

Universos domésticos na narrativa portuguesa das últimas décadas do século XX: moradas imaginárias no ciclo duma cosmogonia mítica

No universo cultural português das últimas décadas do século XX, após o fim do império colonial e a resolução dos problemas políticos da ditadura, a tarefa mais urgente estava relacionada com uma profunda remodelação pós-patriarcal do universo doméstico. O tema da casa com tudo o que a preenche – relações de família, esposos, amantes, até relações com objetos portadores de memória e os animais de estimação¹ – torna-se o eixo recorrente das narrativas portuguesas, de autoria feminina e não só. No entanto, a nova ordenação do universo doméstico não se apresentava como fácil de conseguir. Por um lado, deparava-se com atavismos que vinham por arrastamento, por outro lado, com a falta de modelos e paradigmas alternativos aos modos de viver rejeitados. O que aqui está em jogo não é só um processo literário, mas sim cultural, refletido na literatura. O seu papel não é apenas o de tornar-se num espelho dos costumes em mudança, mas também fornecer, se possível, esses modelos e paradigmas que faltam através duma reativação dos paradigmas míticos: operando uma profunda (re)mitificação do universo privado e da personagem

1 Considere-se por exemplo o papel do cão e do cavalo na transcrição dos problemas da dominação patriarcal em termos de uma relação homem – animal no *Delfim* de José Cardoso Pires ou no *Cavalo de Sol* de Teolinda Gersão; cf. José Cardoso Pires, *O Delfim*, Lisboa, Moraes Editores, 1968; Teolinda Gersão, *O Cavalo de Sol*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989. Nos romances dessa última escritora, a própria casa, enquanto sonho da mulher, transforma-se também num ser quase orgânico, intermédio entre a vida animal e vegetal; cf. Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.

feminina que o habita. Ao mesmo tempo, recorrendo aos esquemas do imaginário mítico, esboça-se um processo de reinvenção da tradição matriarcal portuguesa.

- I. As características das casas imaginárias retratadas na narração (re)mitificadora portuguesa inscrevem-se nos esquemas de grande universalidade. No nosso estudo tentaremos recorrer aos instrumentos de análise elaborados na tradição da “filosofia das religiões” criada por Mircea Eliade (1907-1986). Essa corrente de investigação sobre o pensamento simbólico, que alcançou o seu momento culminante há meio século, merece ser revisitada. Porventura possa oferecer alguns instrumentos para a abordagem da expressão literária do nosso tempo, cada vez mais frequentemente caracterizado como um retorno ao religioso. É um retorno pós-secular, que por isso mesmo não pode ser um regresso direto às instituições. Daí uma sensibilidade para o pensamento religioso de cariz heterodoxo, alternativo em relação à tradição dominante. As narrativas analisadas neste artigo refletem a busca de novas fontes do sagrado.

A casa, assim como ela se tem configurado na ficção portuguesa das últimas décadas, constitui um novo espaço sagrado, equivalente íntimo dos templos institucionalizados, públicos, que entretanto se dessacralizaram no percurso da modernidade. Funciona como um ponto de partida para a construção de sistemas cosmogónicos e cosmológicos privados. Por isso as considerações de Mircea Eliade, que no Capítulo X do seu *Tratado de História das Religiões*² definiu as características do espaço arquitetónico enquanto espaço sagrado, podem ser aproveitados como instrumento numa abordagem crítica. Para o etnólogo que tomara por ponto de partida a lenda romena do Mestre Manole³, qualquer ato de construir implicava a transformação do espaço profano em espaço sagrado, operada através dum sacrifício. Por isso todas as construções, entre as quais uma simples casa, participam no sagrado e simbolizam o universo na sua totalidade. Assimilam-se, ao mesmo tempo, ao ponto umbilical de todo o mundo criado. Neste centro simbólico torna-se possível a comunicação entre diversos “níveis” do mundo, ou seja, a terra, o céu e o inferno. A sagração da casa também faz dela um espaço particularmente propício para a criação artística, uma forma derivada do ritual de recriação universal⁴.

2 Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, trad. Fernando Tomás, Lisboa, Cosmos, 1977.

