei muito bem que te troquei pela Índia, e afinal a Índia não te merecia, nem a viagem para lá e para cá te merecia. Compreendes?” E aí ela ficou tão surpreendida que não podia falar nem pensar fosse o que fosse, presa que estava de perplexidade. Parecia-lhe impossível que Walter Dias, vindo de tão longe, tivesse entrado no seu quarto, de sapatos na mão como um assaltante, e fosse afinal para lhe pedir desculpa por um facto que ela guardava para si mesma como uma dádiva. – “A Índia não te merecia” – dizia ele, naquele instante, como se não sentisse alegria por se encontrar ali. (Jorge, 2003, p. 13)

No fio da leitura, quando se tem mais informações sobre a ida de Walter até o quarto, descobre-se que o pai da narradora tenta se justificar para a filha, como quem pede desculpas pelo abandono que provocou. A filha, entretanto, mostra-se surpresa, pois, como já visto, a imagem de Walter que havia montado para si a partir do que sabia sobre os atos do pai eram vistos por ela como uma “dádiva”, um presente.

Naquela noite de sessenta e três, a figura de Walter como a de um viajante, “[...] vindo de tão longe” (Jorge, 2003, p. 13), como um aventureiro, era algo que a narradora mantinha como uma imagem valorosa de seu pai. O entrar no quarto “[...] de sapatos na mão como um

¹³ “La espera de una llamada no solo te vuelve indefeso, sino que es un estado que oscila entre la pasividad y lá acción. Se puder hacer algo para aliviar la tensión, para cruzar el silencio con una trémula base de palabras que sirva de puente. Cuando nadie te habla, empiezas a hablarte tú mismo”.

assaltante [...]” (Jorge, 2003, p. 13) reforça também essa imagem acrescentando a ideia do perigo, da adrenalina à cena, como quem faz algo ousado, o que colabora para o fortalecimento dessa visão admirável de Walter que era mantida pela narradora quando adolescente.

Há, entretanto, um descompasso entre a imagem de Walter, mantida pela narradora no momento passado, e a que ela possui no presente de sua enunciação, quando já está mais velha e novamente recebe a visita do pai de modo ressignificado: através de sua manta de soldado. Essa diferença se constrói narrativamente a partir dos diversos trechos e retomadas desses encontros de pai e filha que se dão em dois pontos diferentes da vida de ambos.

Assim, apenas no correr da história, com essas rememorações emaranhadas ao longo de todo o livro, que se vão construindo tais cenas. A entrada de Walter no quarto da filha é a imagem que abre a obra, desenvolvida, entretanto, em uma escrita lacunar, que deixa o leitor às voltas com aquele acontecimento, cujas variadas retomadas feitas pela narradora parecem acrescentar algo de novo. Há, nas diferentes construções e retomadas dessa cena, um movimento de ir e vir do presente da enunciação da narradora, no qual Walter retorna por meio de sua manta de soldado, deixada como herança; para o momento passado, para o instante da efetiva visita do “trotamundos” ao quarto da filha na noite de 1963.

No instante presente da enunciação, a filha recebe a manta de soldado que acompanhou Walter durante sua jornada errante e fica sabendo de sua morte. Para a narradora, é como se Walter retornasse por meio daquele objeto e novamente entrasse em seu quarto. Esses dois momentos – a visita de Walter em carne e osso ao quarto da filha e a visita do “trotamundos” por meio da manta de soldado que chega após a sua morte – podem ser comparados na narrativa como as duas pontas que atam (ou a tentativa) a relação fragmentária que se deu entre os dois personagens. Tais instantes, dessa forma, são escritos e reescritos, cada vez tocando em um ponto diferente daqueles momentos que se entrelaçam, assim como se vê no trecho a seguir:

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. 8)

O excerto acima é aquele com o qual Lúcia Jorge abre a sua obra. Estabelecendo uma comparação, a narradora afirma que assim como em uma outra noite – que a essa altura o leitor

ainda não sabe qual é – Walter sobe até o quarto e visita novamente sua filha. Visita desejada por ela, que espera que ele entre novamente sem bater e passe pelo limiar da porta. Nesse momento da leitura, não se sabe ainda que a figura de Walter retorna simbolicamente a partir de sua manta, objeto que sintetiza, para a narradora, aquele que era seu pai.

É importante notar que a maneira como começa o texto deixa diversas lacunas que podem despertar a curiosidade e o desejo do leitor: quem é Walter? Que outra noite era aquela? Por que Walter precisava subir ao quarto da filha de modo tão clandestino? Dúvidas que permeiam a leitura e que são respondidas e novamente postas ao longo da narrativa. Umberto Eco, em seu texto “Entrando no bosque”, afirma que “[...] Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas” (Eco, 2019, p.9).

Considerando a fala de Eco, parece possível que a narradora, em seu processo de memória-escrita, narre sua história partindo desse ponto principal de sua vida propositalmente de maneira lacunar, como se pedisse ao leitor que a acompanhasse em seu ir e vir temporal durante sua enunciação. É como se o leitor fosse posto também em estado de espera, enquanto a narradora reorganiza os acontecimentos de sua vida, que giram ao redor desse ir e vir de Walter. Um pouco mais à frente do trecho acima, por exemplo, a narrativa salta para a noite em que Walter efetivamente subiu ao quarto da filha, como se vê a seguir:

Sim, naquela noite, com o candeeiro levantado à altura dos cabelos dela, a chuva ia e vinha ensopando a terra quente e árida, parente do deserto, a chama acendida, alta, tremida, em frente dos seus olhos, o cheiro do petróleo queimado a espalhar-se pelo quarto, e num intervalo da chuva, começou a ouvir-se a passada inconfundível de Custódio Dias. 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 parou junto do patamar e chamou - "Anda alguém aí em cima?" (Jorge, 2009, p. 10 -11)

O “sim” que abre o excerto, colocado como se a narradora respondesse a uma pergunta imaginariamente feita, provoca, como efeito de sentido, a encenação de uma enunciação dessa personagem com alguém para quem ela conta suas memórias sobre aquela noite, detalhando, a cada vez que traz à tona o assunto, como foi aquele encontro entre pai e filha. No trecho acima, por exemplo, sabe-se que Walter levanta um candeeiro na altura dos cabelos da filha em uma noite de chuva, e que Custódio Dias, fazendo barulho com suas passadas mancas, caminhava pela casa a fim de saber se havia alguém a andar por ali. Pouco a pouco vai se reconstituindo a

cena do encontro, em um juntar de informações que acompanham a tessitura da narradora a respeito do fio de sua própria vida.

A marcação temporal “naquela noite”, encontrada em vários pontos dessas lembranças da chegada de Walter ao quarto da filha, estabelece uma divisão temporal importante. Sendo tal expressão a marca do tempo na enunciação da narradora, é ela quem nos diz em que momento da enunciação está a narração. No caso do “naquela noite”, somos levados ao que Santo Agostinho denominou como presente do passado, ou seja, às memórias restantes daquele momento que não mais participam do instante presente.

Essas marcações são fundamentais para a narrativa, pois indicam e delimitam as duas chegadas de Walter ao quarto de sua filha. Quando se trata “daquela noite”, fala-se de um passado, de uma memória, em que a figura de Walter era uma. Entretanto, quando a narradora localiza sua enunciação no tempo presente a partir da marcação “esta noite”, fala-se do instante da enunciação, no *aqui e agora*, em que a imagem do “trotamundos” aparece já reconstruída e ressignificada para a bastarda. Se antes, no passado da enunciação da narradora, Walter era visto como um herói clandestino, que entra no quarto da filha na calada da noite de 1963; no presente da enunciação, por outro lado, nota-se uma figura menos mistificada e de presença mais pacificada, como se pode verificar a partir do trecho abaixo:

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. (Jorge, 2003, p. 12)

Há, novamente, no trecho acima, a narrativa de um momento que ocorre no instante da enunciação, marcado pelo pronome demonstrativo “esta”, que fixa a enunciação no tempo presente. Na noite referenciada no trecho acima, “[...] Walter Dias pode deixar a porta aberta [...]” (Jorge, 2003, p. 12), pois a espera já se findou. Ele finalmente havia retornado, por meio de sua manta de soldado, interrompendo a espera da filha. Fechar ou abrir a porta, portanto, era algo desnecessário, já que o objeto da espera havia chegado.

Além disso, é evidente que a imagem de Walter passa por uma transformação em relação ao modo como ele era visto pela filha no ano de 1963. Perde-se o ar de clandestinidade e Walter pode entrar, agora sem precisar se atentar à luz ou ao som, pois a relação entre eles já não era mais proibida como um dia já havia sido. Essa imagem de Walter reconstruída ao longo da narrativa pode ser retomada também no trecho abaixo, em que a narradora novamente traz como tema de sua enunciação a visita feita pelo “trotamundos” por meio da chegada de sua manta:

Mas esta noite ele detém-se no limiar e não entra, não se descalça, não fecha a porta atrás de si, não se aproxima de nenhuma lâmpada, como se não quisesse que lhe visse o rosto ou como se viesse de novo pedir desculpa, sem ter de quê. Nunca teve de quê. Como se o acaso o tivesse querido demonstrar, a própria manta deambulou durante dez meses, de correio em correio, até chegar hoje mesmo a São Sebastião de Valmares, e a princípio foi difícil compreender como uma encomenda com o remetente e o endereço cobertos de nódoas, e ainda cercado de recados, alguns deles ininteligíveis, pôde ter chegado às mãos do destinatário. (Jorge, 2003, p.51)

Ao considerarmos, primeiramente, o uso da conjunção adversativa “mas”, que abre este e o trecho anterior – nos quais o tempo da enunciação coincide com momento narrado –, verifica-se uma contraposição entre a visita feita por Walter enquanto estava vivo e a que realiza no tempo presente. O uso da conjunção adversativa, carregando em si o sentido da oposição, introduz uma nova perspectiva para a imagem de Walter.

Na noite em que retorna, o “trotamundos” “[...] detém-se no limiar e não entra, não se descalça, não fecha a porta atrás de si, não se aproxima de nenhuma lâmpada, como se não quisesse que lhe visse o rosto ou como se viesse de novo pedir desculpa, sem ter de quê” (Jorge, 2003, p. 51). Neste excerto, nota-se uma mudança de postura do viajante em relação à filha. Dessa vez, ao retornar por meio de sua manta, mantém-se no limiar, sem adentrar no espaço do quarto. Aqui, a espera de Walter está ainda mais evidenciada, já que suas ações são nulas, o que se vê pelos vários usos do advérbio de negação “não”.

Ao colocar-se no limiar, retornando apenas enquanto memória e imagem, Walter não age, mas apenas aguarda. Não possui mais, para a filha, a imagem divinizada que parecia ter anteriormente. Ao contrário das figuras divinas, que em tese, nada teriam a esconder, devido ao seu status de divindade, Walter, no presente da enunciação da narradora, nem mesmo deseja que ela lhe aviste o rosto, escondendo-se da luz.

Verifica-se, dessa forma, que há, nos diferentes momentos dos trechos apresentados, uma (re)construção da imagem de Walter, uma diferença da figura paterna na visão da filha em relação aos dois momentos que unem as pontas de suas vidas. Ao longo da remontagem desses dois instantes em que Walter sobe até o quarto da filha – o momento em que estava presente fisicamente e o que retorna por meio da manta – a narradora reelabora, em seu ir e vir, a sua relação com Walter, tirando dele, pouco a pouco, a posição quem faz esperar e colocando-o na posição de quem espera.

Esse ir e vir da narrativa em torno desses momentos que fundam e que finalizam a ligação entre Walter e a narradora, a partir do qual se remonta, trecho a trecho, as esperas empreendidas pela filha e por Walter, pode ser relacionado à ação de Sherazade na obra *As mil*

e uma noites (2017), quando esta prolonga suas histórias, interrompendo-as todas as noites, para que não fosse assassinada pelo Rei Shahriar. Ao final da narrativa de Sherazade, nota-se também uma reconstrução de sua relação com o Rei Shahriar, já que, ao fazê-lo esperar por suas narrativas, a mulher faz com que seja reconstruída a sua relação com ele. Pouco a pouco o rei se apaixona por Sherazade, de modo que passa a esperar por suas histórias e por sua companhia.

Para compreender melhor como se dá a transformação dessa relação por meio da espera, é preciso remontar brevemente o enredo da história. Conta a história que na antiga Pérsia havia o chamado Rei Shahriar, que após ser enganado e traído pela sultana, passa a receber uma mulher por noite em seus aposentos, mandando, em seguida, matar cada uma dessas mulheres ao nascer do dia seguinte. Assim se passaram três anos até que a filha do grão-vizir (uma espécie de primeiro ministro do Sultão), Sherazade, mulher que “[...] possuía coragem acima do seu sexo, muitíssimo espírito e admirável inteligência” (Galland, 2017, p. 42), pede ao pai para que a leve até o rei. Isso porque tentaria convencer sua majestade a interromper o derramamento de sangue de todas aquelas mulheres. Quando chamada para junto do rei, usa uma inteligente artimanha para manter-se viva no dia seguinte: todas as noites conta a Shahriar uma história mantendo, entretanto, o final de cada uma delas em segredo. Isso pode ser verificado no trecho a seguir, no qual se narra a primeira noite de Sherazade com o rei:

Sherazade, a essa altura, percebendo que já era dia, e sabendo que o sultão costumava levantar-se de manhã bem cedo para fazer sua prece e reunir o conselho, deixou de falar.

— Por Deus, minha irmã, é maravilhosa a tua história — disse Dinazade.

— **A continuação é mais surpreendente ainda** — respondeu Sherazade —, **e tu concordarias, se o sultão me deixasse viver ainda hoje e me permitisse contá-la na próxima noite.**

Shahriar, que ouvira Sherazade com prazer, pensou consigo mesmo: “Esperarei até amanhã, e ela morrerá, mal eu tenha ouvido o resto da história.” Resolvido, portanto, a não mandar matar Sherazade naquele dia, levantou-se para fazer sua prece e ir ao conselho. (Galland, 2017, p. 55, negrito nosso)

Na leitura do trecho acima, a estratégia de Sherazade se evidencia para o leitor: pouco a pouco ela conta suas histórias, deixando o final para a próxima noite, de modo que o rei não tivesse outra escolha a não ser mantê-la viva. Na parte ressaltada em negrito no excerto acima, observa-se como Sherazade utiliza da linguagem para prender o interesse do sultão e fazê-lo esperar pela sua história. Ao mencionar a continuação da primeira narrativa que contava, a mulher utiliza os advérbios “mais” e “ainda” para completar e intensificar o sentido do adjetivo “surpreendente”, que por si já poderia despertar a curiosidade daquele que aguarda pelo final da narrativa.

O manejo da linguagem feito por Sherazade continua na outra ponta de sua enunciação. Isso porque ela coloca nas mãos do sultão a decisão de escolher se ele e a irmã de Sherazade ouviriam o final da história ou se ela morreria com aquele segredo. Esse ato se marca linguisticamente a partir do uso da conjunção condicional “se”, que funciona como uma estratégia para, sem retirar a autoridade do rei, pedir a ele para que continue viva. Ao agir dessa maneira, Sherazade constrói história após história uma nova relação com o Shahriar. Se este antes desejava sua presença apenas por uma noite, após a artimanha de Sherazade, Shahriar passa a desejá-la diariamente.

A autora Fernanda Coutinho, em seu texto “Narrar para não morrer: a história de Sherazade” (2010), aponta como a personagem feminina usa suas narrativas para encantar e prender o rei ao interromper estrategicamente suas histórias:

Vítima de um artil, em sua vida pessoal, o rei, noite após noite, contudo, engoda-se em uma burla autopernitida (sic). A voz coleante apresenta-lhe histórias como que tiradas de uma caixa mágica. A narração anterior encaixa-se à seguinte e a mesma voz as organiza, dando-lhes um sentido de continuidade, ao passo que detém o poder do corte, sua secreta arma. Xariar, presa do encantamento. Xariar, pairando sobre o mundo finito em seu tapete voador, vê-se, de repente, chamado à realidade: uma nova aurora é chegada. O dia transforma-se em apagamento em sua existência agora intervalar. Somente a vinda de uma outra noite será capaz de restabelecer-lhe a existência (Coutinho, 2010, p. 81).

Para Sherazade, portanto, o contar lacunar de suas histórias tornou-se ponto fundamental para o tecer de sua relação com o soberano. A interrupção e a retomada das histórias deixavam o rei à espera, prendendo-o à figura de Sherazade e tornando sua existência condicionada às narrativas contadas pela mulher. Assim, observa-se também que são pelas idas e vindas das narrativas que se tecem os encontros de Sherazade com o rei, consolidando essa relação, como se vê no excerto abaixo, que se passa após as mil noites de contos e recontos de Sherazade:

Shahriar admirava, no íntimo, a estupenda imaginação de Sherazade que todas as noites lhe proporcionava histórias interessantes. Já haviam passado mil e uma noites, e tudo contribuíra para diminuir o injustificado rancor do soberano contra as mulheres. O sultão da Índia tornara-se mais brando, e reconhecia os grandes méritos de sua esposa, que não vacilara em se apresentar voluntariamente, sem medo da morte. Decidiu, então, conceder-lhe o direito à vida. — Querida Sherazade — disse-lhe —, vejo que sabeis maravilhosas histórias, e há muito que com elas me distraís. **Foi-se a minha cólera, e é com prazer que a partir de hoje retiro a cruel lei a mim mesmo imposta.** Tendes a minha proteção, e sereis considerada libertadora de todas as jovens que ainda seriam imoladas ao meu rancor. Sherazade se atirou aos seus pés, numa prova de reconhecimento. O grão-vizir foi o primeiro a receber a boa notícia, e do próprio sultão. Esta espalhou-se imediatamente pela cidade e pelas várias províncias, e bênçãos vieram de toda parte sobre o sultão e a sultana (Galland, 2017, p. 1287, negrito nosso).

O excerto acima evidencia a maneira como o uso da palavra feito por Sherazade foi o meio pelo qual ocorreu a transformação da relação existente entre ela e o Rei Shahriar. Por meio de sua “[...] estupenda imaginação” e de suas “[...] histórias interessantes” (Galland, 2017, p. 1287), Sherazade consegue diminuir o rancor de seu rei e escapar da morte, sendo reconhecida por Shahriar. Nesse sentido, a espera a que Sherazade submeteu o seu sultão serviu como uma oportunidade de revisão e de (re)construção daquela relação primeira marcada pelo rancor contra as figuras femininas que existia anteriormente. Assim, Sherazade construiu um novo sultão por meio do seu narrar intervalado, ensinando-o a espera e retirando dele a sua cólera, como se vê no excerto marcado em negrito.

De maneira semelhante à estratégia de Sherazade, a narradora da obra *A manta do soldado* (2003), como já desenvolvido acima, também se vale da estratégia do contar e do recontar, focalizando, porém, a mesma narrativa: a noite em que Walter sobe até o seu quarto. Acredita-se, dessa forma, que a narradora se vale das interrupções e das retomadas para, pouco a pouco, construir uma nova relação com seu pai. Essas narrativas são interrompidas e retomadas em diferentes pontos do tempo e da história, como quem pouco a pouco toca em uma ferida dolorosa e faz com que aquele para quem se conta espere pela montagem daquele quebra-cabeça.

Nesse sentido, o leitor mantém-se, também, curioso por mais informações a respeito daquele momento, que inclusive abre a narrativa. Agindo como Sherazade, a narradora tece o seu contar em torno desse ponto de sua história, mantendo-o suspenso e irresolvido, até que consiga reelaborar a significação de Walter em sua vida.

Há, dessa forma, nessa construção, a elaboração de uma nova relação entre o “trotamundos” e sua filha bastarda. O interrompimento dos trechos e suas retomadas funcionam como a estratégia de Sherazade ao permitir que a narradora reformule narrativamente a sua visão de Walter, assim como a sua relação com ele, apontando a diferença existente entre o pai pelo qual esperava na noite de 1963 – a figura heroica, divinizada de Walter –; e o pai que adentra em seu quarto simbolicamente por meio da manta de soldado recebida como herança – Walter já sem a sua imagem inabalável e heroica, recriado e ressignificado para a narradora enquanto a figura falha e humana que verdadeiramente era. Isso pode ser verificado no trecho a seguir, no qual a narradora traz novamente a noite em que Walter está em seu quarto, agora por meio de sua manta de soldado:

Queria dizer-lhe que, mesmo que jamais se reencontrassem, nunca pensasse que estaria em falta para ela, como na noite de chuva. Pois somando todas as imagens ao longo da vida, fora imensa a herança que Walter Dias, deixara à filha. Mas nessa altura tudo isso era verdade, e também era mentira, porque a filha queria deitar fora o que Walter até aí lhe deixara. O que não acontecerá esta noite, diante da sua manta de soldado, no quarto dos altos da casa de Valmares. Em que ele volta de novo, como uma **luz**, até o fim da vida (Jorge, 2003, p. 237, negrito nosso)

Na enunciação da narradora acima, o tempo em que são narrados os fatos está marcado pelo pronome “esta”, que localiza tal momento do retorno de Walter como o presente da enunciação. Nesse instante, sabe-se que Walter volta por meio de sua manta, chegando como uma luz na visão da narradora. O aspecto da revisão da imagem de Walter que se evidencia neste trecho marca-se quando esta afirma que tudo o que o pai lhe deixara até aquele momento do retorno de sua manta seria revisto e revisitado pela narradora, que queria “[...] deitar fora” (Jorge, 2003, p.237) o que tinha antes daquele momento. Nota-se que é já ao final do livro, em uma das últimas lembranças desse encontro de Walter com a narradora em seu quarto, que se confirma a reconstrução da imagem de Walter. Ainda que a revisão não fosse feita naquela noite, ela estava anunciada pela narradora.

Desse modo, ao trazer, ao final da narrativa, novamente o fato de que Walter retorna para se encontrar com ela em seu quarto, a narradora evidencia a mudança de sua relação com seu pai, que deverá passar por uma transformação e por uma revisitação. Entretanto, o fato de Walter retornar como “luz” aponta já para a reconstrução dessa imagem. A palavra “luz”, marcada em negrito no excerto, pode ser compreendida aqui tanto como uma remissão ao fato de que ele agora voltava apenas enquanto espírito, lembrança, já que estava morto; assim como pode indicar que seu retorno traz uma nova perspectiva, uma “luz” para a narradora diante de toda a história sobre ele que havia sido reunida até então. Marca-se, assim, ao final da narrativa de *A manta de soldado* (2003), uma transformação dessa relação que se dá entre Walter e a narradora, de modo que, a cada lembrança daquele instante, a bastarda tece para si uma nova vivência com o pai, assim como faz Sherazade com o Rei Shahriar.

6 UM WALTER PARA SI: A ESPERA ATIVA E CRIATIVA

Demonstrada a espera que se revela na construção narrativa do texto, cabe analisar mais detidamente a criação, pela narradora, da figura divinizada e heroica de Walter, que pode desvelar também a sua espera condicionada, porém ativa, em relação ao pai. O filósofo Santo Agostinho, em suas reflexões sobre o tempo, já apresentadas em capítulo anterior deste trabalho, aponta que o tempo futuro não pode existir pois, no momento em que supostamente

se realiza, torna-se presente. Desse modo, pode-se depreender que o futuro está diretamente ligado à espera, pois trata-se da expectativa de que algo acontecerá com base em indícios que se recebe no tempo presente a partir dos quais é possível imaginar e expectar o que virá. Nesse sentido, como já visto, pode-se supor que havia, na relação de Walter e sua filha, indícios que levavam a narradora-personagem a esperar pelo pai ainda que não acreditasse ser provável o seu retorno.

Uma dessas evidências eram os regressos inesperados de Walter à casa de Valmares, como a sua volta da Índia, em 1951, momento rememorado e recriado pela narradora-personagem em seu desejo de construir sua relação com o pai. Isso pode ser visto, por exemplo, no trecho abaixo, em que novamente se tem como pano de fundo o momento em que Walter entra sorrateiramente no quarto da filha:

Se aquela noite se repetisse, ela poderia contar-lhe como se lembrava do seu regresso da Índia, e da forma como conservava esse regresso, um filme mais importante do que O Anjo Azul ou que Ana Karenina, muito mais importante do que todos os filmes que tinha visto. – O filme de Walter Dias. Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a pôr o filme de Walter a rodar, 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)

A começar pela construção textual do trecho acima, nota-se que ela aponta para a ideia da expectativa, da espera de que aquela noite se repetiria, da espera pela segunda chance que a narradora-personagem teria de se reencontrar com seu pai para, então, poder lhe falar sobre as memórias que tinha de Walter. O “se”, conjunção condicional com a qual o trecho se inicial, representa aqui, também, a ideia da condição, do eterno estado de condicional. Se aquela noite se repetisse é que a narradora poderia contar a Walter sobre o filme que havia feito, a partir de sua memória, ou seja, a partir daquilo em que se agarrou para construir a imagem de seu pai e que não mais existe – podendo-se questionar ainda se um dia realmente existiu.

Dessa forma, marcada pela constante espera, o trecho acima evidencia a estratégia adotada pela filha de Walter para manter, conservar em si uma imagem de seu pai. Essa estratégia perpassa a recriação da memória de um dos retornos de Walter à casa de Valmares, reencenado em filme na mente da filha bastarda. Essa recriação da memória é permitida pela configuração do tempo passado que, como aponta Santo Agostinho (2020), não mais existe senão a partir das lembranças e memórias recriadas. Desse modo, o filósofo afirma que

Quando narramos acontecimentos verídicos do passado, o que vem à nossa memória não são os próprios acontecimentos, que já deixaram de existir, mas termos concebidos de acordo com as imagens das coisas, as quais, atravessando nossos sentidos, gravaram em nosso espírito suas pegadas. (Agostinho, 2020, p. 133)

A filha de Walter, portanto, ao trazer à mente o filme que elabora de seu pai, rememora os sentidos gravados em seu ser a partir daquele retorno, que, longe de ser uma memória qualquer, um “filme” sem importância, era “[...] um filme mais importante do que O Anjo Azul ou que Ana Karenina, muito mais importante do que todos os filmes que tinha visto” (Jorge, 2003, p. 23). O fato de compor para si o filme de Walter demonstra a possibilidade de recriar ao seu bel-prazer as lembranças do pai. Isso porque, ao se recriar a memória a partir de acontecimentos do passado, o que se tem, como aponta Santo Agostinho (2020), não é senão a marca desses episódios em nós. O que implica, portanto, que a percepção que essa marca pode provocar em nossos sentidos e o modo como reconstruímos essa percepção pode ser modulada de acordo com quais foram as “pegadas” (Agostinho, 2020, p. 133) deixadas em nós.

Nesse sentido, esse filme, uma herança da personagem, aponta para a espera que a filha de Walter tece nessa incessante busca por construir em si a presença do pai (que não se concretiza efetivamente), já que se realiza apenas pelas “marcas” deixadas pela visita de Walter e não pela sua presença física e constante. Além disso, essas marcas são habitualmente rememoradas e buscadas pela personagem como um modo de “espera” pelo pai, o que se vê no trecho em que a narradora-personagem afirma que “[...] estava habituada a pôr o filme de Walter a rodar, sempre lhe aparecia, tal qual como era agora, e tal qual como fora antes” (Jorge, 2003, p. 23).

A presença do “filme” de Walter em seu interior como a parte que lhe cabia do pai, uma herança da qual “[...] ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter” (Jorge, 2003, p. 23), aponta para a percepção de que a relação entre pai e filha era, na verdade, atravessada e mediada por diversos outros, como se vê no trecho a seguir, no qual a narradora revela que a figura de Walter era constantemente tecida e destecida pelos moradores de Valmares: “[...] a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam” (Jorge, 2003, p. 52).

Desse modo, é na criação de um filme em sua mente que a personagem poderia ter o mínimo controle de sua identidade e de sua história, já que nessa sua obra “[...] ninguém entrava nem saía [...]” (Jorge, 2003, p. 52) senão pela sua vontade, como se verifica no trecho anteriormente citado. Há, dessa forma, uma resposta a essa eterna espera a qual foi submetida a filha inominada de Walter no que diz respeito ao relacionamento que desejava tecer com o

pai. Se antes a espera poderia se dar passivamente, apenas pelos relatos e imaginações a que tinha acesso a narradora-personagem a respeito de Walter, essa atividade, entretanto, transforma-se a partir da capacidade de recriação dessas cenas moldadas a seu modo em um filme que lhe pertencia de maneira exclusiva.

Essa resposta se dá, entretanto, a partir de fragmentos de presenças de Walter que recebia a narradora-personagem durante sua vida. Isso se revela, por exemplo, tendo em vista a escolha da palavra “aparição” para caracterizar a temática do “filme” criado pela narradora-personagem sobre a figura de seu pai. De acordo com o dicionário *Michaelis Online*, a palavra aparição pode ter como significado:

- 1 Ato ou efeito de aparecer; surgimento rápido e breve de pessoa ou coisa, aparecimento.
- 2 Visão repentina de um ser fantástico ou sobrenatural; espectro, fantasma.
- 3 Aparecimento repentino de um ser divino ou de um personagem bíblico, como um santo, o próprio Cristo, a Virgem Maria ou Deus. (Aparição, 2023)

Considerando os significados propostos acima para a palavra “aparição”, nota-se que a ideia da chegada repentina é o que marca, de modo geral, as definições propostas. Nesse sentido, reforça-se o aspecto de fragmentação ao se considerar que aparecer repentinamente pressupõe um rompimento abrupto com uma continuidade temporal que se mantinha a mesma até o momento. O aparecimento fragmenta o tempo pois assim como algo aparece repentinamente, pode também desaparecer com a mesma rapidez. Nesse sentido, caracterizar a chegada de Walter como uma “aparição” aponta para o fato de que a relação entre pai e filha se constituía apenas de momentos de breve permanência de Walter e de longos momentos de espera por parte da narradora-personagem.

Além disso, as definições apresentadas acima tornam possíveis a ligação entre a figura de Walter e a de um ser fantástico, sobrenatural, uma divindade com a qual a narradora deseja se reencontrar, mas que está sempre no plano do imaginado, da ausência física e constante. Roland Barthes, em sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), dedica um dos breves capítulos de seu livro à espera, trazendo algumas considerações sobre o que consistiria esse ato. Sobre a espera que se faz pelo outro, o autor afirma: “O ser que espero não é real. Assim como o seio da mãe para o bebê, ‘eu o crio e o recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele’: o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio.” (Barthes, 1981, p. 95).

Nesse sentido, a ideia da recriação de um ser, muitas vezes, irreal, que perpassa a ausência e a espera, está evidenciada na obra de Lúcia Jorge (2003), já que tudo o que a

narradora-personagem possuía a respeito de Walter eram narrativas contadas por outros, que eram transformadas em histórias de Walter tecidas pela filha bastarda da maneira como lhe convinha. Isso se evidencia, por exemplo, no trecho a seguir, em que a narradora aponta como a vida de Walter era tecida e destecida por todos aqueles com os quais ele mantivera algum contato:

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. (Jorge, 2003, p. 53)

Neste trecho, é interessante ressaltar que, ainda que ouvisse muito a respeito de Walter a partir das histórias relatadas pelos parentes e pelos trabalhadores da casa da família Glória Dias, era a narradora-personagem quem dava o tom que desejava a essas narrativas arcaicas. Já que “[...] fechava-se a sós [...]” com elas, “[...] modificando-as e reconstruindo-as [...]” (Jorge, 2003, p. 53).

A partir dessas modificações, a personagem recriava imagens de Walter, demonstrando que não esperava passivamente por esse pai. De acordo com Juliana de Campos Florentino, em dissertação na qual tem como objeto de análise também a obra *A manta do soldado* (2009), a narradora-personagem utiliza-se das narrativas que escuta a respeito de seu pai para elaborar contos a partir dos quais constrói sua própria identidade e se permite o autoconhecimento: “Através da escrita dos contos sobre a vida de Walter, a narradora d’*A manta do soldado* busca uma forma de autoconhecimento, de validação dos discursos agora criados” (Florentino, 2010, p. 21). Há, portanto, nessa recriação das histórias, uma agência por parte da personagem que transforma esse movimento de espera que empreende em um ato que não é apenas passivo. Essa não passividade, já evidenciada anteriormente, pode ainda ser observada em outros aspectos da obra, como se verá nas análises tecidas a seguir.

7 OBJETOS DA ESPERA: O ESPERAR NA PALMA DA MÃO

De acordo com Roland Barthes, a espera é também um exercício de poder: “Fazer esperar: prerrogativa constante de todo poder, ‘passatempo milenar da humanidade’” (Barthes, 1981, p. 96). Aquele que faz esperar teria nas mãos o poder sobre aquele que espera, já que mantém o outro em estado de suspensão e de expectativa por uma chegada que se realizará

apenas quando o que faz esperar assim desejar. Tendo em vista, portanto, esse jogo de poder que se estabelece no esperar, pode-se considerar que, na relação existente entre a narradora-personagem e Walter, há certo exercício de poder do pai em relação à filha bastarda, já que a personagem feminina passa grande parte de sua vida esperando pelo retorno do “trotamundos” e pela possibilidade de se (re)criar os laços entre pai e filha.

Quando a narradora rememora, por exemplo, o momento em que se dá conta de que sua mãe, Maria Ema, estava grávida de Custódio Dias, no ano de 1953, há o estabelecimento de uma contraposição entre as duas personagens a partir da permanência do esperar. Enquanto a mãe supostamente “Tinha deixado delapidar o fardamento de soldado” (Jorge, 2003, p. 86) e cedido ao esperado ato de construir uma família com Custódio Dias, a primeira, a filha, permanecia firmemente presa à tentativa de se fazer ver como filha de Walter:

Havia faltado a Maria Ema a capacidade de espera, a coerência, a dureza e a fixidez necessárias para esperar por Walter, como sucedera com a sobrinha. Porque cada vez mais ela era a sobrinha de Walter. Mas não importava. Por silencioso que fosse Custódio Dias, por mais que a tomasse ao colo e a levasse sentada nos seus joelhos no carro de capoeira, ela esperava pelo outro, ao contrário de Maria Ema que não tinha esperado. (Jorge, 2003, p. 86 – 87)

No trecho acima, verifica-se que a filha bastarda se coloca em contraposição à sua mãe, que, segundo a narradora, não teve a “[...] capacidade de espera, a coerência, a dureza e a fixidez necessárias para esperar por Walter [...]” (Jorge, 2009, p. 86-87). Enquanto a mãe parecia cada vez mais aceitar sua posição de esposa de Custódio Dias, na visão da narradora, e deixar de lado a ideia de que Walter Dias voltaria, a filha, por outro lado, mantinha-se forte em sua posição de espera pelo homem que era verdadeiramente seu pai.

Essa contraposição evidenciada entre a mãe e a filha torna-se interessante na medida em que as diferentes esperas empreendidas pelas duas são cruciais para a formação de suas identidades. Enquanto Maria Ema abre mão gradativamente de sua espera por Walter e cada vez mais se entrega à vida com Custódio, a bastarda, entretanto, não deixa de esperar pelo pai até o final da narrativa, o que marca sua existência. É importante ressaltar, entretanto, que apesar de Maria Ema ter se entregado a Custódio e, na visão da narradora, ter cessado sua espera por Walter, há indícios de que, na verdade, Maria Ema espera por Walter por muito tempo depois de ter seus filhos com Custódio, como se poderá depreender na leitura das análises propostas a partir do capítulo 9 deste trabalho.

Isto posto, cabe ressaltar que, apesar da existência desse exercício de poder de Walter em relação à filha, nota-se, também, que há uma tentativa da narradora-personagem de ter

algum controle sobre a figura de Walter nessa disputa a partir da espera ativa que empreende quando se trata de aguardar o retorno de seu pai. Isso se verifica, por exemplo, quando se considera a atitude simbólica que realiza a narradora ao manusear o chamado Álbum de Pássaros de Walter, o qual reunia desenhos de pássaros enviados pelo “trotamundos” de todos os lugares pelos quais passava:

E 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 os 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?** 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. O álbum fora-se formando lentamente, irregularmente, num processo de paciência semelhante ao crescimento da árvore, aos lentos frutos da árvore pelos quais se espera. E isso ela deveria ter explicado a Walter, naquela noite, para que não precisasse mover os lábios de tantas promessas. (Jorge, 2003, p. 20-21, negrito nosso)

No trecho acima, a narradora tematiza novamente a passagem de Walter pelo quarto da filha, questionando o discurso do pai de que não havia deixado nada de herança para a menina. Na verdade, segundo a narradora, uma das heranças que havia recebido era o chamado “Álbum de Pássaros”, uma reunião dos desenhos que Walter enviava endereçados a Custódio Dias, mas que, ao que parece, deveriam chegar às mãos de Maria Ema. Após passar por Custódio, Maria Ema, e todos os demais integrantes da família Dias, os desenhos finalmente chegavam às mãos da filha, que os reunia como sua grande herança.

Na construção do álbum se desvela a espera ativa quando se tem como ponto de partida a ideia de que pouco a pouco o álbum se avolumava sob a vigilância da narradora, como se vê na primeira parte destacada em negrito. A ação de vigiar o álbum, de olhá-lo, enquanto ele gradativamente aumenta de tamanho a partir da chegada de cada desenho, indica que a narradora-personagem exercia determinado controle sobre aquele álbum, que simbolizava a herança de Walter. Como se aqueles desenhos que ali estavam reunidos, postos ao jugo do seu olhar, fossem a parte de sua figura paterna que pudesse ser apenas sua, o pedaço de Walter que poderia controlar, manusear, manter perto de si e ao alcance de suas vontades.

A comparação que estabelece a narradora-personagem entre o processo de formação do álbum e o lento crescimento de uma árvore pode também desvelar a espera que a filha empreendia pela mínima possibilidade de ter algo de Walter sob o seu controle, próximo de si. Esperar por cada desenho de pássaro era um exercício de paciência tão longo e penoso quanto

esperar o crescimento lento de uma árvore e pelo surgimento de seus frutos. E, na execução dessa espera, a narradora buscava um fio de ligação com o pai que, entretanto, não se realizava completamente.

Isso é o que aponta também a pesquisadora Andréia Azevedo Soares em trecho de sua dissertação em que analisa esse ato de colecionar imagens de pássaros empreendido pela narradora. Segundo a pesquisadora, “A menina coligia as figuras à medida que tinha acesso a elas, um comportamento em tudo semelhante ao de uma criança que decide colecionar moedas, selos ou cromos. Há nessa tarefa não só afecto, mas também um desejo de completude – que, de resto, nunca é alcançado.” (Soares, 2002, p.117). A espera pelos desenhos de Walter se mostra, portanto, a espera pela reunião de pequenos pedaços dados pelo viajante em uma tentativa de suprir a falta daquela figura paterna, que nunca, entretanto, será preenchida.

Como aponta Andréia Azevedo Soares, os desenhos serviam, ainda, como forma de acompanhar o percurso de Walter, uma linha tracejada formada pelos desenhos de pássaros pertencentes a diferentes lugares:

Ao longo dos anos, a filha de Walter soube guardar e organizar os retratos de pássaros que o pai produzia “com precisão” e “enviava-os a partir das terras por onde ia passando como um zoólogo, um ilustrador, um geógrafo dos pássaros. Às vezes como um artista” (p. 228). Isso significa que, se organizados cronologicamente, os desenhos indicam o percurso do viajante ao longo dos anos. Apenas a colecção permite vislumbrar o todo. (Soares, 2002, p. 117)

A possibilidade da organização do percurso de Walter a partir de seus desenhos demonstra como a espera empreendida pela narradora se dava de modo ativo. A partir daqueles desenhos ela poderia, de certa maneira, ter algum conhecimento e controle sobre os caminhos de seu pai pelo mundo. E fazia esse controle ativamente, enquanto esperava pelo retorno daquela figura mítica, a partir da organização dos desenhos em seu Álbum de Pássaros. Tal álbum, enquanto objeto, “substituía” a figura de Walter, funcionando como um recurso ao qual poderia recorrer quando queria trazer para si, simbolicamente, o “trotamundos”. Isso se evidencia, por exemplo, no trecho abaixo, em que a narradora conta de modo mais aprofundado como ocorria a recepção dos desenhos pelos Dias e de que forma eles chegavam até ela e eram manuseados por 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 molho 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 a 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 facto de o ter arrecadado pareceu um destino inevitável para os desenhos dos pássaros. Ora quem os mandava era Walter, e ela tinha-os ali, ao alcance da mão, na noite da chuva — Então como poderia ele mesmo continuar a dizer que nunca lhe dera nada? (Jorge, 2003, p. 22)

Como se vê pelo trecho acima, era a narradora quem manuseava e conquistava aquele álbum que, embora pudesse ser folheado por todos, pertencia a ela. Como quem conquista a terra, arando-a, usando-a para produzir o seu sustento, a narradora se apossa dos desenhos de Walter olhando-os, folheando-os, copiando-os e fugindo com eles, devolvendo-os, em seguida, ao seu lugar de origem, afastando-os de si.

Esse movimento de busca e devolução pode ser associado à discussão elaborada por Sigmund Freud sobre o movimento realizado pelo bebê ao constatar a falta de sua mãe. Como já discutido em capítulo anterior, Freud, ao discorrer sobre as brincadeiras das crianças na formação de seu aparelho psíquico, traz como exemplo o jogo empreendido por seu neto, um bebê de dezoito meses, todas as vezes em que sua mãe saía de seu campo de visão e o deixava durante algumas horas.

Essa brincadeira, como já visto na seção 2.3 deste trabalho, consistia em lançar para longe de si um carretel de madeira, enrolado em um cordão, enquanto pronunciava “[...] um forte e prolongado *o—o—o—o*, que, no julgamento da mãe e no deste observador [Freud], não era uma interjeição e significava ‘fort’ [‘foi embora’]” (Freud, 2010, p. 172). Em seguida, o bebê puxava novamente o carretel para perto de si, saudando-o alegremente com um “*da*”, que significaria “*está aqui*” (Freud, 2010).

Como interpretações para essa ação do menino, Freud propõe, em primeiro lugar, que a brincadeira de fazer ir e vir o carretel consistia em uma grande conquista cultural da criança, que era a renúncia ao seu instinto de protestar quando a mãe se ausentava. Desse modo, segundo Freud, uma das impressões que se tem é a de que o menino transformou a vivência em jogo. Assim, como “[...] se achava numa situação passiva, foi atingido pela vivência e, ao repeti-la como jogo, embora fosse desprazerosa (*sic*), assumiu um papel ativo” (Freud, 2010, p. 173).

Isso porque ao lançar o objeto, de maneira que ele desapareça, o bebê poderia satisfazer um impulso, suprimido na vida, de realizar uma vingança contra sua mãe por ela ter desaparecido para ele, assumindo um tom e um sentido desafiador, como quem diz: “‘Sim, vá

embora, não preciso de você, eu mesmo a mando embora” (Freud, 2010, p. 174). Ao fazer isso, o menino se transforma de figura passiva para a dona da situação, pelo menos em sua construção psíquica daquele momento. Aqui, portanto, enquanto esperava pelo retorno da mãe, o bebê também agia, assumindo o controle psíquico do sumiço de sua mãe, ainda que não contasse com a presença efetiva dela.