3 Mircea Eliade, «Maître Manole et le Monastère», *De Zalmoxis à Gengis Khan*, Paris, Payot, 1970, p. 162 et ss.

4 Faço aqui um breve sumário das teses do tratado original publicado por Eliade na França em 1949: 1.) «[...] Toute hiérophanie [...] transfigure le lieu qui en a été le théâtre [...]: il est promu espace sacré.» 2.) «La notion d'espace sacré implique l'idée de la répétition de l'hiérophanie primordiale qui a consacré cet espace.» 3.) «Les

A ordem doméstica, segundo o que sugere o etnólogo romeno, reflete nada menos do que uma cosmovisão, tornando-se numa imagem da ordem cósmica. O simples ato de arrumar um quarto perde a sua banalidade e transforma-se num ritual. A arquitetura e a sua ordem geométrica é justamente a arma que o homem opõe à *não-ordem* da natureza, satisfazendo a sua necessidade inata de classificação e construindo o seu cosmos, que não passa de um caos sabia e conscienciosamente organizado. Esta organização realiza-se, em primeira instância, sob forma de mitos, que têm por função – emprestando os termos de Lévi-Strauss – “mobilier o tempo social e, em consequência, mobiliar também o espaço”, nomeadamente através duma “topografia conceptualizada”⁵. Forma-se assim uma “geografia mítica” que anula o carácter acidental da natureza envolvente, atribuindo-lhe uma ordem investida de sentido. O espaço torna-se significante. O Caos transforma-se num Cosmos. Qualquer casa é uma forma particular ou ponto central desse espaço “cosmizado” que veicula um sentido. Por isso a arquitetura, mesmo antes de proteger do frio e da chuva, desempenha uma função primária, cosmogónica: funda essa ordem e essa significação, criando um universo simbólico que é no fundo a realidade pensada e sonhada que o homem verdadeiramente habita.

O espaço desprovido de valência simbólica é homogéneo; nele, cada ponto vale tanto como um outro. No entanto, a arquitetura entendida como um processo cosmogónico estabelece uma diferenciação: através dela, um fragmento delimitado do espaço torna-se rico em qualidades particulares. Cassirer afirma que basta delimitar para tornar sagrado:

A sacralização começa quando se delimita da totalidade do espaço uma região particular que é distinguida das outras, que é contornada e, para assim dizer, clausurada pelo sentimento religioso. Esta noção de sacralidade religiosa, que se apresenta também como uma divisão do espaço, concretizara-se linguisticamente na expressão *templum*. *Templum*, com efeito, (em grego, *temenos*) remonta à raiz *tem-*, cortar, e significa o que é recortado, o que é delimitado⁶.

sanctuaires ne sont pas seuls à exiger la consécration d'un espace. La construction d'une maison implique, elle aussi, une transformation analogue de l'espace profane.» 4.) «Toutes ces constructions sacrées représentent symboliquement l'univers tout entier.» 5.) «Est 'Centre' [...] tout espace sacré.» 6.) «Le symbolisme du 'centre' embrasse des notions multiples: celle de point d'intersection des niveaux cosmique [...]; celle d'espace hiérophanique et du même coup réel; celle d'espace 'créationnel' par excellence, le seul où *puisse* commencer la Création.» 7.) «L'abolition du temps profane et l'insertion dans [...] *illo tempore* mythique de la cosmogonie sont impliquées dans n'importe quelle 'construction' et dans n'importe quel contact avec un 'centre'.» 8.) «Chaque habitation [...] se voit transformée en un 'centre'. De sorte que toutes les maisons [...] se trouvent situées en un seul et même point commun, le Centre de l'Univers. [...] Leur construction s'insère dans le *même* moment auroral de la création des mondes [...]. Le temps mythique, tout comme l'espace sacré, se répète à l'infini, à l'occasion de chaque nouvelle œuvre de l'homme»; Mircea Eliade, *Traité d'Histoire de Religions*, Paris, Payot, 1949, p. 310-325.

5 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 199 et ss.

6 Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. II, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 127.

Em consequência, onde há uma casa, há uma série de distinções: o interior e o exterior, o próximo e o longínquo, o assimilado e o estranho, o domesticado e o selvagem. A tomada em posse dum parte do espaço disponível pressupõe uma escolha e uma valorização: o sítio escolhido para sempre, para ficar, para uma permanência sem prazo, deve ser considerado como *muito melhor* do que os outros; desta forma, a sacralização torna-se possível, talvez mesmo indispensável. Tudo o que participa na geografia mítica concentrada, para assim dizer, na casa, torna-se ao mesmo tempo num lugar propício ao ritual. É nesse lugar que se realiza a experiência do sagrado do homem moderno: a criação artística⁷. Ainda na nossa época, a presença do rito no seio da casa pode realizar-se enquanto uma dança ritual⁸. Essa dança revela-se frequentemente uma forma de atualização da ordem arquitetónica face ao caos e uma afirmação do carácter sagrado da morada.