Posta novamente a discussão de Freud sobre esse jogo de ausência e presença observado no estudo do aparelho psíquico de uma criança, cabe pontuar que é possível tecer uma relação entre o que foi discutido pelo psicanalista e a reunião dos desenhos de Walter realizada pela narradora-personagem do livro de Lídia Jorge. Assim como a criança observada por Freud manuseava o carretel, jogando-o para longe e, depois, trazia-o alegremente para perto de si, a menina agia de maneira semelhante ao ter em suas mãos o Álbum de Pássaros de seu pai. No trecho acima, a narradora “[...] Esperava por eles [os desenhos de Walter], 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” (Jorge, 2003, p. 22).

Observa-se, assim, que o movimento de manusear as folhas com os desenhos, copiá-los, observá-los e fugir com essas folhas para lugares seguros era a tomada de poder da narradora em relação à sua espera por seu pai. Por meio daquelas folhas, dispostas ao alcance de suas mãos, ela poderia entrar em contato com uma parte de Walter e mantê-la sob o seu poder até o momento que desejasse. Por fim, devolvia os desenhos ao seu lugar devido, afastando-se deles. Há, portanto, um paralelo entre as duas situações quando se observa que é a ausência e a presença de Walter que a narradora recria por meio desse emblemático objeto que era o Álbum de Pássaros. Assim, ela poderia fazer com que Walter chegasse e partisse quando quisesse, bastando, para isso, abrir e fechar o álbum. Apesar de esperar pela presença efetiva do pai, havia uma agência nessa espera que se realizava a partir da ação de tomar o controle por meio dos desenhos e também de outros objetos dados/deixados pela figura paterna, como se evidencia no trecho a seguir:

Isso sim, era urgente dizer-lhe, antes que se tornasse insustentável o encontro, que a farda fora encerrada no roupeiro do quarto onde dormia. A geografia do tumulto e do acaso acabara por colocá-la no quarto exacto, aquele quarto, da largura duma sala onde o roupeiro então dançava na parede do fundo. E ela teria enumerado peça a peça, a mochila, as botas, as polainas, a farda, o capote, o bivaque, o cantil, o lenço e o cinturão, o que fora suficiente para Walter ter ficado inteiro dentro do roupeiro. Sobretudo a farda e o bivaque tinham permanecido pendurados no escuro como uma pessoa que esperasse dia e noite uma visita. A filha dormia a uns metros da farda, separada da vista pela porta opaca. Mas a filha sabia onde estava a chave e para que servia. Enfiava-a na ranhura, rodava-a e o corpo do soldado aparecia. Calculava que

a sua própria altura mal ultrapassasse o comprimento da manga do capote. Metia-se dentro do roupeiro para se comparar com a manga. Como disse, a filha ia ver esses pertences pendurados, até que a certa altura, sem se saber como, ganharam traça. (Jorge, 2003, p. 36 -37)

No excerto acima, a narradora traz novamente indicações de que havia um certo paralelo entre suas ações e as da criança observada por Freud. Contendo uma reunião de objetos de Walter em seu quarto – “[...] a mochila, as botas, as polainas, a farda, o capote, o bivaque, o cantil, o lenço e o cinturão [...]” (Jorge, 2003, p. 36-37) -, a filha poderia montar para si a figura de seu pai, de modo que era como se a figura do próprio Walter estivesse ali, simbolizada por meio daqueles objetos. Isso se revela quando a narradora afirma que a reunião daqueles objetos no armário “[...] fora suficiente para Walter ter ficado inteiro dentro do roupeiro” (Jorge, 2003, p. 36-37). Todos os objetos, reunidos ali, deixavam à disposição da narradora o “corpo” de Walter, colocado dentro do armário e ao alcance das mãos, bastando apenas abrir e fechar as portas.

Um ponto importante a ser ressaltado é o fato de que as portas do roupeiro estavam trancadas, de modo que, supostamente, tais objetos não deveriam estar ao alcance da garota. Entretanto, como mostra a narradora, ela sabia onde estava a chave. Novamente, portanto, estava com o poder de abrir e fechar as portas do armário, de modo que, ao abri-las, “[...] o corpo do soldado aparecia” (Jorge, 2003, p. 36-37) e ela poderia entrar dentro do roupeiro e tocar os objetos como se tocasse o próprio Walter.

Essa ação de abrir e fechar as portas do armário, evidenciando e escondendo o “corpo” de Walter simbolizado por meio de seus objetos, indica, novamente, uma agência da narradora em sua espera. Enquanto aguarda pelo retorno de Walter, mantém certo controle de sua pessoa ao abrir e fechar o armário para se encontrar com aqueles objetos como quem se encontrava com ele. Criava para si, portanto, seu próprio Walter, tomando o controle de sua situação de espera.

8 A MANTA-MORTALHA: DESTECENDO A ESPERA PELO SOLDADO WALTER

Para além dos objetos analisados acima, que ficaram ao alcance das mãos da narradora quando Walter partiu, há um que pode ser compreendido como símbolo máximo daquele que era Walter: sua manta de soldado. Ao decorrer da narrativa, nota-se que a figura da manta se transforma, pouco a pouco, em um objeto condensador de Walter, de seus comportamentos e de suas ações, acompanhando-o em suas andanças pelo mundo e sendo vista pela família,

muitas vezes, como o marco das errâncias e do desprendimento do “trotamundos” em relação aos Glória Dias.

Era, segundo as narrativas dos Dias, sobre a manta de soldado que Walter deitava as mulheres com quem saía pelo mundo, além de ser o pano que estendia sobre o chão para fazer o desenho de seus pássaros. Foi ainda o lugar sobre o qual Maria Ema e Walter teriam se deitado no dia em que a narradora-personagem fora concebida, como se vê no excerto a seguir: “[...] a filha de Walter lembrou-se de contar o que corria sobre a manta de soldado. 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). Desse modo, a manta assume um significado importante à medida em que condensa em si a vida de Walter, servindo-lhe como o chão sobre o qual se sentava para viajar pelo mundo ou sobre o qual se estendia na terra durante a realização de seus desenhos de pássaros.

Há, desse modo, uma mistificação construída a respeito da manta, objeto que acompanha a vida de Walter em seus diferentes estágios. Assim, quando Adelina Dias, irmã de Walter, parte de Valmares e escreve para casa tratando das aventuras de seu irmão, por exemplo, a narrativa criada em torno da manta notabiliza-se, evidenciando como, para os Dias, aquele objeto era uma grande marca das ações irresponsáveis de Walter:

Adelina Dias tem talento para contar e escrever. Chegando aí, a letra apura-se, mas a sintaxe é veloz. Com desenvoltura, Adelina explica que uma manta de soldado é um território sagrado. Uma manta é o símbolo da resistência da vida militar, e diz que o irmão destruiu esse símbolo, desviou-o do seu devido lugar. Ele transformou a manta numa bandeira feia, uma bandeira que assusta, vista duma outra pátria. Ela sabe – Walter andou pela Índia, da Índia foi à Austrália, da Austrália foi a 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, a manta dele é um atlas. (Jorge, 2003, p. 186, negrito nosso)

No excerto acima, a criação de uma narrativa para aquele objeto mistificado que acompanha Walter marca-se pela enunciação tecida por Adelina por meio de suas cartas. É preciso pontuar, de início, o modo como a narradora-personagem descreve a escrita de Adelina, a irmã de Walter. Ao apontar o talento para escrita e para a narrativa da tia, indicando a desenvoltura com que a personagem explica e julga as ações de Walter ao utilizar a manta de soldado, é possível notar a maneira irônica como a bastarda trata a carta de Adelina. A ironia nesse trecho evidencia-se quando se percebe que o talento de Adelina foi ressaltado não para elogiá-la ou apontar a veracidade das informações dadas por ela a respeito de Walter. Longe

disso, ao elogiar a escrita de Adelina, a narradora evidencia como a irmã de Walter utiliza-se de suas capacidades criativas para reforçar a mistificação existente ao redor da manta, reforçando a imagem criada de um Walter condenável. Essa perspectiva se mostra quando, mais à frente, a narradora pontua sobre a acidez de tal carta de Adelina: “Sim, tratava-se de uma carta envenenada. Lembro-me daquelas letras de Adelina” (Jorge, 2003, p. 187).

Tendo em vista, assim, as intenções envenenadas da escrita de Adelina, engendra-se, em sua enunciação, a perspectiva de que Walter havia desvirtuado o símbolo de resistência da vida militar com suas ações, transformando-a em uma bandeira indesejada. Cabe ressaltar que a palavra “bandeira”, como posto pelo *Dicionário Michaelis Online*, tem como um de seus significados os seguintes dizeres: “Pano, em geral retangular, de uma ou mais cores, comumente com emblema e legendas, que simboliza uma nação, um estado, um município, uma agremiação, uma instituição religiosa etc.; estandarte, insígnia, pavilhão, pendão, signa.” (Bandeira, 2024). Desse modo, é interessante que Adelina defina a manta de Walter como uma bandeira, já que parece possível dizer que Walter funda para si um novo país, uma nova pátria, por meio de suas andanças, sendo a manta, portanto, o grande símbolo dessa errância do “trotamundos”. A terra de Walter é, por muito tempo, o mundo, de maneira que a manta serviria como um estandarte a ser fixado pelos lugares que havia conquistado.

Isso se confirma ainda quando Adelina enuncia que a manta de Walter possuía terra de todos os lugares pelos quais o viajante passou, transformando-se em um atlas. A enunciação de Adelina, depreciativa em relação às viagens de Walter, coloca a manta como um objeto sujo, maltrapilho, perdendo o seu valor simbólico como a demonstração da resistência de um soldado. O que a irmã não considera, entretanto, é que Walter constrói para si, por meio da manta, uma cartografia de vivências, como afirma Andréia Azevedo Soares, em dissertação na qual analisa o livro de Lídia Jorge que se lê neste trabalho:

A metáfora do atlas criada por Adelina [...] possui um teor pejorativo. Remete para a ideia do homem errante que não leva aos lugares que visita o bom nome da pátria de onde partiu. Mas se pensarmos no atlas como sugestão de uma cartografia de vivências, aí sim, teremos uma manta-texto cuja urdidura foi capaz de *transformar heranças* (Soares, 2002, p. 146).

A manta, portanto, transforma-se em uma verdadeira bandeira, guardando em suas tramas um mapa das vivências de Walter que demarcam a sua identidade e convertendo-se em seu próprio país engendrado com terras de diferentes espaços. Isso se demarca na própria enunciação de Adelina, que repete a palavra “terra” cinco vezes ao descrever a manta de Walter (como demarcado em negrito no texto). A necessidade de reiterar tantas vezes a palavra “terra”

pode simbolizar o modo como a manta tornou-se o novo território de Walter, formado por pedaços de diferentes lugares. O que há na manta, portanto, é terra, vinda de diferentes pontos e formando um espaço único, que é o território de Walter.

Desse modo, por funcionar como um tecido-território das lembranças e das andanças de Walter, a manta transfigura-se também em um símbolo de sua não permanência, como se vê em trecho no qual a narradora descreve o primeiro retorno do “trotamundos”, no ano de 1951, quando Walter retorna da Índia para a casa de Valmares:

É um dia de Primavera alta em Valmares, uma imagem recortada no calor dum tempo seguro — ele, a mesa, o monte de notas, os irmãos desvanecidos de riso, em torno da mesa. Sobre ela estão os objectos que hão-de ser parte da herança material da filha, ainda intactos. Sob o braço esquerdo, Walter mantém enrolada a sua manta de soldado, nesse tempo de cinquenta e um. Adelina ainda disse, gritando de novo — “Paizinho! Ele não se emendou, ele leva a manta debaixo do braço!” Depois Walter anda, caminha pela casa demasiado povoada. Não se percebe como um furriel desenhador de pássaros encontrou aquele dinheiro, a não ser por mercancia. Todos suspeitam que a síntese das actividades de Walter Dias se processa duma forma obscura, mas ninguém pode provar. O que se disse mais tarde é que ele usava a manta para fins diferentes, que nada tinham a ver com desenhos de pássaros. E aí todos riam (Jorge, 2003, p. 27).

No excerto acima, a mística criada ao entorno da manta de Walter fica novamente bastante evidenciada. A começar pela fala da irmã, Adelina, que ao ver a manta debaixo do braço de Walter, grita para o pai: ““Paizinho! Ele não se emendou, ele leva a manta debaixo do braço!”” (Jorge, 2003, p. 27). Neste trecho, o fato de o irmão trazer a manta consigo serve, para Adelina, de indicativo de que Walter não havia abandonado o que, para ela, eram hábitos condenáveis. O trazer a manta debaixo do braço serve como confirmação de que Walter não havia deixado de lado a sua errância, ainda que se pusesse a dividir a mesa com os demais integrantes da família Dias. A manta do “trotamundos” funciona como um lembrete de que Walter não estaria completamente de volta àquela terra, levando consigo aquele que seria seu símbolo, sua bandeira sempre junto de si, junto de seu corpo.

Outro ponto importante que reforça o misticismo que se constrói ao redor da manta de Walter é a maneira como aquele pano, para além de Adelina, foi tomado pelos Dias, em suas narrativas, como o meio pelo qual Walter agia de forma escusa: “O que se disse mais tarde é que ele usava a manta para fins diferentes, que nada tinham a ver com desenhos de pássaros. E aí todos riam” (JORGE, 2003, p.27). Essa perspectiva de uma criação de narrativas para aquele objeto evidencia-se, por exemplo, no fato de que o enunciador da suposição de que a manta serviria para atividades escusas não é marcado no texto. A construção textual “O que se disse [...]” (Jorge, 2003, p. 27) oculta o enunciador, indicando que, na verdade, toda a história da

manta de Walter não possuía um único dono, mas vários, numa montagem de narrativas sobre a vida do filho mais novo de Francisco Dias.

Nesse sentido, a cada narrativa, a manta de Walter é colocada, portanto, no lugar simbólico do desvio do “trotamundos”, e a sua presença era uma lembrança daquele que era Walter e de toda a vida que ele possuía fora de Valmares. Isso se confirma, por exemplo, no excerto a seguir, no qual Walter, já no ano de 1963, sai com sua filha, com Francisco Dias, com Maria Ema, com Custódio e com os três filhos do casal dentro de um automóvel a dirigir pela terra em que se fincava a família:

Gritávamos dentro do grande carro que Walter tinha trazido, na terceira semana, de regresso à casa de Valmares. Um automóvel gigante, um mastodonte de grelha de metal como os garfos de prata, almofadas de camurça cinzenta como as luvas. Era uma coisa pura. Lembro-me — **Se** nesse tempo ele viajava com a manta no tejadilho, como depois se disse, eu **nunca** vi. **Se** a colocava na bagageira, **nunca** reparei. **Se** existiu então uma manta de soldado viajando conosco, o continente afogava o conteúdo, nós mesmos éramos devorados pela vasilha rolante, pela grande barca coberta cujas velas concentradas se encontravam debaixo dos pés de Walter. **Nenhuma** manta ausente ou presente importava, **nem** mesmo para aqueles que sabiam da existência duma manta. Nós apenas nos entregávamos de corpo e alma à deslocação, como a uma natação em que não fosse necessário fazer movimento algum (Jorge, 2003, p. 118-119, negrito nosso)

No trecho posto acima, é necessário ressaltar que a narradora se coloca em cena a partir do uso da primeira pessoa, como se vê na presença dos pronomes pessoais de primeira pessoa do plural e do singular. Nesse sentido, ao se marcar na cena, a narradora evidencia a sua narrativa sobre aquele momento, desvelando o seu desejo de uma nova vida que estaria supostamente sendo anunciada pelo passeio e pela suposta ausência da manta do soldado Walter. O ato de não ver a manta, enunciado pela narradora, naquele momento, significava mais do que simplesmente tomar ciência daquele objeto. A sua ausência, devido ao seu simbolismo, significaria, para a filha bastarda, a possível permanência de Walter, tornando aquele momento um ponto no tempo no qual não importavam as inúmeras viagens do “trotamundos”, ou o fato de que ele não havia se fixado em Valmares.

Esse não importar se marca linguisticamente na narrativa a partir do uso da construção textual marcada em negrito acima, em que se tem a conjunção condicional “se”, indicando uma hipótese, seguida de advérbios de negação como “nunca”, “nenhum” e “nem”, que servem para negar, nesta construção, o que foi dito antes. Nas duas primeiras ocorrências do “se”, a narradora afirma que: “Se nesse tempo ele viajava com a manta no tejadilho, como depois se disse, eu nunca vi. Se a colocava na bagageira, nunca reparei” (Jorge, 2003, p. 118-119). Como se vê, a narradora evidencia as narrativas existentes sobre a manta e a sua presença naquele

momento familiar, para, depois, negá-las. Essa negação, que parte de uma enunciação da narradora, permite entender que o que era negado por ela, para além do objeto físico, era também toda a carga narrativa que possuía a manta. Assim, desvela-se, na verdade, a perspectiva da filha de Walter acerca daquele momento em família, que supostamente seria capaz de fazer com que Walter esquecesse aquele objeto que lhe servia de pátria e de bandeira.

Isso se evidencia ainda mais quando se tem em vista o terceiro “se” utilizado, quando a narradora afirma que “Se existiu então uma manta de soldado viajando conosco, o continente afogava o conteúdo, nós mesmos éramos devorados pela vasilha rolante, pela grande barca coberta cujas velas concentradas se encontravam debaixo dos pés de Walter” (Jorge, 2003, p. 118-119). Considerando a manta como a grande marca de Walter, de suas viagens e de suas ações, o fato de a sua possível presença não ser notada reforça que a sua existência funcionava como um lembrete daquilo que Walter havia feito desde então; e, como consequência, que a força daquele momento em família, no qual pai e filha viajavam ocupando o mesmo espaço, afastaria, no ponto de vista da narradora, Walter de sua errância pelo mundo. A enunciação da narradora, que evidencia o seu ponto de vista sobre aquele momento, parece escancarar o seu desejo de que aquele fosse o início de uma nova aventura para Walter: a da permanência. Nesse sentido, ao negar a presença da manta naquele momento, a filha de Walter nega também a real possibilidade de que ele partisse novamente.

Cabe pontuar ainda que a comparação feita entre o carro e uma grande barca, cujas velas eram controladas pelos pés de Walter, retoma a ideia da viagem, apontando como ela agora se dava pelo continente, que encobria todo o conteúdo trazido pela manta de Walter. Aqui, o carro se contrapõe ao mar, às embarcações que primeiro levaram Walter de Valmares, convocando-o para uma aventura que se daria agora pela sua própria pátria. É como se Walter, ao colocar a família no carro, evidenciasse o lapso de um desejo de uma nova história, principalmente por parte da narradora-personagem, que é quem afirma não ter visto a manta, ainda que ela pudesse estar lá. O carro, portanto, contrapunha-se à manta, já que servia como um espaço demarcado para a união da família, que fora desfiada pelas aventuras de Walter, simbolizadas e lembradas pela manta:

Sim, o carro aparecia para alguma coisa. O carro era um **espaço assinalado**. Mas sendo um carro tão grande, o seu volume e a sua capacidade tornavam-se pequenos para o número de ocupantes que deslocava. Isto é, nunca tínhamos estado todos tão próximos em simultâneo. A proximidade juntava-nos. Era essa a finalidade. (Jorge, 2003, p. 119, negrito nosso).

Nota-se, no excerto acima, que a proximidade que se dá por meio da presença de todos dentro do carro é forçada, já que realizada apenas pela divisão daquele veículo durante os passeios em família. O carro era um “espaço assinalado”, ou seja, marcado, colocado como o ponto de encontro daqueles integrantes da família Dias, o único lugar possível para que estivessem unidos ao mesmo tempo. A proximidade física era o que os unia naquele átimo de tempo do passeio, desfazendo-se, entretanto, quando o espaço se alargava. Desse modo, se o carro era o espaço, o território que unia a família, a manta era, por sua vez, o espaço do existir individual de Walter, já que foi com ela que ele experienciou e viveu grande parte dos episódios de sua vida. Essa importância da manta como um símbolo da vida individual de Walter pode ser confirmada a partir da discussão elaborada por Mariana Jantsch de Souza e Alfeu Sparemberger (2014), em texto no qual os autores analisam a memória como forma de construção da identidade da narradora-personagem. Em um de seus pontos de discussão, os autores afirmam:

Mais do que o legado oficial, a manta simboliza o ato de construir-se, de narrar-se, pois foi com ela que Walter viveu momentos decisivos de sua vida: os desenhos, todos feitos sobre a manta; os sonhos concebidos sobre a manta; a sua rebeldia extravasada sobre a manta. Trata-se do objeto que acompanhou todos os momentos de sua vida, sua trajetória [...] (Souza; Sparemberger, 2014, p. 54-55)

É evidente, dessa maneira, que por participar de tantos momentos da vida de Walter, a manta transforma-se em seu próprio território, de forma que a não percepção da manta pela narradora-personagem no momento do passeio parece revelar o modo como, naquele momento, a bastarda nega a narrativa de Walter, como uma pausa no tempo e no espaço daquela história. Isso se vê, por exemplo, no trecho a seguir, retomado do excerto acima: “**Nenhuma** manta ausente ou presente importava, **nem** mesmo para aqueles que sabiam da existência duma manta. Nós apenas nos entregávamos de corpo e alma à deslocação, como a uma natação em que não fosse necessário fazer movimento algum” (Jorge, 2003, p 119 **negrito nosso**). Enunciativamente realiza-se a negação da manta e de tudo o que ela simbolizava a partir dos advérbios de negação postos em **negrito** no trecho em questão. O uso do “nenhuma” traz ainda um certo tom de desvalorização, indicando que, para a narradora, qualquer que fosse a manta, sua ausência ou presença era indiferente ali naquele espaço delimitado em que se podia esquecer do real território de Walter: o mundo. Entregavam-se, portanto, ao instante presente, àquela proximidade propiciada pelo carro, de modo que o passado e o futuro, simbolizados pela manta, estavam ausentes no momento enunciado pela narradora.