- II. No panorama da recente ficção portuguesa, as mulheres escritoras ocupam um lugar dum importância cada vez maior. Esta ocupação dos territórios literários nem sempre foi pacífica. A escrita transformou-se numa luta aberta pelo menos num caso: aquando da publicação das famosas *Novas Cartas Portuguesas* que deram início à perseguição judicial das três autoras, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, em 1972⁹. No entanto, desde então, as mulheres escritoras ganharam, sem maiores obstáculos, o lugar de grande relevo, para não dizer predominante, no panorama da narrativa portuguesa, ilustrada com nomes tais como Lídia Jorge, Maria Judite de Carvalho, Maria Ondina Braga e tantas outras.

O magnífico surto da ficção de autoria feminina na década dos anos oitenta do século passado é surpreendente, pois a tradição cultural portuguesa é uma tradição patriarcal, masculina, para não dizer machista. A ficção feminina aparece, neste contexto, como uma corrente naturalmente vocacionada a tornar-se uma contestação. No entanto, as feministas portuguesas terão tido alguma dificuldade em encontrar padroeiras na história cultural do seu país. A lista das escritoras do passado reduz-se a alguns nomes apenas, como os das poetizas Maria Browne (1797-1861) ou Florbela Espanca (1894-1930).

7 Na recente literatura portuguesa, esse motivo foi desenvolvido por Mário Cláudio no romance dedicado à figura do pintor modernista português, Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918); cf. Mário Cláudio, *Amadeo* , Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

8 Pode-se interpretar nesses termos as estranhas deslocações e movimentos das personagens em Finisterra. Cf. Carlos de Oliveira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* , 3a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1979.

9 Para uma apreciação histórica desse processo, cf. Ana Luísa Amaral, “Breve Introdução”, *Novas Cartas Portuguesas – Edição anotada* , org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, p. I - XXVI.

Foram por isso buscar a figura da *Soror Mariana* que, no entanto, é mais uma personagem da literatura masculina do que uma personalidade em carne e osso¹⁰. Para encontrar uma suposta tradição matriarcal, as escritoras portuguesas recuam até aos tempos mais remotos, recorrendo às camadas culturais anteriores à formação vigente – não só a moderna, mas também a formação nascida há dois milénios com a romanização do território português. Ao mesmo tempo, esta busca dum matriarcado primordial traduz um grande retorno às modalidades míticas do pensamento e da imaginação criadora.

A escrita feminina em busca dessas raízes remotas, dum passado mítico que poderia apresentar como alternativa à civilização patriarcal em que atualmente está imersa, tende a procurar uma inspiração na tradição de outra natureza, nomeadamente na cultura popular, na qual a mulher e a criação feminina ocupa mais espaço do que na linha da chamada “alta cultura”. Assim, na segunda metade do século passado, nasceu e tornou-se extremamente produtiva a corrente que recebeu da crítica o rótulo de “fantástico etnográfico”. Considera-se como a sua parte constitutiva um grupo de obras ficcionais escritas e publicadas nas décadas de oitenta e noventa. Não são exclusivamente obras de autoria feminina. As características semelhantes aparecem nos romances e contos escritos por João de Melo ou Fernando Dacosta. Não se trata portanto duma corrente univocamente marcada pela ideologia feminista e, como sempre acontece no caso da literatura de nível artístico elevado, deve-se evitar essas atribuições ideológicas injustamente simplificadoras. É melhor falar antes duma fonte de inspiração comum, que é a remota tradição matriarcal, cujos ténues vestígios supostamente se conservaram nas camadas rurais em certas zonas do “Portugal profundo”. Não é necessário acrescentar que este substrato matriarcal encontra-se, há séculos, num polo oposto em relação à tradição e à mentalidade dominante, a patriarcal, também no caso do povo português, no qual o primeiro plano também é ocupado pelo modelo masculino, o “macho”. Esta camada cultural dominante data, como já sugerimos, pelo menos dos tempos da ocupação romana ou mesmo da colonização grega, refletida na lenda da suposta fundação da cidade de Lisboa por Ulisses¹¹. A sua permanência ao longo dos séculos prova quão profundamente os territórios portugueses foram influenciados pelos modelos da cultura mediterrânea. Mas mesmo se o matriarcado primitivo não tivesse deixado vestígios, ou pura

10 Enquanto heroína do romance epistolográfico francês, *Lettres portugaises traduites en françois*, univocamente atribuído pela crítica contemporânea à Gabriel Joseph de Lavergne, conde de Guilleragues (1628-1685).