Ao decorrer da narrativa, entretanto, sabe-se que Walter parte novamente no ano de 1963, levando consigo a sua manta-terra e deixando aquela que seria a sua pátria fundadora: a terra de Valmares. Assim, ainda que a manta não estivesse presente no momento do passeio familiar, Walter parte levando sua bandeira e colocando a bastarda novamente à espera de um possível retorno. Dada a importância da manta de Walter, portanto, é significativo que a narradora tenha recebido, dez meses após a morte do pai, já quando possuía seus 30 anos, a manta do soldado Walter em um embrulho com carimbos de diversas partes do mundo, deixada para ela como herança:

Walter Dias vem reiterar as palavras escritas por seu próprio punho, com sua inconfundível letra inclinada para diante — *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*. E no canto superior direito do cartão de visita, um pequeno desenho de pássaro.

Um desenho, não, antes um esboço, um selo, apenas uma espécie de marca, os traços fundamentais da silhueta dum pássaro. Um esboço de ave atravessa-pátrias, talvez um cruzamento híbrido de tarambola e andorinha do Ártico. Talvez a forma dum bicho que nem exista. O cartão protegido pelas dobras do embrulho. Pois o que ele enviou foi a sua antiga manta de caserna, dois metros quadrados de fazenda grossa, debruados a linha parda. O que não teria qualquer importância, se acaso não tivesse sido enviada por ele e se a manta não estivesse conservada e limpa, a ponto de se poder distinguir, num dos cantos, a insígnia do Regimento de Infantaria 16. Vê-se que a manta pertenceu ao recruta 687 de 45, condutor-auto, de nome Walter Glória Dias, conhecido pelo assobio, pelo andar e pelos animais que desenhava, pela designação de soldado Walter. Ela recebeu-a esta manhã mesmo e estendeu-a no soalho deste quarto. Mas na superfície do cartão, como disse, ele escreveu aquele recado com cautela, a mesma cautela clandestina que o fez subir descalço ao quarto onde dormia a filha.

Aliás, naquela mesma noite, a manta não se via, mas encontrava-se presente. Ele mesmo disse, depois do desaparecimento dos passos de Custódio Dias, no momento em que a chama já estava de novo alta e a chuva caía mansa — “Ah, o que não te terão contado!” Ele ria, estava quase sempre a rir — “Aposto que te falaram dum estroina com a alcunha de soldado e duma manta que usava por colchão para desenhar pássaros. O que não te terão dito sobre essa manta e sobre esses pássaros... Falaram-te de mim como um trifulha, um trotamundos, um atravessa-mares. Aposto que te envenenaram. O que sabes tu sobre isso?” (Jorge, 2003, p. 16-17, *itálico da autora*)

O trecho acima possui como tempo enunciativo o presente, constituindo parte do momento da narrativa em que a narradora fala a partir do que vivencia no presente da enunciação. Nesse espaço do tempo, a bastarda recebe a manta do soldado Walter, deixada para ela, nas palavras do pai, como a única herança que possuía. Desse modo, a manta-símbolo, que reúne toda a trajetória de seu dono, volta para Valmares para fechar a sua história, dez meses após a sua morte.

É interessante pontuar que essa manta chega como uma forma de redenção do soldado Walter, já que ela regressa conservada e limpa, contrariando, portanto, a imagem tecida por Adelina acerca das nódoas que deveriam compor o tecido após as inúmeras aventuras do

“trotamundos”. Ao contrário do que aponta a irmã, a manta ainda era um território sagrado do soldado que Walter havia sido, pois nem mesmo o tempo e as andanças de Walter foram capazes de apagar a insígnia do regimento ao qual pertencia o aventureiro dos Dias: a manta estava tão limpa “[...] a ponto de se poder distinguir, num dos cantos, a insígnia do Regimento de Infantaria 16” (Jorge, 2003, p. 16-17).

A limpeza desse objeto pode ser compreendida como um modo de defesa de Walter diante das narrativas familiares que a filha passou a vida escutando, como aponta Andréa Azevedo Soares: “É certo que a filha recebe pelo correio, após a morte do pai, uma manta impecavelmente limpa. A ausência de sujidade assegura a inocência de Walter, constitui uma defesa silenciosa do ex-soldado contra o conteúdo das cartas envenenadas que foram enviadas para Valmares” (Soares, 2002, p. 146). O ato de conservar limpa e de preservar aquela manta indica como aquele objeto havia se transformado em mais do que um simples tecido para Walter. Após tantos anos, a manta foi preservada como um objeto valioso, deixado inclusive como herança para a bastarda. Desse modo, o envio da manta serve, para Walter, como um modo de o homem se redimir com sua filha-sobrinha.

Isso se confirma ainda mais quando se observa a enunciação de Walter retomada acima quando este, em 1963, sobe ao quarto da filha, como já analisado anteriormente neste trabalho: “Aposto que te falaram dum estroina com a alcunha de soldado e duma manta que usava por colchão para desenhar pássaros. O que não te terão dito sobre essa manta e sobre esses pássaros...” (Jorge, 2003, p. 16-17). Walter sabia, portanto, da imagem suscitada pela família ao redor da manta, de modo que o seu envio para a filha antes de sua morte marca-se como a sua forma de defesa contra as narrativas confabuladas no espaço familiar em que se criou sua filha. Ao verificar que não há, na manta, nenhuma das máculas fantasiadas pela família Valmares, além de se constatar o perfeito estado do pano, a narradora pode, enfim, construir para si uma nova imagem de Walter, uma nova história.

Isso porque é diante da manta que se finda a sua espera e a narradora-personagem pode, finalmente, reviver todo o seu passado, libertando-se e a Walter daquela espera pelo reencontro entre pai e filha, como se pode perceber na leitura do excerto a seguir:

Tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos. Desde as corridas nos carros, ao abraço dentro da fotografia, ao revólver esquecido, que por si só espalhava o medo e trazia a força, à tarde de Verão em que quisera levá-la de charrete para destino incerto, à cólera da madrugada da queima, e à cólera da outra, a segunda madrugada, aquela em que ele gritara “Fora!”, na Calle Morgana, até à verdadeira noite da chuva, e todas as outras em que ela o chamava e ele vinha. Agora ela sabe que de novo ele descalçará os sapatos e subirá a

escada sempre que lho pedir. **Não** tem que pedir desculpa de **nada**, **nem** de se arrepender de nada, **nem** de pedir perdão a ninguém. **Nunca** teve. Walter pode deambular por este espaço, em paz, até ao fim da vida (Jorge, 2003, p. 236, negrito nosso)

Diante da manta, portanto, que encerra a vida de Walter, fecha o capítulo aberto no viver da narradora-personagem, é que ela pode rememorar sua trajetória e deixar que Walter transite em paz como uma lembrança revisitada. Isso se revela na enunciação da narradora, na qual ela evidencia que a chegada da manta desperta “[...] um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos” (Jorge, 2003, p. 236). A chegada da manta, dessa forma, funciona como um *start*, um recomeço para todas as narrativas criadas sobre Walter que foram se construindo por meio dos relatos familiares. A manta, assim, permite que se reveja a imagem negativa do soldado, abrindo espaço para que se reconstrua aquela figura mistificada tecida ao longo dos anos.

Essa reformulação da imagem de Walter se revela ainda textualmente na construção de negativas presentes no texto. Como marcado em negrito no excerto acima, há a presença dos advérbios negativos “não”, “nem” e “nunca”, que são utilizados para reforçar a nova imagem de Walter que se pode criar após o fim da espera que se dá por meio da chegada da manta. Agora que a manta chega limpa e preservada, a narradora nega a necessidade de que Walter tenha que se desculpar, pedir perdão ou demonstrar arrependimento. Afinal, ali estava a manta, intacta, permitindo que a filha de Walter reconstrua para si toda a narrativa que havia acumulado a respeito do pai ao longo dos anos. É ela agora quem assume o controle da escrita da história de Walter e, conseqüentemente, de sua própria história.

Esse controle se evidencia ainda mais quando se considera que agora, revisto nas lembranças da narradora, Walter retorna sempre que ela lhe pede, de maneira que o controle da espera passa finalmente para as mãos da narradora-personagem. Ao ter em suas mãos a manta, objeto que é símbolo, bandeira do “trotamundos”, a bastarda herda, de modo figurativo, o próprio Walter, condensado naquele objeto. Herda-o para fazer com ele o que desejar.

Retomando a discussão feita a partir de Freud (2010) realizada no capítulo acima, verifica-se que é a manta quem realmente dá à narradora o controle da relação de espera que realiza com seu pai. Pois, assim como o bebê que joga o carretel e o retoma, simbolizando o controle sobre o ir e vir da mãe; agora a narradora, de posse da manta, pode pedir que Walter venha e saia de suas lembranças no momento em que desejar: “Agora ela sabe que de novo ele descalçará os sapatos e subirá a escada sempre que lho pedir” (Jorge, 2003, p. 236). Isso porque,

ao entregar-lhe a manta, Walter entrega a si mesmo, dando à filha o poder sobre sua história e sua memória.

Assim, ao receber a única herança deixada por Walter, a narradora-personagem ganha, em verdade, a possibilidade de terminar a sua espera. A manta agora poderia servir como mortalha e permitir o enterro e o descanso de Walter, que, segundo a narradora, teria, enfim, a oportunidade de “[...] deambular por este espaço [a casa de Valmares], em paz, até ao fim da vida” (Jorge, 2003, p. 236). De modo a finalizar, portanto, tantos anos de espera, a narradora-personagem se põe a enterrar a manta do pai, como quem enterra o corpo de Walter, não fisicamente presente, mas condensado naquela que havia se tornado a sua bandeira:

E um palmo de **terra**, ali, entre as árvores que eram de fruta mas em breve serão de jardim e sombra. É ali mesmo. É sobre esse **tecido** de areia que ela vai abater a lâmina dessa enxada. Sabe onde tudo está, onde todos e cada um desses instrumentos se encontram. A pessoa que presentemente dorme com ela naquele quarto, acha estranho que a filha de Walter possa procurar às escuras uma alfaia agrícola e que a encontre pelo tacto sem acender a luz. Está na pele, no gene, no olho cego que se tem no alto da cabeça, o que vê o horrível e a beleza, quando o resto do corpo sossega ou mesmo se apaga. Ela traz para a rua a alfaia e a manta. A pessoa que a acompanha não pode tocar nem numa nem noutra, é um assunto só seu. Um assunto só dela. Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na **terra** — “Ai!” Grita a cada cavadeira 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, nesta hora, Walter Dias 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 da corrida. — Por favor, espere.

E então, da porta lateral da casa de Valmares, surgem os passos de Custódio, medidos, regulares, o seu pé mais curto amparado por uma espécie invulgar de penas, uma pelúcia fina, vem por aí adiante, pela senda fora, pelo pasto seco, vem por ele próprio e por Maria Ema, acordada com o som da cavação da filha, no meio das oliveiras. O seu pé sereno, guardador, o pé vigilante dum homem que foi metade dum outro homem, vem. Custódio chega e tira-lhe a enxada das mãos, e ele mesmo empurra a **terra** e acama-a, alisa-a, fica esperando que ela lhe diga alguma coisa. Ele mesmo diz — “Pelo amor de Deus, não fiquem aí parados, ainda é tão cedo, vão entrando”. Ele mesmo diz. E depois, ele mesmo entra (Jorge, 2003, p. 238-239, negrito nosso).

No excerto acima, a filha bastarda de Walter põe-se a cavar a cova de seu pai, simbolizado na manta, que finalmente retorna para sua primeira pátria. Aqui, ressalta-se novamente a presença da palavra “terra”, marcada em negrito acima. A repetição de tal palavra, ainda que em pontos espaçados do texto, apontam para o fato de que, ao ser enterrada, a manta receberá seu último pedaço de terra, fechando a cartografia de vivências de Walter. Essa percepção se reforça ainda a partir da utilização da palavra “tecido” para caracterizar a terra que receberá a manta, como se vê também em ponto marcado em negrito acima. Essa descrição é interessante à medida em que, ao descrever tal terra como um tecido de areia, evoca-se como

efeito de sentido o fato de que agora o tecido da manta de Walter, que se formou por meio da junção das terras de diversos lugares, será cerzido ao tecido de areia de Valmares. Desse modo, a manta receberá o pedaço de tecido que faltava para fechar a trajetória do “trotamundos”: a terra de seu primeiro local de partida.

Essa ideia do retorno é marcada ainda pela escolha do lugar feita pela narradora. O ponto escolhido para fazer o enterro da manta estava “[...] entre as árvores que eram de fruta mas em breve serão de jardim e sombra.” (Jorge, 2003, p. 238-239). Essa modificação das árvores, que passariam de produzir frutos para se tornarem jardim e sombra, pode ser compreendida como a transição da própria vida de Walter. Ao ser enterrado naquele lugar, retornando após a morte, a trajetória de Walter – assim como da própria narradora - deixa de ser marcada pela vida, pela fertilidade, pela transformação, para se tornar jardim e sombra, espaço de descanso, de calma, de permanência.

A morte de Walter e o encerramento de sua história por meio da manta, portanto, provocam uma intensa transformação em todos, mas principalmente na constituição da narradora-personagem. De acordo com Pedro Laín Entralgo, “A proximidade da própria morte, a experiência da morte de outro, a angústia do desamparo, por exemplo, afetam a ‘camada central’ do homem e perturbam a totalidade de sua pessoa, desde as zonas mais profundas às mais corticais”¹⁴ (Entralgo, 1957, p. 323). É esse o processo que se evidencia no ato da narradora-personagem de cavar a terra para enterrar a manta de seu pai. Em seu ato de cavar, a bastarda realiza o parto daquele que era Walter e, assim, de sua própria história. Há, desse modo, uma grande transformação em curso, que se marca pelo ato de cavar, de abrir a terra para receber aquela herança deixada por Walter.

Quando descreve o ato de escavar a terra, a narradora diz: “Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra — ‘Ai!’ Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho” (Jorge, 2003, p. 238-239). A ação de abrir um buraco, de escavar, milenarmente praticada, pode ser aqui aproximada de outro ato também milenar: o de dar à luz. Ao abrir a terra, a narradora abre também a si mesma, como em um parto, no qual a mulher abre-se para a passagem de seu bebê. É Walter, portanto, quem permite esse parto, quem provoca o nascimento de uma nova relação entre a narradora e sua narrativa familiar.

Ao fazer o enterro de Walter, por meio de sua manta, a narradora troca as posições e pode assumir o controle, fechando a sua espera: “Coloca lá dentro a manta dobrada, contente

¹⁴ “La proximidad de la muerte propia, la experiencia de la muerte de otro, la angustia del desamparo, por ejemplo, afectan al “estrato central”, del hombre y conmueven la totalidad de su persona, desde las zonas más profundas a las más corticales”

consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é a nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho?” (Jorge, 2003, p. 238-239). É a partir de então que a bastarda pôde reescrever a sua história, pois foi finalmente reconhecida e teve a possibilidade de, enfim, assumir a tecelagem de sua própria narrativa, como apontam Souza e Sparemberger abaixo:

A narradora constrói sua história e a identidade de filha diante do objeto que oficialmente é tido como sua herança, conforme declaração de Walter: “Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado” (JORGE, 1998, p.53). Com este ato, Walter demonstra sua paternidade e a assume para a família. Ainda que não possa chamá-la de filha, deixa seu bem mais precioso para ela, sua única herdeira. Seu último ato em vida, portanto, foi reconhecer a filha de Maria Ema como sua. (Souza; Sparemberger, 2014, p. 12)

Verifica-se, portanto, que a manta do soldado Walter é o objeto responsável por findar a espera da narradora, permitindo que ela saia de seu estado de suspensão e possa, agora, seguir seu caminho sem ter que esperar por Walter e/ou pelo reconhecimento de sua paternidade. É ela, a partir de então, a mãe que faz o filho esperar, chamando-o e reconstruindo a sua figura quando assim desejar.

O interessante é que, após ser finalmente reconhecida como filha de Walter, é Custódio Dias quem finaliza o ato de enterrar a manta do soldado: “Custódio chega e tira-lhe a enxada das mãos, e ele mesmo empurra a terra e acama-a, alisa-a, fica esperando que ela lhe diga alguma coisa. Ele mesmo diz — ‘Pelo amor de Deus, não fiquem aí parados, ainda é tão cedo, vão entrando’ Ele mesmo diz. E depois, ele mesmo entra” (Jorge, 2003, p. 238-239). É significativo que Custódio, o único dos filhos de Francisco Dias que permaneceu, o que assume a paternidade de uma criança que não é sua e que se casa com uma mulher que havia amado seu irmão seja o último a enterrar a manta do soldado. Trata-se, também, de um encerramento de sua própria espera, do iniciar de uma vida na qual não seja necessário viver à sombra de seu irmão. Ao tomar a palavra e dizer a todos que entrem para casa, Custódio Dias assume finalmente o controle de sua própria vida. Certamente muito mais haveria a dizer sobre a espera de Custódio findada nesse momento, porém, devido à extensão e ao objetivo deste trabalho, manter-se-á o caminho aberto para análise aprofundada em trabalhos posteriores.

9 A ESPERA SOCIAL: O ESPERAR IMPOSTO AO FEMININO

A espera na obra *A manta do soldado* (2003) não está restrita ao viver da narradora-personagem. Outras histórias, como já se verificou brevemente em algumas das análises tecidas

anteriormente, também possuem a espera como parte constitutiva de seus relacionamentos e de suas identidades. Uma dessas narrativa marcadas pelo esperar é a de Maria Ema, a mãe da bastarda, que se envolve amorosamente com Walter Dias e é por ele abandonada enquanto estava grávida. Apesar de ter sido renegada pelo soldado e, sem outras opções, ter se casado com o irmão mais velho da família Dias, Custódio, há, ainda, no desenrolar da história de Maria Ema, uma espera empreendida por ela em torno do desejo de concretização de um relacionamento com Walter Dias.

A espera de Maria Ema tem início quando, após seu encontro com Walter, que resulta em uma gravidez, a personagem é levada pelos pais até a família de Francisco Dias para que o pai da criança assumisse a responsabilidade pelo bebê que se formava no ventre de Maria Ema. Quando, entretanto, essa responsabilidade é negada pelo “trotamundos”, resta a Maria Ema apenas a tortura à qual fora submetida ao ser renegada por seus pais, que tratando a filha como uma perda, obrigavam-na a viver em condições inapropriadas, principalmente tendo em vista que estava grávida:

Mas Francisco Dias envelheceu pelo desgosto que teve de suportar quando o filho partiu para a Índia, numa altura em que deveria ter voltado para casa, a fim de reparar a ofensa feita aos Baptistas. Porque Maria Ema tinha começado a ser torturada pela mãe e pelo pai. Fechados em casa, vergados sob o peso da desonra, obrigavam a filha a sair às compras, a carregar pesos impróprios nos seus braços, a fazer recados onde houvesse gente, a expor-se diante de todos, obrigando-a a debruçar-se à janela, rente à roseira, aos domingos e sábados de tarde, para que o suplício fosse completo, e como ela resistia, haviam-na fechado, dando-lhe comida por uma greta da porta, trancando-a logo em seguida. Vinham dizer. E Francisco Dias, que se classificava a si mesmo como um homem de honra e de pena, tinha escrito uma carta para que Walter viesse, na primeira folga, reparar a falta, contando-lhe os detalhes daquela tortura. Tinha escrito quatro cartas, umas a seguir às outras, cada vez mais curtas, cada vez mais imperativas, referindo a cena do carro em fuga que tanto fizera chorar a irmã Adelina. Mas da quinta carta só havia escrito o local e a data. À segunda linha, Francisco Dias pousou a caneta sobre a secretária onde fazia a escrita da lavoura e decidiu ir, ele mesmo em pessoa, ao encontro do filho, naquele quartel que ficava no meio duma planície infinita, com a qual tanto havia sonhado (Jorge, 2003, p. 72-73)

No trecho acima, evidencia-se a violência imposta a Maria Ema, assim como a resistência empreendida por ela ao não se conformar com a situação na qual se encontrava. Ainda que submetida a condições degradantes, a mulher resistia, sendo, como consequência, trancafiada em sua casa. O próprio ato de não se conformar com as humilhações e de não se submeter totalmente ao destino reservado a ela pelos pais, por causa de sua gravidez indesejada e pelo abandono de Walter, pode revelar em si um ato de espera. Isso porque, em sua ação de não se adequar ao seu novo status, de não agir em prol da aceitação de sua condição de mulher abandonada e perdida, Maria Ema mantém viva a sua espera.

Roland Barthes, ao falar sobre a espera, afirma que “A espera é um encantamento: recebi *ordem de não me mexer*” (Barthes, 1981, p. 95, *itálico do autor*). Aquele que espera, portanto, segundo Barthes, mantém-se em estado de suspensão, sem se movimentar em direção a uma nova realidade, aguardando que o objeto da espera chegue e finalmente aja em sua realidade. É uma recusa em se conformar com aquela realidade que se desenha sem o objeto da espera, de modo que não há um caminhar, um movimento que se direcione à aceitação daquele novo contexto. Espera-se pelo objeto sem se movimentar, aguardando pelo seu retorno. Desse modo, ao observar a reação de Maria Ema diante das ações dos pais após o abandono de Walter, pode-se dizer que há, na personagem, uma intenção do não movimento, da não aceitação da nova realidade que lhe era imposta sob tortura, ocorrendo, assim, uma negação de tal condição que lhe era imposta. Verifica-se, assim, uma espera pela mudança daquela realidade que se revela no ato de resistência de Maria Ema.

Isso se confirma quando se considera que, se há resistência em aceitar algo, há a esperança de que aquela situação se modifique, transforme-se. Alfredo Bosi, em texto no qual discute as literaturas de resistência, afirma, sobre a significação da palavra resistência, que “O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é **in/sistir**; o antônimo familiar é **de/sistir**” (Bosi, 1996, p. 11, *negrito do autor*). Tendo em vista a discussão de Bosi, torna-se pertinente confirmar que a ação de Maria Ema de resistir à violência que lhe era imposta indica a permanência de uma espera, de uma esperança pela transformação daquela realidade. Isso se reforça quando se tem em vista o antônimo dado por Bosi para o ato de resistir: desistir. A desistência seria o ato de cessar a permanência da espera, de deixar de esperar por algo. No caso da violência sofrida por Maria Ema, observa-se que a mulher se recusa a desistir, evidenciando, novamente, como o ato de esperar marca a construção da identidade da personagem ao longo do espaço da obra.

Tal ato de resistência de Maria Ema, marcando a sua ação de espera, é um ato que pode ser considerado bastante próprio de uma realidade imposta à figura feminina. Isso porque, diante da situação em que se encontrava – grávida e abandonada à tortura e à humilhação pública –, o desenrolar de sua vida estava, em verdade, nas mãos de outras pessoas e muito longe dela mesma. Restava a Maria Ema apenas aguardar pela ação de outrem para que eles pudessem agir em prol de uma transformação de sua realidade.

Desse modo, o fato de ser uma mulher grávida abandonada e fora de um casamento fez com que Maria Ema ficasse ainda mais presa às amarras sociais que estrangulam as mulheres que não seguem o caminho determinado para elas na ordem patriarcal. A pesquisadora Simone

de Beauvoir, em seu texto “A mulher casada”, presente na obra *O segundo sexo* (2019), relata como a mulher, quando mãe, tem a sua dignidade respeitada apenas quando parte da instituição do casamento: “A maternidade, em particular, só é respeitada na mulher casada; a mãe solteira permanece um objeto de escândalo e o filho é para ela um pesado *handicap*” (Beauvoir, 2019, p. 191, *itálico da autora*). No caso da personagem Maria Ema, portanto, nota-se que há uma encenação de uma condição social das mulheres que vai ao encontro do que é apontado por Beauvoir. Maria Ema é tratada como objeto de escândalo e posta forçadamente à espera justamente por ter engravidado sem estar casada.

Ressalta-se, ainda, a utilização da palavra “handicap”, cuja tradução, de acordo com o *Dicionário Oxford Escolar*, é a seguinte: “[...] 1. (*Med*) deficiência (*física ou mental*); 2. (*Esporte*) desvantagem [...]” (2009, p.497, *itálico do autor*). No excerto posto acima, a gravidez de Maria Ema é certamente vista como uma deficiência, uma desvantagem que prejudicava, para além dela, também – e principalmente - a família: “Fechados em casa, vergados sob o peso da desonra [...]” (Jorge, 2003, p. 72). Para a família, como se vê, a gravidez, mais do que uma questão individual, restrita a Maria Ema, era uma desvantagem para todos, de modo que, assim como ela, todos se “vergavam” com o peso de tal desonra. Maria Ema é, entretanto, a única obrigada a exibir a sua “deficiência”, expondo-se diante da comunidade como castigo pelo rompimento da determinação social prescrita às mulheres.

No âmbito dessa imposição, um símbolo importante para pensar esse castigo colocado para Maria Ema, assim como também para compreender a espera empreendida por ela diante de tal situação, é a figura da porta. É ela, no trecho acima, que sintetiza a imposição social à qual estava presa Maria Ema diante de sua condição. No excerto em questão, verifica-se que, devido à resistência da gestante a resignar-se, é fechada a porta que lhe permitia ir e vir, restringindo o seu espaço de ação: “[...] como ela resistia, haviam-na fechado, dando-lhe comida por uma greta da porta, trancando-a logo em seguida” (Jorge, 2003, p. 73).

Como aponta Sylvia Cavalcante, em trabalho no qual analisa as diversas significações que podem ter a porta, tal objeto “[...] é então a lei que restringe um fluxo qualquer de um domínio a outro. Como ela é sancionada? Por que, quando e onde é sancionada? O que ela sanciona e por quem é sancionada? Todos estes pontos variam. O que permanece constante é seu caráter restritivo.” (Cavalcante, 2003, p. 284). No trecho da obra colocado acima, portanto, pode-se verificar a existência de uma lei que restringe o fluxo de Maria Ema, fechando-a em seu espaço, pois ela teria perdido o direito de ir e vir ao quebrar o que se preconiza para a figura feminina em uma ordem patriarcal: manter-se casta e entregar-se apenas ao homem que seria seu marido. Ao resistir, portanto, a aceitar seus castigos por ter desobedecido às imposições

sociais colocadas para a figura feminina, Maria Ema é trancafiada em sua casa, de modo que a porta passa a funcionar como um signo ambivalente: prende/interdita, mas também se torna a esperança pela liberdade.

Entretanto, para que se possa ultrapassar o espaço da porta quando esta representa uma restrição social, é preciso, porém, submeter-se à lei que fecha e bloqueia a ação social dos sujeitos. Assim, ampliando a simbologia/significação da porta, que se torna mais do que um objeto de marcenaria, esse limite físico pode ser compreendido também como uma barreira imaterial criada socialmente, conforme é apontado por Sylvia Cavalcante a seguir:

Isto significa que, para ultrapassá-la [a porta], não basta estar frente a ela e ter a capacidade física de abri-la. É preciso se conformar à lei em vigor, isto é, poder transpor a porta imaterial nela embutida, como, por exemplo, receber a permissão do habitante do local, poder pagar o bilhete de entrada, demonstrar o conhecimento necessário para frequentar o curso, etc. (Cavalcante, 2003, p. 284).

Para que pudesse ultrapassar o espaço da porta, assim, restava a Maria Ema apenas a submissão à lei, que significaria resignar-se com sua situação de abandono e violência. Ou, ainda, que sua situação fosse validada e “resolvida” pelo seu causador, Walter Dias. Essa questão se evidencia na narrativa em trecho no qual o patriarca dos Dias, após tomar conhecimento da condição em que se encontrava a mãe de sua neta bastarda, decide ir até o quartel ao encontro de Walter e chamá-lo à responsabilidade de assumir a paternidade da filha que concebeu com Maria Ema:

E depois duma espera que não tinha fim, Walter aparecera à porta para responder se **preferia** reparar essa falta ou ir prestar serviço para a Índia, aí permanecera calado. O comandante, porém, empurrou a decisão. Disse que iria ser muito difícil provar que a falta fora de Walter. Que Francisco Dias pensasse bem, que não tirasse o futuro ao seu próprio filho. O lavrador levantou-se. Sim, não tiraria, tudo se haveria de arranjar, ele era o último a desejá-lo de volta. Assim, o seu filho mais novo iria em missão, assobiando, na amurada do paquete Pátria. (Jorge, 2003, p. 74, negrito nosso).

No excerto acima, as posições de quem espera e de quem faz esperar ficam bastante evidenciadas na narrativa. Diferentemente do que ocorre com Maria Ema, está nas mãos de Walter decidir se finda ou não a espera empreendida pela gestante e também pelos Dias. Isso porque, quando Francisco Dias vai até o quartel ao encontro de seu filho, é posto também em uma espera condicionada à ação de Walter, aguardando que seu filho aparecesse e dissesse se pretendia ou não assumir a paternidade da criança que estava sendo gestada por Maria Ema.

É interessante notar como para Francisco Dias aquela espera à qual fora submetido ao procurar por Walter pareceu uma espera eterna, que não se findava. Como já se viu, Santo

Agostinho (2020) discute a questão do tempo apontando como a eternidade seria a permanência de um eterno presente, que se prolonga infinitamente e não permite que se defina passado e futuro. Tendo em vista, portanto, que a eternidade estaria fora do tempo, é bastante evidente que a espera empreendida por Francisco Dias naquele dia não fora, realmente, eterna.

Psicologicamente, entretanto, o tempo fluía para Francisco Dias, naquele momento crucial para tantas histórias, como um instante eterno, infundável. A espera, dessa forma, dá-se aqui no plano do tempo psicológico discutido por Benedito Nunes (2013), de modo que, apesar de a todo instante o tempo se renovar no plano cronológico – o presente se tornando passado e a permanência da constante espera pelo futuro –, no plano psicológico do personagem o que houve foi uma “[...] espera que não tem fim” (Jorge, 2003, p. 74). O esperar, psicologicamente eterno, assim, demonstra em si tamanho poder que nutria Walter ao fazer com que todos aguardassem por ele naquele momento. Está nas mãos de Walter, dessa forma, decidir o futuro de Maria Ema, de sua filha bastarda, de Custódio e, de modo (in)direto, dos demais participantes da família Dias.

Retomando as reflexões de Andrea Köhler acerca da espera, é interessante pontuar uma afirmação da autora na qual ela diz que: “O que nos faz esperar nos prende a um lugar. Isso já era assim no paraíso, violar este mandamento nos acarretou a expulsão. Quando esperamos alguém, experimentamos sempre, como se fosse a primeira vez, que um não pode caminhar sem ser castigado” (Köhler, 2018, local. 28)¹⁵. Observando a armação da cena enunciativa acima, verifica-se que o poder para se mover, para transitar pertence a Walter, que deveria decidir, naquele momento, se permaneceria em Portugal e cuidaria de sua futura filha ou se iria – como primeiro destino – para a Índia, partindo de lá para o resto do mundo.

Tendo em vista o poder de ir e vir, acessível para uns e restrito para outros, é preciso ressaltar que há, também, no trecho acima, uma simbologia/significação importante para a porta, que novamente aparece como o objeto que materializa a ação de esperar e de ser esperado. Após fazer com que seu pai esperasse, Walter finalmente aparece à porta. Sua possibilidade de ir e vir, não estando condicionado a esperar por ninguém, demonstra-se em sua ação de simplesmente aparecer à porta no momento em que desejou. Para Walter, a porta estava aberta no instante em que deveria decidir se iria ou não ter o filho, ao contrário de Maria Ema, trancafiada e posta à espera de uma decisão de outros sobre o seu futuro. Trazendo novamente as discussões de Sylvia Cavalcante sobre a condição simbólica do objeto “porta”, a autora

¹⁵ “El que nos hace esperar nos ata a un lugar. Esto ya era así en el paraíso, violar este mandamiento nos acarreó la expulsión. Cuando esperamos a alguien, experimentamos siempre, como si fuera la primera vez, que uno no se puede marchar sin ser castigado”.

indica que “[...] uma porta fechada, que não se pode abrir, é um entrave à ação” (Cavalcante, 2003, p. 284). O campo de ação de Walter, portanto, permanece disposto a ele, enquanto o de Maria Ema é o lugar da restrição, da espera que se materializa em sua prisão que só seria desfeita a partir de uma ação, de uma decisão de Walter.

As portas imateriais abertas para Walter são simbolicamente evidenciadas em seu silêncio naquele instante crucial, revelando o seu titubear em relação à decisão que deveria tomar. Manter-se no espaço da família de Francisco Dias, agora com esposa e uma filha; ou vagar pelo mundo, começando a sua navegação de exploração pela Índia, seguindo, posteriormente, para outros cantos. Seu silêncio, aqui, aponta para a possibilidade que Walter possuía de questionar e pensar sobre as vantagens e as desvantagens que o casamento com Maria Ema e o ato de assumir uma família teriam para o seu futuro e a sua vida, retardando a definitiva decisão a ser tomada naquele momento.

Simone de Beauvoir, ao falar sobre a condição feminina dentro do casamento, relata, a partir de um trecho da obra *Pot-Bouille*, de Zola, o modo como a figura feminina tem, historicamente, pouco poder em relação à escolha de seu casamento: “A jovem [personagem da obra de Zola] apresenta-se, pois, como absolutamente passiva; ela é *casada, dada* em casamento pelos pais. Os rapazes *casam-se, resolvem* casar. [...] é um encargo que assumem livremente” (Beauvoir, 2019, p. 189, *itálico da autora*). Ainda segundo Beauvoir, devido a essa possibilidade de decidir sobre o casamento, os homens “Podem, portanto, interrogar-se acerca de suas vantagens e inconvenientes. [...] isso é para eles um modo de vida apenas, não um destino. É permitido a eles preferir a solidão do celibato, alguns casam-se tarde ou não se casam” (Beauvoir, 2019, p. 189).

Nota-se, portanto, que a figura feminina é social e historicamente posta no lugar da espera, já que, por exemplo, o poder de tomar a decisão de se firmar um laço matrimonial está, ainda que atualmente bastante amenizado, nas mãos das figuras masculinas. Assim, parece evidente que, na cena enunciativa construída no romance, a elaboração narrativa lança mão de tal configuração social para construir a história de Maria Ema e Walter, dando ao último a prerrogativa da escolha se iria ou não desposar Maria Ema, fazendo-a esperar por sua decisão.

Tal questão se evidencia, por exemplo, na presença da palavra “preferir”, realçada em negrito no excerto acima. De acordo com o *Dicionário Michaelis Online*, preferir tem como um de seus significados “Dar primazia a uma pessoa ou coisa em detrimento de outras; determinar-se por, ou em favor de [...]” (Preferir, 2023). A partir do significado dado pelo dicionário, é possível compreender que a escolha de tal palavra provoca como efeito de sentido o reforço da ideia de que as opções (concretas) estavam todas nas mãos de Walter, de modo

descompromissado e livre. Ele poderia preferir, determinar o que gostaria de fazer, colocar-se a favor de algo ou de alguém, ao contrário de Maria Ema. Evoca-se, assim, a situação de espera à qual estava presa a mulher abandonada, sendo ela a parte posta no lugar da espera condicionada, cujo destino estava preso ao querer de outrem.

10 NAVEGAR PELA ESPERA: A ESPERA TECIDA E DESTECIDA DE MARIA EMA

Diante da possibilidade de escolha, a aventura de Walter foi a decisão tomada. Ao seguir viagem, Walter condena Maria Ema a continuar a espera dela, como se verá nos trechos a serem analisados ainda neste capítulo. De acordo com Andréa Köhler, “[...] condenar a esperar é uma maldição, e aquele que condena nos tem em sua mão”¹⁶ (Köhler, 2018, local. 28). A condenação de Maria Ema se desvela, por exemplo, no excerto a seguir, que se passa após o casamento arranjado por Francisco Dias entre a mulher abandonada e Custódio Dias, o filho mais velho da família. No trecho, a narradora-personagem relata que sabia que sua mãe havia esperado por Walter, já que este mantinha com ela uma conexão que se dava por meio dos pássaros que enviava supostamente para os Dias em meio às cartas que escrevia:

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 perceberiam para quem mandava. Custódio sempre saberia. Em quarenta e sete as comunicações eram demoradas, os meses, longos, as tardes não tinham fim, as viagens, lentas, davam para pensar e voltar a pensar, criar figuras entre ir e vir, entre o que se pronunciava e o que se sabia. Cinco factos chegavam para povoar uma vida. Convinha que os factos fossem separados por água, por amor, por cartas. A ansiedade era ainda uma segunda natureza que se amarrava entre os muros. Os anos podiam correr, ainda que nem sempre se pudesse esperar. Ela, porém, esperava.

A filha de Walter ficaria a saber.

A prova é que Maria Ema não teria partilhado o quarto com Custódio Dias. O filho mais velho de Francisco Dias não entraria no quarto onde se deitava Maria Ema Baptista, senão depois do regresso de Walter proveniente da Índia, quando a filha de Walter tinha três anos, quando tiraram a fotografia juntos, nesse dia em que os três terão fugido na charrete preta (Jorge, 2003, p. 76-77).

Retomando a visão formulada por Santo Agostinho (2020) a respeito do tempo, sabe-se que o futuro existe apenas enquanto uma expectativa ideada a partir de sinais e padrões recebidos e criados no instante presente. Tais padrões fazem com que se imaginem e se esperem

¹⁶ “[...] condenar a esperar es una maldición, y el que condena nos tiene en su mano”.

determinados acontecimentos futuros, funcionando como pistas e indicativos do que poderia ocorrer. Ao observarmos a ação de Walter descrita no trecho acima, portanto, verifica-se que o personagem engendra, em sua enunciação velada com Maria Ema, sinais e indicações de que estaria pensando nela, fazendo com que a mulher expectasse o retorno do homem que a abandonou. Por meio dos pássaros, vindos de Luanda, São Tomé, de Lourenço Marques e dos demais lugares visitados por Walter, Maria Ema poderia acompanhar remotamente o seu percurso. Nessa cena anunciativa formulada entre Maria Ema e Walter, tendo como meio de comunicação os desenhos dos pássaros, Walter dá a Maria Ema a oportunidade de segui-lo, mantendo-a, assim, sob seu rastro e sob seu poder.

Esperando, assim, pelo retorno de Walter devido à comunicação estabelecida pelo filho mais novo dos Dias a partir dos desenhos, Maria Ema não se entrega, neste primeiro momento, ao seu casamento com Custódio Dias, recusando-se a dividir o quarto com seu então esposo. Essa ação é simbólica à medida em que se considera que o espaço do quarto do casal é, em si, o espaço de entrega ao casamento, ao outro com quem se firmou um compromisso. A recusa da divisão desse espaço íntimo do quarto demonstra, assim, a expectativa de Maria Ema em relação a um possível retorno de Walter Dias.

Essa recusa pode ser relacionada à renúncia empreendida pela personagem Penélope, presente na obra *Odisseia* (2011), poema épico atribuído a Homero, autor cuja existência é datada no século IX antes de Cristo. Penélope, dada pelo pai, Ícaro, a Odisseu, Rei de Ítaca, para que se tornasse sua esposa, aguarda pacientemente o retorno do marido, que havia partido para lutar na Guerra de Troia, tema de outra obra de Homero, *Íliada*. No caminho de retorno à casa, entretanto, Odisseu enfrenta inúmeros desafios, provocados, em grande parte, pelo deus Poseidon, que se enfurece com Odisseu quando este ataca seu filho, o gigante Polifemo. O aventureiro, então, passa anos tentando voltar para sua terra, deixando Penélope e o filho do casal, Telêmaco, sem nenhuma informação sobre seu paradeiro.

Nesses anos sem qualquer notícia de Odisseu, inúmeros pretendentes passam a frequentar o palácio em que se encontrava Penélope, na esperança de desposá-la. A mulher, entretanto, lança mão de diversas artimanhas para se manter à espera de Odisseu, como o famoso tecer e destecer da mortalha supostamente preparada para seu sogro Laertes, que lhe deu mais alguns anos livres da obrigação do casamento. Tal estratégia é revelada na fala de um de seus pretendentes, Antínoo, quando o filho de Penélope, Telêmaco, tenta retirar os pretendentes da mãe de sua casa, como se vê a seguir:

“Telêmaco, enredador, insuportável! O que ouço?”

Queres ridicularizar-nos? Sujar-nos? A culpa não é dos pretendentes, não é dos cidadãos, culpada é tua mãe, versadíssima em astúcias. Já estamos no terceiro ano, logo virá o quarto. Esta Mulher tortura corações. Lá no fundo! Enche-nos de esperança, promete, manda mensagens. Seu pensamento, no entanto, anda em outro lugar. Vejam os truques da torturadora. Tramou instalar nos seus aposentos um tear, um primor, enorme. Disse em seguida: ‘Meus queridos pretendentes, Odisseu morreu. Quanto ao casamento, nada de atropelos. Fiquem tranquilos. Preciso terminar um manto antes que os fios se corrompam. Trata-se de uma mortalha para Laertes, um herói. A Moira implacável o levará em breve nos braços da morte dolorosa. Não quero que me recriminem em público. Poderiam dizer: jaz sem mortalha um homem rico.’ Foi o que alegou. Abateu nossos corações viris. Passava os dias atarefada. Mas à noite, à luz de tochas, desfiava o tecido [...]” (Homero, 2011, p. 43).

Penélope, mesmo diante da impossibilidade de estar com aquele que ama, nega-se a desposar outro homem pelos vinte anos em que Odisseu se mantivera longe de sua terra. De mesmo modo, Maria Ema tecia também a sua espera por Walter, mantendo Custódio Dias longe, posto a esperar que a porta do quarto da esposa se abrisse para ele. Como se vê no excerto acima, mesmo que mandasse mensagens e colocasse seus pretendentes também no lugar da espera, Penélope mantinha-se com os pensamentos ainda em Odisseu: “[...] Enche-nos de esperança, promete, manda mensagens. Seu pensamento, no entanto, anda em outro lugar” (Homero, 2011, p. 43). Diante da fala de que a rainha de Ítaca mantinha os pensamentos em outro lugar, pode-se considerar que Penélope estava longe em seu pensamento assim como seu marido estava distante fisicamente, como quem desejosamente tenta acompanhá-lo em seu percurso.

De modo semelhante, Maria Ema, a partir dos desenhos enviados juntamente com as cartas de Walter, mantinha também afastados seus pensamentos, como se pode depreender a partir do seguinte trecho: “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” (Jorge, 2003, p. 22). Maria Ema lia as cartas de Walter e observava seus desenhos diante das janelas, objeto da casa que permite a visão para o exterior, apesar de manter aquele que olha preso ao interior do local. A imagem da janela em si evoca a ideia do olhar para fora, do deixar viajar os pensamentos, algo que Maria Ema fazia ao manusear as cartas e os desenhos de Walter. De modo semelhante a Penélope, portanto, sua cabeça não se mantinha na casa de Valmares, mas sim no percurso

realizado por Walter a partir de suas correspondências e dos traçados dos pássaros feitos por Walter.