11 Motivo explorado por Teolinda Gersão, *A Cidade de Ulisses*, Lisboa, Porto, Sextante – Porto Editora, 2011.

e simplesmente nunca existisse, na segunda metade do século XX era preciso reinventá-lo.

Numerosas obras das escritoras portuguesas sugam a seiva vital do imaginário ligado à religiosidade popular característica das regiões mais nortenhas do país. Como observou Moisés Espírito Santo num estudo sobre as crenças populares portuguesas que já se tinha tornado clássico¹², o Norte de Portugal diferencia-se do resto da Europa pela sua religiosidade de tipo particular, em que os assuntos do *sacrum* são regidas quase exclusivamente pelas mulheres. A religiosidade popular, até hoje em dia, é por vezes encarada como uma espécie de oposição frente ao catolicismo oficial, a “religião dos padres”, na qual os deveres litúrgicos são desempenhados pelos sacerdotes de sexo masculino. O catolicismo é uma “religião do pai”. Pelo contrário, no que diz respeito à religiosidade popular, “a religião da mãe”, são as mulheres quem controla as vias do acesso ao sagrado. São elas quem comunica com os seres e as forças supra-humanos. Contudo, os acontecimentos hierofânicos nunca acontecem no universo quotidiano das casas, mas sim nos rochedos ou em grutas sagradas. Moisés Espírito Santo acrescenta ainda que as fórmulas verbais de cura mágica, os *ensalmos*, assim como as fórmulas de encantar e desencantar, são praticadas exclusivamente por mulheres. É também a mulher, a mãe ou a esposa, quem obriga os seus a praticar os ritos dessa religião. O etnólogo português chama a atenção ao facto que no âmbito do culto popular, as figuras dos santos têm, quase sempre, o carácter feminino. Por outro lado, no caso do Cristo, esboça-se uma bivalência genérica perturbadora: “O Cristo entre os apóstolos, que acolhe e nutre as multidões, é um Cristo feminino; na cruz ou durante a sua paixão é um homem – o macho que deve ser punido”¹³.

Como precursora da literatura inspirada nessa ordem mental e imaginária, que se desenvolverá dando origem, nos anos oitenta, à corrente do “fantástico etnográfico” aparece Agustina Bessa-Luís. No seu romance *A Sibila*, constrói uma visão do mundo rural cujas figuras centrais são as mulheres que pertencem a um perene clã feminino¹⁴. Aqui, a tradição não é transmitida do pai ao filho, mas sim da mãe à filha. A heroína principal, Quina, é caracterizada como detentora de poderes proféticos; é uma Sibila. Esta personagem encarna no romance o modelo ideal do feminino forte e independente, que além do carisma possui a possibilidade o acesso aos mistérios encobertos da existência e do destino humano, assim como o pri-

12 Moisés Espírito Santo, «La religion des paysans portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIX, Lisboa – Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 49-78.

13 *Ibidem*, p. 57-58.

14 Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores, 1954.

vilégio do convívio quotidiano com o sagrado. Contrastando com as figuras femininas, as personagens masculinas do romance de Agustina Bessa-Luís não apelam à simpatia do leitor. Os homens são rejeitados à margem do mundo feminino, excluídos da participação nos aspetos essenciais da existência. Apenas podem participar no sagrado através da mediação feminina. Perdendo o contacto com a mulher, sobretudo com o mistério do nascimento que só graças a ela se pode realizar, perdem a sua dimensão humana. Caem até ao nível do mundo bestial, como acontece no caso do marido de Estina, sádico e assassino gratuito (no momento em que deixa os seus cães despedaçarem um desconhecido).