Outro ponto a ser ressaltado é o tempo semelhante de espera que se dá entre o tecer e destecer de Penélope e essa espera empreendida por Maria Ema logo após a partida de Walter para a Índia. Retomando a noção de tempo cronológico discutida por Benedito Nunes (2013), nota-se que há uma marcação temporal semelhante nas duas narrativas. Penélope realiza sua estratégia de tecer e destecer a mortalha de seu sogro pelo tempo culturalmente determinado e percebido como três anos, assim como se verifica no trecho a seguir: “Não é dos pretendentes, não é dos cidadãos, / culpada é tua mãe, versadíssima em astúcias. / Já estamos no terceiro ano, logo virá o quarto.” (Homero, 2011, p. 43). Desse modo, por três anos Penélope prende-se ao fio da mortalha para evitar entregar-se a outro pretendente.

De maneira semelhante, Maria Ema também recusa a presença de Custódio em seu quarto, o que finalmente consumaria o seu casamento, pelo tempo de três anos, assim como demonstra o trecho a seguir: “O filho mais velho de Francisco Dias não entraria no quarto onde se deitava Maria Ema Baptista, senão depois do regresso de Walter proveniente da Índia, quando a filha de Walter tinha três anos [...]” (Jorge, 2003, p. 22). Apenas quando a filha de Walter possuía seus três anos, após o primeiro retorno do “trotamundos” à casa de Valmares é que Maria Ema abre seu quarto para Custódio. Antes disso, porém, tecia o fio de sua espera por Walter, entrelaçando, também, a esse fio, a espera de Custódio por ela.

Outro ponto de encontro semelhante entre as esperas de Penélope e de Maria Ema está no fato de que o esperar empreendido por elas é marcado pela restrição espacial socialmente imposta às figuras femininas. Isso porque assim como o espaço reservado a Maria Ema foi o espaço da casa, do lar, Penélope foi também posta neste lugar, como se verifica na fala de seu filho Telêmaco, irritado quando a mãe pede a um cantor, que cantava sobre o lutuoso regresso dos guerreiros que batalharam em Troia, que interrompesse a dolorosa música:

[...]Ilustra teu
espírito. Dá-lhe ouvidos. Odisseu não foi o único a
perder o dia do regresso. Muitos heróis pereceram.
Recolhe-te, pois, a teus aposentos e cuida dos teus
afazeres: o tear e a roca. Queres que tuas criadas
te acompanhem? Retira-te com elas. Discurso é
tarefa de homens, sobretudo minha [...] (Homero, 2011, p. 31).

No excerto acima, as atribuições de Penélope ficam bastante marcadas. A ela, não cabia o discurso, a fala, as aventuras e as viagens. Cabia apenas o tecer, o permanecer em casa e o recolhimento ao espaço íntimo de seus aposentos. A pesquisadora Bruna Wanderley Pereira,

em sua dissertação intitulada *Nas malhas da espera: o retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques* (2019), afirma, ao analisar o mito de Penélope, que:

O mito de Penélope, presente na narrativa de Homero, é um desses mitos em que, na visão patriarcal, a mulher assume o papel de esposa e guardadora do lar, habitando o espaço doméstico e manejando suas agulhas e tecidos com uma admirável paciência, enquanto seu esposo cuida de assuntos públicos – a guerra de Troia – e cruza terras e mares em aventuras perigosas para conseguir regressar à terra natal. Penélope tornou-se o símbolo da resiliência e da fidelidade conjugal, marcada romanticamente no imaginário por não haver desistido de esperar Ulisses mesmo sob diversas pressões direcionadas a ela. (Pereira, 2019, p. 38).

Assim como Bruna Wanderley Pereira, acredita-se que a posição social resguardada a Penélope era efetivamente o espaço da casa, enquanto observava o homem amado partir para grandes aventuras; ou seu filho tomar as decisões relacionadas aos bens, já que o discurso, a política e as negociações pertenciam aos homens. De modo semelhante, verifica-se que Maria Ema tinha também o seu espaço de ação bastante delimitado, marcado pela permanência e pela manutenção do arranjo familiar:

Donde mandava as águias? Da Índia, quando lá tinha estado. Não, da Índia tinha mandado, sobretudo, pavões e corvos. As águias tinha-as mandado de Angola. De Angola, não, do Brasil. Já ninguém sabia. Mas Maria Ema sabia, embora não dissesse, só dizia se Custódio perguntasse. Nesse caso, ela sabia. Ele mandava araras do Brasil, rabi-juncos do Panamá, cegonhas de Casablanca, beija-flores de Caracas. Ela, sim, sabia. Custódio mostrava ao pai como ela sabia. Francisco Dias enfurecia-se. A sua nora, mulher legítima de Custódio Dias, não devia conhecer daquele modo os locais por onde andava o cunhado. Não tinha de decorar os selos das cartas dentro das quais ele mandava os desenhos dos pássaros, pois os pássaros para Francisco Dias deveriam ser todos mais ou menos os mesmos em redor do mundo (Jorge, 2003, p. 89-90).

Como se vê no excerto acima, Francisco Dias horroriza-se com o fato de que a esposa de seu filho mais velho sabia a procedência de todos os pássaros enviados por Walter. Maria Ema não deveria conhecer o mundo e nem mesmo os pássaros que nele habitavam. As figuras dos pássaros, aqui, mais do que simples desenhos, podem ser compreendidas como pedaços do infinito espaço que existia para além da casa de Valmares e que, portanto, deveria ser inalcançável para Maria Ema. A recusa de Francisco Dias ao conhecimento de Maria Ema fortalece a compreensão de que havia um espaço resguardado para ela: o espaço da casa, da fixação, da permanência, longe das aventuras de Walter e dos pássaros que funcionavam como janelas que se abriam para que Maria Ema vislumbrasse um pouco do mundo afora.

Tais pontos de encontro das narrativas podem novamente ser percebidos à luz da discussão feita por Simone de Beauvoir acerca da diferença da instituição casamento para homens e para mulheres. De acordo com a autora:

[...] *ao homem*, o casamento outorga precisamente a síntese feliz; em seu ofício, em sua vida política, ele conhece o progresso, a mudança, experimenta a dispersão através do tempo e do Universo; e quando se cansa desse vagabundear, funda um lar, fixa-se, ancora no mundo; à noite, retorna ao lar, onde a mulher cuida dos móveis e dos filhos, do passado que ela armazena. Mas esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; [...] (Beauvoir, 2019, p. 190, *itálico da autora*).

Para o homem, portanto, o casamento é um ponto de seu percurso, um dos fins possíveis para os quais pode confluír a sua vida depois de experimentar o mundo e suas infinitas possibilidades. Já para a mulher, o casamento é um destino, o objetivo principal, e sua busca única deve ser a de realizar a manutenção do matrimônio e da casa, espaço simbólico do casamento. Tanto na narrativa de Penélope quanto na de Maria Ema, observa-se essa diferenciação de percursos. Ambas as mulheres observam seus amados partirem para aventuras fora do espaço da casa, restando apenas a espera pelo retorno, que é, de todo modo, bastante incerta. Andrea Köhler, ao tratar sobre a espera empreendida por Penélope, reafirma ainda mais tal perspectiva, demonstrando como a espera de Penélope – assim como a de Maria Ema – é tipicamente de registro feminino:

Penélope, que espera dia e noite pelo retorno de Ulisses, é a própria imagem de uma espera de registro feminino. Está sob o signo da astúcia. A pretexto de tecer uma mortalha para o idoso Laertes, pai de Ulisses, Penélope afasta os pretendentes que a atormentam com tanto trabalho que ela tece durante o dia e desfia à noite. Essa técnica dissuasora dura três anos, até que uma empregada a delata e o marido que eles pensavam estar morto retorna. Desde que o “muito paciente” Ulisses iniciou sua primeira viagem global, a espera feminina quase sempre esteve ligada aos navios, e canções populares do século passado falam sobre isso [...] ¹⁷ (Köhler, 2018, local. 82).

Assim como Odisseu, Walter também parte pelo mar, prendendo Maria Ema às ondas do oceano, que poderiam trazer ou afastar o seu amado da casa de Valmares. A espera pelo retorno do amado ligada ao ir e vir dos navios é, como já disse Köhler acima, temática presente em inúmeras canções e textos poéticos produzidos ao longo dos anos. Desse modo, a espera de Maria Ema retoma diversas esperas historicamente construídas, algumas podendo ser consideradas simbólicas para o contexto de Portugal, país de Lídia Jorge.

¹⁷ “[...] Penélope, que aguarda día y noche el regreso de Ulises, es la imagen misma de una espera de registro femenino. Se encuentra bajo el signo de la astucia. Con el pretexto de tejer un sudario para el anciano Laertes, padre de Ulises, Penélope aleja a los pretendientes que la acosan con tal labor, que por el día teje y de noche desteje. Esta técnica disuasoria dura tres años, hasta que una criada la delata y el esposo a quien creían muerto regresa. Desde que el “muy paciente” Ulises partiera hacia su primer viaje global, la espera femenina estuvo casi siempre ligada a los barcos, y sobre ello hablan las canciones populares del siglo pasado [...]”

Uma dessas esperas marcadas pelo ir e vir do mar é a descrita na grande obra portuguesa *Os Lusíadas*, poema épico de Luís Vaz de Camões, em seu Canto IV. De acordo com Lia Ogno, em texto no qual trata da obra *Os Lusíadas* e da formação dos heróis portugueses por meio da literatura em análise, “*Os Lusíadas* marcam o itinerário duma viagem real, cheia de arriscadas aventuras e grandes acontecimentos [...]. Um itinerário através de cidades e portos diferentes, povos variados, ilhas desconhecidas, nações inimigas, enormes perigos e grandes ameaças” (Ogno, 1997, p. 317). A narrativa de *Os Lusíadas*, dessa forma, constrói um mito em torno dos heróis portugueses que saem para o mar para desbravar o mundo. De forma semelhante, Walter, ainda que não com a mesma glória dos heróis portugueses, é posto também no lugar dessa figura exploradora, partindo em busca do mundo exterior e deixando para trás aquilo que conhecia.

Na obra de Camões, há também a representação do momento da partida, em que os navegadores deixam para trás suas vidas e partem pelo mar. No episódio conhecido como “Despedidas de Belém”, por exemplo, acompanha-se a despedida da armada portuguesa em direção ao alto mar em busca de uma nova rota de Lisboa até o Oriente, aventura perigosa e desconhecida que aflige aqueles que ficaram, como se pode verificar no exceto a seguir:

Em tão longo caminho e duvidoso
 Por perdidos as gentes nos julgavam,
 As mulheres cum choro piadoso,
 Os homens com suspiros que arrancavam.
 Mães, Esposas, Irmãs, que o temeroso
 Amor mais desconfia, acrescentavam
 A desesperação e frio medo
 De já nos não tornar a ver tão cedo.

Qual em cabelo: - “Ó doce e amado esposo,
 Sem quem não quis Amor que viver possa,
 Por que is aventurar ao mar iroso
 Essa vida que é minha e não é vossa?
 Como, por um caminho duvidoso,
 Vos esquece a afeição tão doce nossa?
 Nosso amor, nosso vão contentamento,
 Quereis que com as velas leve o vento?” (Camões, 2018, p. 117).

Como ocorre na relação entre Walter e Maria Ema, no poema épico de Camões os homens que partiram nas naus portuguesas também abriram mão do amor para ir ao encontro do mar. A espera das mulheres portuguesas pelos amores que se aventuram ao mar se revela, por exemplo, na afirmação de que a vida que se aventura não é a daqueles aventureiros, mas sim a das próprias mulheres: “Por que is aventurar ao mar iroso/ Essa vida que é minha e não é vossa?” (Camões, 2018, p. 117). Ao partirem em suas naus, os homens levam consigo a vida dessas mulheres cujo único destino, como já se viu, era a realização conjugal e familiar. Se não

se tem mais a presença do marido, o que poderia restar? A espera. O aguardar, a expectativa de que o mar trouxesse de volta o amor que se lançou em tais aventuras.

Na obra de Lídia Jorge, a relação de Maria Ema com o mar, o local de partida de Walter, desvela-se, por exemplo, na cena a seguir, em que, após o retorno de Walter à casa pela segunda vez, a mulher troca os sapatos de borracha e sola pelos sapatos de salto, que produziam um barulho que se espalhava pela casa:

Porque havia o som dos passos de Maria Ema, a mulher de Custódio, passos de borracha pela manhã e sola pela tarde, mas agora que seu cunhado tinha voltado, ela usava saltos altos. Ouviam-se pela casa, a pisar os ladrilhos, a roçar as capachas e a bater nas madeiras. Adivinhava-se o vestido rodado por cima dos sapatos, as suas pernas brancas, a cintura estreita, andando. Eram os passos dela, na casa grande de Valmares, uma casa suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada. (Jorge, 2003, p. 9)

A troca de sapatos feita por Maria Ema quando Walter está de volta à casa de Valmares é significativa, revelando a contraposição entre o som dos passos da mulher e o som do Atlântico, local por onde Walter foi embora pela primeira vez. Ao trocar os sapatos com solado e de borracha por calçados com salto alto, a mulher deixa-se ouvir ao andar pela casa.

Além disso, o som de seus passos, para além de poder ser compreendido como uma tentativa de Maria Ema de demonstrar sua presença, pode ser visto como uma oposição ao barulho do Atlântico, substituindo-o. Ao ir e vir pela casa – como se verifica no trecho “Ouviam-se pela casa, a pisar os ladrilhos, a roçar as capachas e a bater nas madeiras.” (Jorge, 2003, p.9) – os saltos de Maria Ema propagavam seus sons como em ondas que chegavam aos ouvidos de todos, e, principalmente, de Walter. A casa, como se lê no trecho acima, estava afastada dos barulhos da tempestade que poderiam “chamar” por Walter. Lá dentro, portanto, eram os barulhos dos sapatos da mulher que se faziam ouvir, como quem busca afastar qualquer lembrança do mundo exterior, dos sons existentes fora do espaço da casa de Valmares.

A espera de Maria Ema, dessa forma, condicionada à ação de Walter, é uma espera historicamente contada e recontada. Assemelha-se àquela empreendida por Penélope ao aguardar por Odisseu; e também à realizada pelas mulheres dos aventureiros portugueses no poema épico de Camões. É uma espera que se dá com espaços bem delimitados e cujos papéis são socialmente bem demarcados. À mulher, a espera dá-se/realiza-se no espaço da casa; ao homem, a possibilidade de aventuras e de exploração do mundo. Ao último, quando assim desejar, há a possibilidade do retorno à casa e à mulher amada. De modo que a figura feminina

está, muitas vezes, condicionada à ação de outros – geralmente de figuras masculinas – para findar aquela expectativa, aquele aguardar por um cenário que se desenha.

11 PELOS FIOS DO DESEJO: A ESPERA ATIVA DE MARIA EMA

A espera de Maria Ema, apesar de condicionada à ação de outros personagens – principalmente à de Walter -, não se dá de maneira passiva. Como já se discutiu a partir do texto de Pedro Laín Entralgo (1957), o esperar não é nunca puramente passivo. Há sempre, na espera, uma atividade que transforma a realidade daquele que está aguardando. No desenrolar da narrativa de Ema, é bastante evidente que a espera empreendida pela mulher provoca transformações em sua identidade, muito em razão da espera ativa realizada por ela ao se manter na casa de Valmares mesmo após a partida de Walter. Ao se casar com Custódio, Maria Ema não deixa de esperar por Walter, como se verá mais à frente, mas também não se mantém parada, permitindo, por exemplo, que Custódio finalmente entre em seu quarto em 1953 e, além disso, tendo com ele três filhos.

A narradora-personagem, ao fazer a descrição do momento em que se dá conta de que Maria Ema permitiu a entrada de Custódio em seu quarto, possibilita que se entrevejam as transformações que se marcaram no próprio corpo da mãe, como se verifica no trecho a seguir:

Logo em cinquenta e três, Maria Ema havia-se virado na contraluz da porta, e no alto do seu corpo um vulto tinha crescido. Um vulto semelhante a uma bolsa. Maria Ema possuía uma bolsa cheia, pendurada da sua estrutura de mulher. Ela não tinha dado por nada, não compreendia o que tinha feito crescer e deformado o corpo de Maria Ema, mas mesmo sem decifrar o mistério, percebia-se que havia cedido ao outro. E de seguida, umas atrás das outras, três bolsas cheias, três filhos parecidos com ele e com ela. Ela usava uma bata plissada e uma saia cujo cós não tinha fim. E porquê? (Jorge, 2003, p. 87)

A espera ativa de Maria Ema deixa-se revelar pela própria transformação de sua figura. Enquanto espera, a mulher cede às determinações sociais do casamento, transfigurando-se para abrigar em seu corpo os filhos de Custódio Dias. Esse ceder ao encontro com Custódio, dessa forma, pode estar mais próximo de uma busca por um encaixe social enquanto realiza sua espera do que pela real construção de uma vontade de compartilhar a vida com o filho mais velho dos Dias.

Considerando novamente as discussões de Simone de Beauvoir acerca do casamento, em determinado ponto de sua escrita, a autora aborda a maternidade, investigando como a mulher casada é vista como um ser completo apenas quando se torna mãe. Ainda que no

contexto social contemporâneo muitas mudanças em relação a tal questão possam ser observadas, o excerto da obra de Lúcia Jorge em análise traz como pano de fundo a sociedade portuguesa dos anos de 1950, ainda profundamente patriarcal e religiosa, governada de maneira ditatorial, de modo que a citação de Beauvoir pode ser de grande amparo para que se possa compreender a espera ativa realizada por Maria Ema ao se entregar para Custódio. Sobre tal questão, portanto, Simone de Beauvoir afirma que:

É precisamente o filho que, segundo a tradição, deve assegurar à mulher uma autonomia concreta que a dispense de se dedicar a qualquer outro fim. Se como esposa não é um indivíduo completo, ela se torna esse indivíduo como mãe: o filho é a sua alegria e sua justificação. É por ele que ela acaba de se realizar sexual e socialmente; é, pois, por ele que a instituição do casamento assume um sentido e atinge seu objetivo. (Beauvoir, 2019, p. 277)

Aliando a palavra de Beauvoir à narrativa de Maria Ema, parece possível dizer que enquanto esperava, Maria Ema precisava se transformar. E a realização dessa transformação, marca da espera ativa, passava, naquele momento, pela aceitação de Custódio em seu quarto e pela realização do que era esperado para a figura feminina no período: a maternidade como modo de perpetuar a estirpe dos Dias. Dessa vez, entretanto, dentro de um casamento e com filhos legitimados pela família e por toda a comunidade.

A comparação feita pela narradora entre o corpo de Maria Ema e uma bolsa torna ainda mais evidenciada que essa permissão da entrada de Custódio era, em grande parte, uma necessidade de continuar vivendo enquanto espera. Para compreender tal questão, é preciso ter em vista, primeiramente que a função essencial do objeto bolsa é guardar coisas – que podem ter valor maior ou menor. Ou seja, sua função primeira é manter dentro de si outros objetos, sendo possível dizer, assim, que o valor está no que guarda, e não na bolsa em si enquanto objeto. Desse modo, parece possível dizer que a gravidez de Maria Ema pode ser compreendida apenas como o cumprimento de uma função social. É por isso que, assim como a bolsa, que guarda em seu interior outros objetos, Maria Ema guardava em si, também, essa responsabilidade imputada às figuras femininas, “deformando” seu corpo aos olhos da narradora-personagem.

Outro ponto importante para a compreensão da espera ativa de Maria Ema está no vestuário utilizado pela mulher quando esta estava grávida de Custódio: “[...] uma bata plissada e uma saia cujo cós não tinha fim” (Jorge, 2003, p. 87). Tais vestimentas evocam uma imagem de Maria Ema maternal e pouco marcada pela sensualidade, o que se verifica, por exemplo, pela saia cujo cós não terminava nunca. De acordo com o *Dicionário Priberam Online*, a

palavra *cós* possui dois significados: “1. Tira de pano ou faixa que rodeia a cintura ou reforça os punhos e o colarinho. 2. Parte do vestuário onde se situa essa tira, geralmente na cintura.” (Cós, 2023). Tendo em vista os significados apresentados, parece possível dizer que o pano que circundava a cintura de Maria Ema, para além de evocar o imenso tamanho da barriga da mulher aos olhos de uma criança, também pode ser vista como uma faixa que fechava o acesso ao corpo feminino guardado por aquela saia. Assim, ao estar grávida, Maria Ema teria cumprido a sua função dentro do casamento, mas estaria fechada para outras possibilidades de relação com Custódio Dias.

Esse fechamento, simbolizado pela roupa, reitera a condição da espera de Maria Ema ao marcar o que pode ser compreendido como os limites de sua relação com Custódio. Isso se nota ainda mais quando se contrapõe a vestimenta da mulher quando grávida de Custódio e a escolhida por Maria Ema para se preparar para o retorno de Walter em 1963. Para entender tal contraposição, é preciso ter em vista que, no ano de 1962, na narrativa, Walter envia uma carta para Valmares dizendo que voltaria para fazer uma visita. Diante da expectativa de tal retorno, Maria Ema passa a viver, em seu tempo psicológico, o futuro do presente, esperando a partir dos indícios dados por Walter.