Hélia Correia é uma escritora da geração seguinte que igualmente procura a inspiração no mundo da “religião da mãe”. Na sua novela *Montedemo*, ela vai buscar as mais remotas tradições ligadas ao território português, nomeadamente o culto de certas elevações naturais, colinas e montes¹⁵. A narrativa atualiza a tradição da “saída” processional de todos os habitantes da vila para os arredores dum monte sagrado, que acontece anualmente na primavera. Esse ritual do Carnaval, em Fevereiro, que coincide com o momento do primeiro despertar da natureza, aparece como uma festa da fertilidade e do renascer universal que brota das misteriosas forças telúricas concentradas no monte sagrado. Paradoxalmente, o monte que acabamos de qualificar como sagrado é, no entanto, chamado Montedemo, o monte do Demónio. Pois Hélia Correia entrelaça os motivos pertencentes à tradição cristã com os elementos pagãos, formando assim como que um evangelho apócrifo, no qual os papéis conhecidos da Bíblia são distribuídos entre personagens femininas. A heroína desta novela, Milena, é uma virgem que concebeu o seu filho sem conhecer o homem. Talvez o mistério desta conceição milagrosa esteja ligado com os poderes telúricos do Montedemo. A sua protetora e adjuvante é a louca Irene que se assemelha a João Batista preparando, com os seus sermões extravagantes, os caminhos do Senhor que está por nascer. O nascimento do menino negro, antecipado por sinais estranhos, traz consigo uma nova ordem moral, construída à volta dum mandamento único: “Amem-se”. Este mandamento é anunciado por mais uma profetisa, Dulcinha, que aparece ao lado de Milena e de Irene. Duma maneira que de certo modo também faz fronteira com o milagroso, ela suscita a paixão do velho solteirão Tenório.

Dulcinha é um nome herético, evocador da seita fundada por Frei Dolcino (Itália, início do séc. XIV) que atribuía um lugar especial às mulheres (sobretudo à sua formosa companheira Margarida) e considerava-as capazes de predicação, abandonando a crença dominante em que elas apareciam como meros instrumentos do demónio. No

¹⁵ Hélia Correia, *Montedemo*, Lisboa, Ulmeiro, 1983.

texto de Hélia Correia há mais referências históricas, que dizem respeito ao passado ainda mais antigo, o dos primeiros séculos da Cristandade. O misterioso culto prestado ao monte pelos habitantes da vila provém em linha direta da tradição prisciliana. Como sugere José Hermano Saraiva, os rituais e as ideias da seita fundada por Prisciliano de Ávila no século IV influíram numa maneira decisiva na cristalização das formas tradicionais do culto que caracterizam o Norte de Portugal¹⁶. Uma das particularidades consiste nas romarias para os santuários locais, situados nas elevações naturais. Pois Prisciliano aconselhava como forma ritual de purificação o abandono periódico das casas – espaço profano contaminado pelo convívio quotidiano com o pecado, realizado numa romaria para os cimos de montanhas, com objetivo de rezar e pedir a remissão dos pecados. Essas romarias tornaram-se numa prática generalizada dos habitantes das dioceses de Braga e Lugo. Será que a estas romarias se associavam rituais orgiásticos? Hoje em dia é impossível responder a esta questão; no entanto, foi esta a acusação formulada pelo sínodo que condenou Prisciliano e as suas ideias. A única coisa certa é que o herético, que aliás enaltecia os valores de pureza e virgindade, atribuía à mulher um importante papel na religião, não lhe negando o exercício do sacerdócio.

A ficção portuguesa de autoria feminina constrói frequentemente os universos romanescos em volta dum centro do espaço humano que é a casa transformada num equivalente dum templo. Já no romance *A Sibila*, a casa de Quina funcionava como um espaço à parte, excluído do mundo profano. A heroína de *Montedemo*, Milena, tomando consciência da sua gravidez, abandona o seu domicílio situado no centro do mundo profano, isto é, na praça da vila, para procurar uma outra casa, que tem muito a ver com o espaço religioso: a ermida. A nova morada é situada nas dunas, como que num deserto, longe das outras casas, habitadas por gente que vive no universo profano do pecado. A casa das dunas é construída e habitada pela louca Irene – esse João Batista feminino. Esse motivo de mudar para uma outra morada também tem uma analogia na religiosidade popular estudada por Moisés Espírito Santo. No Norte de Portugal existe um costume tradicional de roubar as telhas ou outros fragmentos das casas vizinhas com o objetivo de os colocar no santuário situado no cimo dum monte. O etnólogo português apresenta uma explicação deste costume: “as telhas são ‘roubadas’, isto é retiradas do domínio do ‘pai’, o ‘santuário’ é o seio da mãe comum, situado na montanha inacessível”¹⁷. Por outras palavras, roubando as telhas desconstrói-se a casa quotidiana do *profanum*

16 José Hermano Saraiva, *História de Portugal*, Mem Martins, Europa – América, 1993, p. 39-42.

17 Moisés Espírito Santo, “La religion des paysans portugais”, *loc. cit.*, p. 66.

e do domínio masculino. As telhas são transportadas para a zona do *sacrum*, para ali se construir uma nova moradia-santuário, que pertence ao domínio da “mãe”. De maneira análoga, Milena tem de abandonar a sua casa no *profanum* para ir morar na choupana de Irene, no seio do universo natural, impoluto, que corresponde melhor ao seu estado de gravidez e de bênção. A ermida de Milena é objetivo da peregrinação duma outra profetisa grávida, Dulcinha, e do seu companheiro, Tenório. Esta situação aparece como uma transposição do episódio evangélico da Visitação. Ao mesmo tempo, Milena na sua ermida assemelha-se à epifania duma deusa pagã de fertilidade, emanando beleza, doçura e acalmia.

O motivo duma ermida habitada por uma mulher louca, que tem, por razão da sua loucura, o acesso aos mistérios encobertos, aparece também na novela de Maria Teresa Horta, *Cristina*¹⁸. A loucura da heroína aparece nesta história como uma libertação e regresso à condição primária, pré-cultural da mulher. A louca vive no seio da natureza, no limite de duas zonas cósmicas que constroem o seu universo: a terra e o mar. Este mundo é habitado por seres fantásticos em que se fundem traços pertencentes a vários elementos: aparece uma serpente e uma criança – seres telúricos ou terrestres, mas cobertos de escamas como organismos aquáticos, e que no entanto possuem asas, pertencentes ao elemento aéreo. A ordem imaginária de *coincidentia oppositorum* em que se movimenta Cristina é portanto a ordem da não-exclusão, da não-contradição e da contaminação das zonas ou esferas cósmicas. A expressão dessa indefinição pré-cultural do mundo é a morada da personagem – uma cabana redonda, situada no fundo duma floresta virgem. Não é uma casa permanentemente habitada pela mulher louca, mas sim o lugar das suas experiências amorosas: um espaço do encontro com o mistério do outro e do ritual orgiástico.

Uma cabana redonda constitui mais uma alusão ao passado remoto das terras portuguesas, anterior à romanização. Antes da colonização dos Romanos que, como sabemos, construíam as suas casas com base na planta retangular, desenvolvera-se no território português a cultura dos *castros*, de que permaneceram até aos nossos dias os vestígios das *citânias*, conjuntos de casas redondas, de paredes em pedra, cobertas provavelmente de colmo. Estes vestígios são bem conhecidos não só pelos arqueólogos, mas também pelas populações locais. Na novela de Maria Teresa Horta, esta casa de antes da romanização torna-se numa espécie de “morada de antes da cultura (patriarcal)”, espaço da liberdade absoluta. Isto talvez constitua uma forma original de protesto contra a sociedade portuguesa que fecha a mulher numa prisão retangular das normas artificiais de agir, pensar e sentir.

18 Maria Teresa Horta, *Cristina*, Lisboa, Edições Rolim, 1985.

Um lugar de maior destaque no âmbito do “fantástico etnográfico” pertence a Lídia Jorge. A publicação do seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, remonta a 1980¹⁹. Também neste caso, o acontecimento milagroso, que, como o leitor facilmente descobre perto do fim do livro, não é outro do que a Revolução de 25 de Abril, é profetizado por sibilas, profetas femininos, capazes de ler sinais na terra e nos céus. Tal sinal que associa as ordens telúrica e celeste é a aparição da cobra voadora. A serpe alada é um ser rico em sentido na história da cultura portuguesa. É um elemento heráldico assente no cimo do brasão do reino já no período manuelino. Mas há quem admita que a serpente já foi objeto de culto na pré-história do território, a que aludem desenhos gravados nas paredes rochosas que foram descobertas em Foz Côa.