No Natal de sessenta e dois, Maria Ema veste-se para o suposto retorno de Walter com um vestido de seda, como aponta a narradora: “Convoco o dia de Natal de sessenta e dois em que Maria Ema vestiu um vestido de seda” (Jorge, 2003, p. 100). Na fala da narradora, marca-se o ineditismo daquela ação, já que aquele Natal se tornou o Natal em que Maria Ema utilizou um vestido de seda. O vestido de seda, aqui contraposto à bata e à saia plissada de *cós* infinito, demonstra a espera de Maria Ema, que guarda para o retorno de Walter a sua sensualidade e aquela que é a talvez a sua verdadeira identidade desejada, como se vê no excerto a seguir:

Lembro o frio que soprava nesse dia, e a imagem de Maria Ema, em vestido de seda, próprio do Verão, diante do espelho. Os filhos, aos saltos, esperam-na na rua. O carro de besta está preparado. E ela está em pé, no primeiro andar, olhando-se para além do espelho. Atrás, Custódio observa-a, e também ele a vê para além do espelho. Sobre a cama, estendida, como uma pessoa que espera por outra, de braços abertos, o boreal casaco de marta zibelina. (Jorge, 2003, p. 100)

No trecho acima, Maria Ema veste-se de seda e olha-se no espelho, observando para além daquela imagem ali refletida. Isso porque sua imagem no espelho, vestida de seda para o retorno de Walter, escancara para si e para os outros que sua espera ainda não havia terminado, tendo sido intimamente mantida. Tendo em vista a manutenção dessa espera, ela se evidencia, por exemplo, na contraposição existente entre o frio e o calor, inverno e verão que se marca na

cena enunciativa acima. Como explicitado no excerto, fazia frio no Natal de 1962, clima que contrasta, portanto, com o vestido veranil utilizado por Maria Ema para esperar pelo retorno de Walter.

O inverno, estação do ano marcada pelo frio, simbolizando, muitas vezes, a melancolia, o estático, congelado, além de um momento de infertilidade, está em contraposição com o verão, estação do ano ligada à alegria, ao movimento, à vida, que estava simbolizado no vestido de Ema. O ato de Maria Ema se vestir com uma roupa utilizada durante o verão em pleno inverno aponta para as pequenas transgressões permitidas a Ema durante a espera pelo retorno do soldado Walter. O vestir-se de verão no inverno de 1962 indica que a expectativa pela chegada de Walter era parte essencial de sua identidade, já que é quando ele envia sinais de seu retorno que a mulher se enche novamente da alegria e da sensualidade evidenciadas pelo vestido veranil de seda. O frio soprava naquele dia, mas, para ela, o retorno de Walter trazia também o retorno do verão.

Essa possibilidade da manutenção da espera, como já dito, marca-se quando se verifica a já mencionada diferença entre as vestimentas utilizadas no momento em que Maria Ema estava grávida de Custódio e a que escolhe quando ela recebe os sinais do retorno de Walter. Se antes ela utilizava uma bata plissada e uma saia de nós infinito, que a circundava e a fechava; agora, quando do retorno de Walter, Maria Ema coloca um vestido de seda, marcado pela sensualidade, pelo erotismo, um tecido leve e desenhado ao corpo. O ato de escolher um vestido de seda - que a envolve, mas não a aprisiona - apenas quando Walter reaparece, revela a vontade que nutria a respeito daquele encontro.

Para compreender tal significação do ato de escolher uma roupa, cabe trazer a definição dada por Barthes em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*: “ROUPA. Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com a intenção de seduzir o objeto amado” (Barthes, 1981, p.174). A roupa que se usa em um encontro, portanto, revela em si toda a emoção guardada para ou por aquele momento, servindo, também, como forma de sedução do ser amado. Nesse sentido, parece possível dizer que a escolha de Maria Ema, longe de ser fruto do acaso, era, na verdade, uma escolha resultante dos anos de espera pela realização daquele encontro com Walter. Pode-se dizer que há a intenção da sedução, já que a seda, tecido leve que desenha o corpo é, em si, um objeto marcado pelo erotismo, pelo encoberto que, ao mesmo tempo, deixa entrever o corpo.

Assim, ao escolher tal vestido, em pleno inverno, Maria Ema deixa desnudada a sua intenção de chamar a atenção do “trotamundos” quando este voltar à casa de Valmares. Há, dessa forma, um desnudamento de Maria Ema e de sua espera. Isso porque, como afirma Javier

Ciordia Muguerza, em texto no qual analisa a vestimenta como um signo da comunicação, como uma linguagem, “A roupa é, sem dúvida, depois da pele, nosso primeiro refúgio contra as inclemências atmosféricas: algo como o casco para a tartaruga”¹⁸ (Ciordia Muguerza, 2017, p. 22). Ao escolher um vestido de seda, tecido fino e próprio para o verão, em um momento de rigoroso inverno, Maria Ema deixa de lado sua casca, sua proteção anteriormente oferecida, por exemplo, pela saia plissada de nós infinito e pela bata, desnudando-se em sua condição de espera por Walter. Há, portanto, um deixar-se ver de Maria Ema, que retira sua proteção ao sinal do retorno do “trotamundos” para casa.

Tendo em vista, portanto, esse desnudamento de Maria Ema, é importante considerar que o vestido escolhido por ela era confeccionado de seda, tecido feito a partir dos filamentos que constituem o casulo do chamado bicho-da-seda. Este constrói seu casulo quando transmutará de larva para uma espécie de mariposa. O autor Esteban Llagostera, ao abordar em seu trabalho a rota da seda e a sua produção na China, explica o processo de metamorfose pelo qual passa o bicho-da-seda: “Quando o verme sente o chamado para se transformar em crisálida [...], ele procura alguns galhos, e com o fio de seda secretado por suas glândulas, tece em torno de si o casulo do qual, após sua metamorfose, surgirá uma mariposa adulta”¹⁹ (Llagostera, 2004, p. 245). Nota-se, assim, que a seda é, para o animal que a produz, o meio pelo qual realizará a sua modificação, transformando-se para se tornar outro ser.

De modo semelhante, é possível dizer que nesse momento em que Maria Ema se desvela em sua espera por Walter, há, também, uma transformação acontecendo. Isso porque, nesse primeiro momento em que coloca o vestido, é como se Maria Ema tecesse em torno de si também esse fino casulo, representado pelo vestido de seda, transformando-se de esposa de Custódio Dias e mãe dos filhos de dois homens para uma mulher desejosa e desejável, que se encontra presa em um ato de espera que se findaria apenas com a chegada de Walter. Em trechos posteriores ao apontado acima, entretanto, fica-se a saber que Walter não retorna naquele Natal, como se verifica no trecho a seguir, no qual Maria Ema se olha no espelho com seu vestido de seda, assistida por Custódio Dias:

De súbito, as mulas param, os guizos parecem não existir. Existe um silêncio de vidro, no interior do quarto. Nem ele nem ela falam. Ela está prisioneira dum devaneio que se reflecte no espelho, está diante da imagem reflectida, esperando. Sozinha, em silêncio, espera. Não há cartilha possível para aprender a declinar essa silenciosa

¹⁸ “La ropa es, sin duda, después de la piel, nuestro primer refugio contra Las inclemencias atmosféricas: algo así como la concha para el galápago”.

¹⁹ “Cuando el gusano siente la llamada para transformarse en crisálida [...], busca unas ramitas, y con el hilo de seda que segregan sus glándulas, teje alrededor de sí mismo, el capullo del cual saldrá, después de su metamorfosis, una mariposa adulta”.

tragédia. Custódio, então, avança para ela, para os ombros despidos de Maria Ema, e diz que a temperatura está baixa. Diz mais, diz que ainda é cedo, que Walter ainda não está a caminho. Estaria se viesse de barco, mas vem de avião. Ele ainda nem fez a mala, fará na véspera da partida que será só dali a vinte dias, a acreditar nas cartas. — “Ainda não” — diz ele. — “Ainda não?” — Diante do espelho, Maria Ema regressa, embora não demonstre quanto regressa. Só depois retira o vestido. Fica em meias de nylon, presas com ligas por cima do joelho, fica em combinação de cetim, as costas e os ombros nus. O penteado desfeito. Maria Ema ergue o vestido, e sem grande movimento, como se as mãos fossem pás de aceradas tesouras, toma-o pelas costuras do decote e rasga-o. O rosto branco, os olhos fixos, o vestido a abrir-se ao meio. O vestido em pedaços, em frente do espelho. Maria Ema dirigiu-se para a cama, enrolou-se na cama, no fundo da madeira, no interior das roupas, como se habitasse as suas tábuas, as suas costuras, para só de lá emergir decorridos vários dias (Jorge, 2003, p. 100-101).

A imagem de Maria Ema posta em frente ao espelho, olhando para si em seu vestido de seda e realizando sua silenciosa espera pode reforçar a perspectiva de que, assim como o bicho-da-seda, que se fecha em seu casulo e sozinho espera pela sua transformação, ela também realiza tal processo, esperando pela chegada de Walter. O interessante é notar que, apesar de acompanhada por Custódio Dias naquele momento, Maria Ema “Sozinha, em silêncio, espera.” (Jorge, 2003, p. 100), em seu “casulo” que a permite devanear e imaginar para além daquilo que se reflete no espelho. Ao olhar-se no espelho naquele momento, Maria Ema enxerga não a si mesma em sua condição de mãe e de esposa de Custódio, mas a outra, a possibilidade de existência diferente, que está simbolizada na imaginação de sua vida com Walter. Uma vida marcada pelo verão, pelo calor, pelo erotismo e por um existir que muito se afasta daquele viver marcado pelo inverno propiciado a ela na casa de Valmares.

É Custódio, entretanto, quem faz o papel de romper com aquele devaneio. Isso porque, ao ir até ela, tomando-a como interlocutora, Custódio avança para os ombros despidos de Maria Ema e a relembra de que a temperatura está baixa. Ao realizar tal movimento, o filho mais velho dos Dias retira-a de sua fantasia, convocando-a a sentir a temperatura. O sentir o clima, aqui, é uma lembrança inquestionável da realidade, já que se marca na pele, sendo fisicamente sentido pelo corpo desprotegido de Ema. Lembrá-la do clima é entrar em contraposição com a fantasia veranil dela iniciada pela promessa de retorno de Walter e simbolizada pelo vestido de seda, provocando Maria Ema para que ela retorne ao tempo presente, ao momento que efetivamente existe, como já trabalhado a partir das discussões de Santo Agostinho (2020).

Isso porque o futuro, existente apenas enquanto expectativa, ainda não se realizará, como se vê a partir da fala de Custódio: “Diz mais, diz que ainda é cedo, que Walter ainda não está a caminho. Estaria se viesse de barco, mas vem de avião. Ele ainda nem fez a mala, fará na véspera da partida que será só dali a vinte dias, a acreditar nas cartas” (Jorge, 2003, p. 100). Nota-se, aqui, uma diferença entre os tempos de Maria Ema e de Walter, simbolizados pelos

meios de transporte. Enquanto Maria Ema, em seu tempo psicológico, está presa ao passado, ao tempo em que Walter parte de navio para suas aventuras fora de Portugal; o “trotamundos”, por outro lado, retorna a partir da marca do moderno, superando aquele tempo que havia ficado para trás, viajando de avião.

Desse modo, a viagem que duraria dias, meses, como esperava Maria Ema, torna-se algo rápido, corriqueiro. A mulher, portanto, perde o fio do tempo que a permitia calcular o momento de retorno de Walter, o que provoca como efeito de sentido o seu estar à deriva no tempo. Mais uma vez, sem ideia do momento de retorno de Walter, resta a Maria Ema apenas a espera.

Esse esperar, porém, não se dá sem uma transformação. Quando avisada por Custódio da demora de Walter para retornar, Maria Ema desfaz-se de sua vida imaginada a partir, simbolicamente, da retirada de seu vestido, como se vê no trecho acima. O ato de desvestir-se do vestido é, ainda, seguido pelo rasgar do tecido, o que se verifica no trecho retomado a seguir: “Maria Ema ergue o vestido, e sem grande movimento, como se as mãos fossem pás de aceradas tesouras, toma-o pelas costuras do decote e rasga-o. O rosto branco, os olhos fixos, o vestido a abrir-se ao meio. O vestido em pedaços, em frente do espelho.” (Jorge, 2003, p. 100-101).

O rasgar do vestido de seda pode simbolizar o ponto de transformação de Maria Ema que, com a não vinda de Walter, dá-se conta de que sua fantasia amorosa não irá se realizar. Assim como a mariposa, que “Uma vez completamente desenvolvida, [...] rompe seu envoltório, perfura seu casulo e sai ao exterior como um inseto adulto perfeito”²⁰(Llagostera, 2004, p. 246), Maria Ema, ao romper seu vestido de seda, sai de seu casulo de fantasia, esgarçando aquele que era o símbolo de uma vida que não poderia acontecer, dado que a realidade invernal é a que se impunha a ela.

Isso se confirma a partir do fato de que, logo após rasgar seu vestido, “Maria Ema dirigiu-se para a cama, enrolou-se na cama, no fundo da madeira, no interior das roupas, como se habitasse as suas tábuas, as suas costuras, para só de lá emergir decorridos vários dias” (Jorge, 2003, p.101). Se antes entregava-se ao verão, simbolizado pelo vestido de seda, devido à possibilidade da chegada de Walter, imaginando aquilo que sua vida poderia ter sido, a descoberta de seu não retorno na data esperada por ela faz com que o inverno se imponha, de modo que a mulher se entranha em sua cama e suas roupas, como quem repentinamente se dá conta do frio (símbolo de sua realidade, daquilo que representava sua vida na casa de Valmares).

A espera de Maria Ema, porém, não parece ter fim nesse episódio. Como Penélope, que destece a mortalha de Laertes todas as noites durante três anos, Maria Ema rasga o vestido,

²⁰ “Una vez desarrollada completamente ésta, la ya mariposa, rompe su envoltorio, agujereando el capullo y sale al exterior como un insecto adulto perfecto”.

demonstrando que sua espera ainda não havia terminado. Desfia as tramas da seda e retoma o seu aguardar, como se pode ver ao decorrer da narrativa. No dia do retorno de Walter, já em janeiro de 1963, o continuar da espera de Maria Ema evidencia-se novamente, o que se pode verificar na leitura do trecho a seguir:

A espera de Maria Ema.

O dia da espera.

Maria Ema tinha trinta anos, estava no esplendor da vida. Penteava o cabelo em forma de canudo em torno da cabeça, um penteado usado nas revistas por Ingrid Bergman. O canudo começava nas têmporas e descia aos ombros. Estava a pintar-se. A pintar-se para dois homens. Sei, vi, chamo esse momento. Custódio estava de novo junto dela e ele mesmo lhe estendeu o objecto da maquilhagem. Ela sabia. Havia um jogo de desespero nele, resolvido no passado, de que resultava essa magnanimidade. Ele atravessou o quarto comprido, de tábuas, e entregou-lhe o estojo. (Jorge, 2003, p. 102)

Na cena enunciativa construída acima, vê-se que há uma comunicação silenciosa ocorrendo entre Maria Ema e Custódio Dias. No dia da chegada de Walter, Maria Ema passava sua maquiagem ajudada por Custódio, que entendia aquele movimento sem que ela precisasse tomá-lo diretamente como interlocutor. A entrega do estojo de maquiagem feita por Custódio para Maria Ema é a sua afirmação silenciosa de que sabia e compreendia a espera realizada por sua esposa. Ao entregar o estojo, ajudando a esposa a se arrumar para a chegada daquele que havia sido o primeiro amor de Maria Ema, Custódio deixa claro para a mulher que sabia de sua espera, ajudando-a e evidenciando a sua magnanimidade em relação àquele momento. Nesse sentido, o fato de Maria Ema pintar-se no dia da chegada de Walter revela a permanência de sua espera. O trecho a seguir revela a transformação dessa espera, que se marca apenas pela tira de batom passada pela mulher:

Mas a pintura de Maria Ema resumia-se a uma tira de bâton. Não usava mais nada. A transformação residia na boca. A carnação branca empalidecia, de encontro ao rosa-vivo da boca. A boca de Maria Ema ficava uma verdadeira rosa, uma rosa nacarada, brilhante, que lhe avivava os olhos, lhe compunha o cabelo, lhe estreitava a cintura, lhe punha o pé mais esguio, o tornozelo mais fino, as mãos mais lisas. A pintura da boca revelava-a inteira. Era inexplicável como isso acontecia. Ela, porém, só o colocava em grandes ocasiões e nos dias da missa. Agora estava a desenhar os lábios em frente do espelho, diante do qual três semanas antes desfizera um vestido. Mas já estava refeito, já estava cerzido, esse vestuário mais íntimo do que o vestido. Ela estava diante do espelho, com outro vestido, de lã azul, pintando a boca rosa, um pouco de laranja e um pouco de canela, um traço de vermelho. E nácar, como se usava. Ela metia o rosto para dentro, soprava-o para fora, esticava os lábios, afinava os lábios, passava o bâton pela décima vez, enquanto lá fora os animais atrelados ao trem escarvavam. O irmão coxo tinha trocado de bestas, gasto nove contos de réis que não deveria gastar, para que os animais tivessem a mesma altura. O irmão de Walter queria que Maria Ema se apressasse para ir buscar o antigo soldado Walter, depois furriel, depois viajante, agora não se sabia quem era Walter. Ele mesmo, Custódio Dias, tinha trazido o bâton. Maria Ema ainda retocava a boca. A diferença entre estar pintada e

não estar era tão radical como estar vestida e estar nua. Obviamente que estava nua. (Jorge, 2003, p. 102-103)

A única marca de maquiagem utilizada por Maria Ema – a tira de batom rosa vivo na boca – exhibe a espera de Maria Ema ao, assim como o vestido de seda, eroticamente revelá-la, desnudar o seu desejo diante de todos. De modo supostamente mais discreto - um simples batom -, Maria Ema prepara-se para a chegada de Walter, momento tornado especial, uma grande ocasião, já que era apenas em instantes importantes em que a boca de Maria Ema era tingida pelo batom. Nesse sentido, revelando seu desejo a partir do uso de um batom que tinge sua boca de um tom rosa vivo, Ema permite que Walter – assim como Custódio – saiba de sua espera sem evidenciá-la de modo descortinado.

O erótico, simbolizado pelo uso do batom, pode ser melhor compreendido quando se tem em vista a discussão sobre a beleza e suas implicações na provocação do erotismo tal como colocado pelo escritor francês Georges Bataille (1987), quando o autor afirma que o homem e a mulher são julgados belos à medida que mais se afastam da animalidade. Tratando mais especificamente da figura feminina, de acordo com o autor, “[...] quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável” (Bataille, 1987, p. 94). Desse modo, o afastamento do aspecto animal do ser humano seria o que se valoriza na beleza feminina, criando as imagens do que seria a mulher desejável a partir dessa necessidade de esconder a animalidade.

Porém, o autor continua apontando que, apesar de o modelo de mulher desejável ser aquele em que se esconde o que se tem de animal, esse ato mesmo de esconder acaba por revelar tal aspecto do humano, que é o que provoca, na verdade, o desejo. O erotismo, portanto, ocorre pelo anunciar, pelo revelar, ao mesmo tempo em que oculta, o que a figura feminina teria de mais animal:

Mas a verdade contrária, que só aparece num segundo momento, não é menos certa. A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida — ela não provocaria o desejo — se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. A beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, vai dar na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais. (BATAILLE, 1987, p. 94)

No jogo erótico da beleza feminina, dessa forma, haveria uma negação do animal que acabaria por, na verdade, reforçá-lo e retomá-lo, provocando o desejo. Tendo em vista, assim, a escolha de Maria Ema por utilizar um batom rosa vivo na boca quando da chegada de Walter, parece possível dizer que esse batom, que realça sua beleza, torna sua imagem erótica à medida que sugere a imagem de sua intimidade e desvela todo o seu corpo.

Retomando o trecho posto acima, narra-se que “A carnação branca empalidecia, de encontro ao rosa-vivo da boca.” (Jorge, 2003, p. 102-103). A própria escolha da palavra “carnação”, remetendo à cor da carne, do corpo, evoca já o que se tem de animal, que, nesse caso, entra em contraste com o rosa na boca. A narradora continua apontando que “A boca de Maria Ema ficava uma verdadeira rosa, uma rosa nacarada, brilhante, que lhe avivava os olhos, lhe compunha o cabelo, lhe estreitava a cintura, lhe punha o pé mais esguio, o tornozelo mais fino, as mãos mais lisas. A pintura da boca revelava-a inteira” (Jorge, 2003, p. 102-103). Parece possível dizer que os tons de rosa e vermelho, simbolicamente ligados à paixão e ao desejo, relacionados ao formato da boca, parecem remeter ao que se esconde do corpo de Maria Ema, às suas partes íntimas, em um jogo de esconder e revelar que erotizam esse momento de espera que a mulher realiza, marcando o seu desejo.

É interessante pontuar ainda que, a escolha de tal batom, que aviva sua beleza, torna ainda mais desejável todo o resto de seu corpo, afinando-lhe a cintura, tornando mais vivos os olhos, alisando as mãos, entre outras modificações que se constroem a partir do mostrar e do ocultar daquilo que lhe era mais animal. Desse modo, ainda que vestida, Maria Ema desnudava-se ao utilizar o batom rosa por deixar entrever seu desejo e a permanência de sua espera: “A diferença entre estar pintada e não estar era tão radical como estar vestida e estar nua. Obviamente que estava nua” (Jorge, 2003, p. 103). A escolha pela utilização do batom logo no dia em que chegaria o “trotamundos” desnudava Maria Ema ao evidenciar a significação daquele dia, transformando-o em um dia especial.

O esperar de Maria Ema, que se marca pela imagem erótica construída ao se preparar para aquele momento, fica, assim, bastante latente e pulsante, deixando-a nua em seu desejo diante de todos. Porém, ainda que seu encontro com Walter tenha efetivamente se realizado no ano de 1963, após a cena descrita acima, o esperar de Maria Ema permanece latente na narrativa, transformando-se, assim como se transforma Maria Ema com o passar do tempo. Devido à extensão deste trabalho, entretanto, manter-se-á a visão apenas neste primeiro momento de espera de Maria Ema pelo retorno de Walter Dias.

CONCLUSÃO

Diante das análises tecidas neste trabalho, parece possível dizer que o tema da espera constitui profundamente a narrativa dos personagens do livro de Lúcia Jorge. E, por essa razão, conclui-se esta dissertação com a certeza de que ainda há inúmeras esperas a serem destrinchadas e evidenciadas na narrativa do livro *A manta do soldado* (2003). Como é esperado para um trabalho de pesquisa, é preciso concluir, ainda que com a certeza de que as possibilidades de estudo permanecerão abertas para que novos caminhos sejam descobertos.

Isto posto, cabe agora retomar algumas respostas que foram encontradas para as análises realizadas nesta dissertação. Nas reflexões empreendidas, procurou-se evidenciar de que maneiras o esperar poderia ser visto como uma estratégia constitutiva das narrativas e identidades de duas personagens do livro *A manta do soldado* (2003): a narradora-personagem não nomeada e sua mãe, Maria Ema. Para tanto, partiu-se de uma relação entre tempo e espera, tendo como base principalmente as discussões feitas por Santo Agostinho (2020), Benedito Nunes (2013), Émile Benveniste (1989), Andrea Köhler (2018) e Pedro Laín Entralgo (1957), aproximando os estudos de tais autores para que se pudesse investigar a espera enquanto parte das narrativas de tais personagens.

De modo a alcançar o objetivo deste estudo, portanto, foi preciso estabelecer, primeiramente, uma relação entre os conceitos de tempo e espera, ainda que intrinsecamente ligados. Dessa maneira, partiu-se, primeiramente, das discussões de Santo Agostinho (2020) sobre o tempo, para quem o que existe é apenas o tempo presente, que se realiza em um átimo de instante. O passado seria, portanto, a memória de tudo aquilo que já aconteceu e deixou de ser presente, enquanto o futuro existiria apenas enquanto expectativa, espera. Posteriormente, apresentou-se as discussões de Benedito Nunes (2013) a respeito dos diferentes modos de se enxergar o tempo – tempo físico, psicológico, cronológico, histórico e linguístico -, o que permitiu verificar que os tempos são múltiplos, assim como as esperas que podem ser empreendidas em cada um deles.

Além disso, aprofundou-se a reflexão sobre o tempo linguístico a partir das discussões elaboradas por Benveniste (1989), para quem o tempo se realiza durante a enunciação dos sujeitos. Ao tomar a palavra, aquele que enuncia “aqui, agora, hoje, neste momento”, por exemplo, localiza o acontecimento como algo que é simultâneo ao discurso que profere, localizando o acontecimento como algo particular à experiência do sujeito. Nesse sentido, é a partir do momento de sua enunciação que se pode demarcar o passado e esperar o futuro.

Após a apresentação das discussões sobre o tempo utilizadas neste trabalho de análise, elaborou-se uma reflexão acerca da espera, partindo, primeiramente, do que defende a autora Andrea Köhler (2018). Para ela, o esperar é parte constitutiva do viver humano. Espera-se por algo ou por alguém a todo instante. Ainda segundo a autora, como posto na seção 2.3, quando se espera pela chegada do outro, fica-se preso, condicionado à chegada daquele pelo qual se espera. Porém, o esperar, apesar de condicionado, não deixa de ser ativo. Como se discutiu a partir das reflexões de Pedro Laín Entralgo (1957), quando se está na posição de espera, há também uma postura ativa do sujeito esperante. Isso porque, enquanto espera, o esperante atua na realidade.

Nesse sentindo, a espera se liga ao tempo ao representar a expectativa pelo que ainda poderá acontecer. Ou seja, enquanto se espera, mantém-se em suspensão no momento presente. Isso porque o que se está aguardado é uma ação futura que ainda não se realizou e que pode nunca se concretizar. O que se tem são apenas pistas, indícios de que aquele futuro pode vir a acontecer. Dessa forma, o esperar constitui a existência da vida humana, pois está diretamente ligado ao modo como o tempo passa para os sujeitos, constituindo-os.

Após a apresentação das teorias nas quais este trabalho se baseou e nas reflexões propostas a partir delas, realizou-se o exercício analítico do livro *A manta do soldado* (2003). Nesse exercício, constatou-se alguns desdobramentos do esperar na constituição narrativa das duas personagens que foram o foco deste trabalho: a narradora-personagem e Maria Ema.

Na análise da espera que constitui a narradora-personagem, observou-se que o esperar realizado por ela estava condicionado, em um primeiro momento, à ação de Walter. Isso porque, como se buscou evidenciar, estava nas mãos de Walter a decisão de subir ao quarto e conversar com a filha bastarda no ano de 1963, cena que se repete inúmeras vezes durante a narrativa. Essa espera condicionada revelou-se, por exemplo, na enunciação da narradora-personagem, que, ao narrar aquele momento, marca o prolongamento de sua espera ao utilizar o pretérito imperfeito para dizer que aguardava pela ida de Walter até o quarto: “Disse ele, na noite em que visitou a filha, pois afinal ela esperava-o [...]” (Jorge, 2003, p. 9-10). Desse modo, evidencia-se o prolongamento dessa ação de espera feita pela narradora, que aguardava pela ação de Walter, ainda que ele estivesse dividindo o espaço da casa com ela.

Esse esperar da narradora, entretanto, apesar de condicionado, realizava-se, também, de modo ativo. Ao analisar, por exemplo, a imagem da porta presente nos excertos retirados da narrativa, observa-se que a filha de Walter age criativamente diante de sua espera ao se posicionar no limiar da porta e se deixar ver por Walter, chamando para si a atenção do pai.

Além disso, essa espera ativa também se marcou no ir e vir, no revisitar constante realizado pela narradora daquele fundamental momento que foi a ida de Walter até o quarto da filha no ano de 1963. A narradora-personagem, como se verificou pelas análises, rememora, em diversos pontos da narrativa, a visita de Walter no ano de 1963. Essa rememoração é ligada narrativamente ao retorno do “trotamundos”, no presente da enunciação da narradora, quando o soldado, já morto, sobe, de modo simbólico, novamente ao quarto da filha por meio de sua manta. Esses dois pontos da vida da bastarda são construídos de modo fragmentário, sendo necessário reconstruir peça a peça o quebra-cabeça que representa esses dois pontos da vida da narradora e de Walter.

Desse modo, verificou-se que a narradora-personagem, ao interromper a narração desses momentos e retomá-los em diferentes pontos da narrativa, trazendo novos detalhes, atua como Sherazade, da obra *As mil e uma noites* (2017). Isso porque Sherazade, interrompendo a cada noite suas narrativas para manter a atenção do Rei Shahriar, acaba por criar entre eles uma nova relação por meio da palavra. De mesmo modo, a narradora atua ativamente em sua espera de uma relação com seu pai ao ir e vir em suas narrativas, construindo, a cada retomada, um novo vínculo com a figura de seu pai, Walter.

Demonstrou-se, ainda, a espera ativa da filha de Walter ao se analisar a maneira como a bastarda cria para si uma figura de Walter, tanto por meio das narrativas que escutava no ambiente familiar, quanto a partir dos objetos de Walter encontrados, reunidos e manuseados por ela quando assim desejava. Em relação aos objetos, verificou-se, a partir de reflexões baseadas em texto de Sigmund Freud (2010), que o manejar dos desenhos de pássaros e o abrir e fechar do armário que continha os pertences de Walter revelavam uma espera ativa da personagem. Isso porque, ao manusear tais objetos quando bem entendia, a narradora tomava o poder de fazer esperar, tendo para si aquele Walter imaginado quando bem entendesse. Criava, portanto, para si o seu próprio Walter, tomando o controle de sua espera.

Esse controle da espera se concretiza mesmo, entretanto, quando a narradora-personagem recebe a manta do soldado Walter, momento em que aquele objeto-símbolo permite que Walter esteja finalmente nas mãos da bastarda. Com a posse da manta, que condensa em si aquele que foi seu pai, a narradora pode finalmente terminar a sua espera e fazer com que Walter é quem espere por ela, retornando, em memória, quando ela assim desejar. Essa tomada do poder de fazer esperar marca-se no enterro da manta do soldado Walter nas terras de Valmares, quando a narradora finalmente fixa o pai no solo e, como quem faz o parto de um filho, cria para si esse Walter que retorna quando ela o chama.

Conforme evidenciado nas análises deste trabalho, há espera também na narrativa de Maria Ema, mãe da narradora-personagem. A espera realizada por Ema marca-se socialmente em sua condição de mulher, já que, ao ficar grávida de Walter, resta pouco para ela a não ser aguardar que outros tomassem decisões a respeito de sua vida. Essa impossibilidade de ação social de Maria Ema evidenciou-se na análise da simbologia das portas presentes nos excertos analisados. Para Maria Ema, as portas, socialmente representadas como os limites para a ação, para o ir e vir, estavam fechadas, trancadas. Para Walter, entretanto, as portas permaneciam abertas, dando-lhe a possibilidade de escolher entre permanecer com Maria Ema e a filha que teriam ou partir para aventuras pelo mundo. Walter escolhe partir e condiciona Maria Ema, ainda que não conscientemente, a esperar, portanto, pelo seu possível retorno.

A permanência da espera de Maria Ema marca-se, assim, como demonstrado nas análises, diante das pequenas ações de transgressão realizadas por ela em sua narrativa. Ressaltou-se, por exemplo, a semelhança entre a espera de Maria Ema e Penélope, que, ao tecer e destecer a mortalha de seu sogro por três anos, conseguiu afastar seus pretendentes e manter-se à espera de Odisseu. De mesmo modo, durante três anos Maria Ema manteve as portas de seu quarto fechadas para Custódio Dias, transgredindo momentaneamente o que era socialmente esperado e sustentando a sua espera por Walter. Além disso, o fato de conhecer os desenhos de Walter e saber de onde eram cada um dos pássaros desenhados foi também compreendido nas análises como um indicativo da permanência da espera, já que, pelos desenhos, Maria Ema poderia acompanhar o percurso de Walter, ainda que estivesse presa ao espaço doméstico.

Encerrando o exercício analítico empreendido neste trabalho, verificou-se que a espera de Maria Ema, apesar de condicionada à ação de Walter, era também ativa, pois ela transformava sua realidade enquanto esperava. Isso se evidenciou a partir da análise das vestimentas utilizadas por Maria Ema principalmente em dois momentos de sua vida: quando estava grávida de Custódio Dias e quando se preparava para o retorno de Walter anunciado no ano de 1962. Para as roupas utilizadas durante sua gravidez – uma bata plissada e uma saia de cóis infinito –, concluiu-se que elas apontavam para uma ação de Maria Ema de se adequar ao papel esperado para uma esposa, sem, entretanto, abrir-se completamente para sua relação com Custódio Dias. Por outro lado, o vestido de seda usado por Maria Ema ao se preparar para o suposto retorno de Walter foi lido neste trabalho como um desvelamento da espera de Ema e a marca de sua transformação, evidenciando o seu lado sensual e erótico antes escondido pela bata e pela saia usadas durante a gravidez.

Diante das análises tecidas, portanto, parece bastante claro que há a presença da espera como estratégia constitutiva das narrativas das duas personagens analisadas neste trabalho. Desse modo, torna-se possível dizer que a narradora-personagem e sua mãe, Maria Ema, são marcadas pela espera que empreendem pelo retorno de Walter Dias e, mais ainda, pelo momento em que poderão tomar o controle de suas próprias histórias. Obviamente, muito mais ainda há para se investigar a respeito das esperas empreendidas por essas duas mulheres, dada a riqueza composicional da obra. Porém, a partir das investigações realizadas, considera-se possível reafirmar que o ato de esperar se realiza na obra como um exercício de construção e de transformação das personagens analisadas.

Cabe ressaltar, por fim, que muitas outras esperas presentes na narrativa não foram analisadas devido ao foco estabelecido para este trabalho e os prazos definidos para a conclusão das análises. Entretanto, é importante ressaltar que há a intenção de se permanecer pesquisando o tema, aprofundando-se nas histórias dos demais personagens e na ligação dessa espera com a própria história de Portugal.

Isso porque há, por exemplo, um movimento de decadência da família de Francisco Dias que se realiza gradativamente, acompanhando a passagem do tempo da narrativa. Tal decadência parece poder ser lida como a decadência do próprio país, Portugal, que sai de uma história de inúmeras conquistas além-mar para um declínio em relação aos demais países da Europa a partir da segunda metade do século XIX, como aponta André Nunes de Azevedo (2005) em texto no qual discute o assunto:

Distante da vanguarda européia (sic), Portugal compunha o par oposto do moderno. A organização produtiva do país apresentava uma economia de base agrícola e comercial, revelando um capitalismo de frágil base no campo da produção, postado, cada vez mais na especulação financeira. A sociedade lusitana era eminentemente rural, prevalecendo o pequeno camponês como agente preponderante. Nas grandes cidades, que apresentaram forte ritmo de crescimento a época, sobressaíam os pequenos comerciantes, artesãos e funcionários públicos, ao qual se opunham uma burguesia comercial e financeira. O país encontrava-se ainda longe de uma economia industrial, característica das nações vizinhas do norte europeu (Azevedo, 2005, n.p.)

Inserido nesse processo de decadência há o movimento de espera, de esperança do próprio Francisco Dias, que, ao ver sua família pouco a pouco se esfacelar, aguarda pelo retorno dos filhos – que se mudam para diferentes partes do mundo - e pelo momento de glória de sua família: “Na casa magnificamente vazia, onde só de onde em onde se ouviam passos, ele [Francisco Dias] imaginava um regresso colectivo que iria acontecer, presenças ausentes, vivas, figuras concretas, que se moviam circundadas de bolívares e dólares” (JORGE, 2003, p. 90). No excerto acima, verifica-se a decadência da casa de Valmares ao se contrastar a ideia daquilo

que é “magnífico”, grandioso, ao seu vazio, que se deu após a debandada de cada um dos filhos de Francisco Dias, exceto Custódio Dias. Na casa vazia, Francisco Dias espera o retorno dos filhos, que trariam riquezas para sustentar aquela enorme casa que pouco a pouco se degrada diante das modernas e chamativas mudanças que ocorrem mundo afora.

Além disso, há a espera realizada ainda por Custódio Dias, o filho de Francisco Dias que possuía uma deficiência nas pernas devido a uma poliomielite. Essa deficiência é posta na narrativa de Lídia Jorge como a grande marca da espera de Custódio, o que o impossibilitava de partir de Valmares: “Fosse como fosse, Francisco Dias atravessava as propriedades laboradas por estranhos e bendizia a hora em que Deus lhe tinha dado um filho de pé boto, porque este nunca partiria, ficaria ali humildemente a esperar pelos outros (Jorge, 2003, p. 88). A vida de Custódio é, portanto, marcada pelo esperar: pelos irmãos, pelo reconhecimento do pai, pelo amor de Maria Ema e por um espaço na vida da narradora-personagem. Enquanto espera, resta apenas colocar todos sob sua custódia, condição que se marca inclusive em seu nome: “Custódio”.

Esse ato de humildemente proteger os demais enquanto espera está evidenciado em trecho no qual se descreve como ele agia com a filha de Walter nos momentos em que ela subia na charrete que pertencia ao “trotamundos”: “Com a lanterna acesa, Custódio aproximava-se devagar, estendia os braços, retirava-a de cima dos varais, colocava-a no chão, pegava-lhe pela mão e conduzi-a a casa. A bondade existia, adquiria a forma humana e por vezes confundia-se com o corpo de Custódio Dias” (Jorge, 20023, p. 82). No trecho em questão, a construção da cena enunciativa descrevendo o passo a passo das ações de Custódio, ressaltando, principalmente, a sua aproximação vagarosa, parece evidenciar o modo como as ações de Custódio eram pensadas, cuidadosas, sem nenhum movimento brusco. Sua espera, portanto, marca-se na sua constante custódia em relação aos demais, o que faz de Custódio Dias um personagem extremamente interessante para uma pesquisa posterior.

Diante dos pontos ressaltados nesta conclusão, finaliza-se este trabalho com a certeza de que há ainda muitos caminhos a serem percorridos para se analisar a espera no livro *A manta do soldado* (2003), de Lídia Jorge. Sendo assim, mantém-se, portanto, pulsante a espera por novas oportunidades de análise de tal obra, com a certeza de que muito mais há a investigar na leitura do rico texto trabalhando nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Petra, 2020. 248 p. (Volume 2).

APARIÇÃO. *In.*: MICHAELIS on-line – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apari%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 03 fev. 2024.

AZEVEDO, André Nunes de. As idéias de decadência e regeneração no ideário político de Antero de Quental. **Intellèctus (UERJ)**, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 1-21, 2005. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5860358.pdf>. Acesso: 13 fev. 2024.

BANDEIRA. *In.*: MICHAELIS on-line – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bandeira>. Acesso: 06 fev. 2024.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981. 200 p.

BATAILLE, Georges. A beleza. *In.*: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&Pm, 1987. p. 131-137.

BEAUVOIR, Simone de. A mulher casada. *In.*: BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 5. ed. Rio: Nova Fronteira, 2019. p. 185-277.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães... /et al./ revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. 2ª. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989 (vol. II).

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso em: 08 dez. 2023.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Cotia: Pé da Letra, 2018. 283 p.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In.*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.

CAVALCANTE, Sylvia. A porta e suas múltiplas significações. **Estudos de Psicologia**, Fortaleza, v. 2, n. 8, p. 281-288, jan. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/Z46bWt8mjzGqb8nPsmVDCJm/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 08 dez. 2023.

CIORDIA MUGUERZA, Javier. De Literatura y Ropa: Para una Semiótica del Vestido. **Ceiba**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 18–29, 2017. Disponível em: <https://revistas.upr.edu/index.php/ceiba/article/view/5681>. Acesso em: 14 ene. 2024.

CORBISIER, Roland. **Enciclopédia filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1974.

CÓS. In.: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Priberam Informática, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/c%C3%B3s>. Acesso em: 07 fev. 2024

COUTINHO, Fernanda . Narrar para não morrer: a história de Sherazade. In: Fiúza, Regina Pamplona. (Org.). **A Mulher na Literatura: criadora e criatura**. 1ªed.Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010, v. 1, p. 77-84.

D'OREY, Stephanie. Interview with Lília Jorge. **Portuguese Literary & Cultural Studies (Plcs)**, Massachusetts, v. 2, p. 167-174, 1999. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS2_dOrey_page167. Acesso em: 01 fev. 2024.

ENTRALGO, Pedro Laín. **La espera y la esperanza: historia y teoría del esperar humano**. Madrid: Revista de Occidente, 1957. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctj0f7>. Acesso em: 02 fev. 2024.

FLORENTINO, Juliana de Campos. **Discurso, identidade e autoria no romance A manta do soldado, de Lília Jorge**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26102010-112649/publico/2010_JulianadeCamposFlorentino.pdf. Acesso em: 18 ago. 2023.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Apresentação Malba Tahan; Tradução Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Harpercollins, 2017. 544 p.; Versão Antoine Galland. *E-book*

HANDICAP. In.: **Dicionário Oxford Escolar**: para estudantes brasileiros de inglês. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 497.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011. 593 v. (L&PM POCKET).

JANTSCH, Mariana S.; SPAREMBERGER, Alfeu. Arquitetura de uma identidade: memória e narração como matéria prima em *O Vale da Paixão*, de Lília Jorge. **Intersecções**, Jundiaí, v. 3, p. 42-62, 2014

JORGE, Lília. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003. 239 p.

KÖHLER, Andrea. **El tiempo regalado: un ensayo sobre la espera**. Tradução de Cristina García Ohlrich. Barcelona: Libros del Asteroide, 2018. *E-book*.

LLAGOSTERA, Esteban. La seda China y la ruta de la seda. **Boletín de La Asociación Española de Orientalistas**, Madrid, v. 40, p. 243-265, nov. 2004. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/la-seda-china-y-la-ruta-de-la-seda-0/>. Acesso em: 07 fev. 2024.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 143p.

MATTOS, Audrey. Castañón. A história de um silêncio: a insurgência da voz feminina em *A manta do soldado*, de Lúcia Jorge. **Travessias Interativas**, v. 10, p. 1-11, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/download/11015/8520/>. Acesso em: 09 out. 2023.

MELLO, Cláudio José de Almeida; ESTEVES, Antônio Roberto. A história à deriva em ‘As Naus’, de Lobo Antunes: Identidade e consciência histórica. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22598/16143>. Acesso em: 15 maio 2023.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013. 81 p.

OBEDECER. *In.*: AULETE Digital – Rio de Janeiro, Dicionário Online. Lexicon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/obedecer>. Acesso em: 03 fev. 2024.

OGNO, Lia. As viagens d'Os *Lusíadas* e os caminhos da heroicidade. **Revista da Faculdade de Letras "Línguas e Literaturas"**, Porto, v. 14, p. 317-327, 1997. Disponível em: <http://aleph.letras.up.pt/index.php/rll/article/viewFile/8230/7518>. Acesso em: 29 dez. 2023.

OLIVEIRA, L. V. P. Memórias do silêncio em “*A manta do soldado*” de Lúcia Jorge. **Revista Crioula**, [S. l.], v. 1, n. 22, p. 203-220, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/148786>. Acesso em: 18 ago. 2023.

PEREIRA, Bruna Wanderley. **Nas malhas da espera**: o retencimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/6460>

PREFERIR. *In.*: MICHAELIS on-line – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/za04l/preferir/>. Acesso em: 03 fev. 2024.

SANTOS, Luís Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOARES, Andréia Azevedo. **A manta intertextual de O vale da paixão**: herança, transformação e identidade. 2002. 231 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2002. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/15091>. Acesso em: 13 nov. 2023.