Todo o romance de Lídia Jorge é marcado pela atmosfera de inquietação, ânsia e espera pela realização das profecias, acontecimento que transformaria radicalmente a realidade quotidiana. A heroína em espera de milagre é Carminha, sempre ocupada a lavar a única janela da sua casa e a espreitar na rua. É interessante como se cruzam aqui duas esferas lógicas: dum lado aparece a lógica milagreira, mítico-adventícia, tão característica para a cultura portuguesa, na qual se inscrevem os misteriosos “sinais” e o ambiente de espera ansiosa que se transforma em purificação interior e preparação espiritual. Do outro lado, aparece a política e a história, na qual se inscrevem acontecimentos como a Revolução de 25 de Abril. Estas duas esferas em aparente contradição encontram harmonia no modo de pensar e de ver o mundo que caracteriza os, ou melhor as, habitantes de Vilamaninhos. Desta maneira, Lídia Jorge sugere a possibilidade de fusão das modalidades diferentes de ver o mundo, construindo na contemporaneidade uma narrativa que se define como um encontro com as tradições matriarcais, remotas, mas ainda vivas e vitais para a mulher – escritora e leitora de hoje.

O processo de remodelação dos universos domésticos portugueses, implicando frequentemente o ajuste de contas com as figuras paternas, avança a passos lentos e ainda hoje permanece em aberto. A investigação literária entra cada vez mais nas profundidades domésticas e nas suas dimensões silenciadas; por outro lado desconstruem-se edifícios de mentiras acumuladas e entranhadas na vivência cultural herdada e repetida de geração em geração. Descubrem-se, finalmente, afinidades com outras realidades em mudança e a cultura portuguesa inscreve-se e começa a autointerpretar-se num contexto mais vasto do “Sul” ou do “Mediterrâneo” marcado pela mesma herança patriarcal e a mesma resistência à mudança²⁰.

19 Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa, Europa – América, 1980.

20 O meu comentário mais pormenorizado sobre este problema aparece na análise do romance *A Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão; cf. Ewa Łukaszyk, „De gregos

Já no início dos anos noventa, Carlos Jorge assinalava um processo que se podia observar no romance português, nomeadamente a passagem duma dominante narrativa para uma dominante descritiva²¹. Esta nova hierarquização dos elementos constitutivos da matéria romanesca refletia a crescente importância dos jogos de espaço intratextual na construção do sentido. A própria arquitetura da casa tornava-se uma expressão simbólica das relações que importava analisar e que no entanto fugiam uma conceptualização imediata.

O conhecido conto de Sophia de Mello Breyner Andresen intitulado *A Casa do Mar* é construído, quase na íntegra, como uma longa descrição²²; diríamos que não se trata neste texto de outra coisa do que de *contar* o espaço. As propriedades e as categorias domésticas constituem a essência da história, estabelecem os pontos de partida do “drama espacial” narrado; tudo se joga entre as direções, as formas, a continuidade e a separação, o aberto e o fechado e, finalmente, entre os impulsos de atração e de repulsão. As propriedades do espaço regem a progressão narrativa neste texto que apenas retrata um percurso através do labirinto doméstico. A Casa do Mar, individualizada pelo nome próprio, assume o papel da personagem fulcral da história. Ao mesmo tempo, assimilando esquemas míticos, esta casa pode assumir o papel de matriz da ordem cósmica, do centro do Universo. Essa centralidade não deixa de ser paradoxal, já que o edifício não se encontra no meio da vida social, ou seja no meio de uma povoação; a sua centralidade não deriva do egocentrismo ou etnocentrismo humano. A Casa do Mar constitui um centro arquitetónico do mundo não-ordenado da natureza, do caos primário dos elementos. Rege e ordena um universo que ultrapassa o homem. Mesmo situada longe das outras moradas humanas, esta “casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro”²³. Construída sobre uma duna, numa zona intermédia entre os dois elementos cósmicos, a terra e o mar, a casa constitui um ponto central em relação ao qual se organiza o resto do espaço. O mar estende-se em frente da fachada, a terra ocupa a parte oposta e começa por um jardim meio selvagem contíguo às paredes traseiras. A fronteira entre o aquático e o telúrico é desenhada por um passeio de pedra

III.

a portuguesas. A transferência cultural como um problema de consciência crítica na *Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão”, *Estudios Hispánicos*, vol. XXIII, 2015.

21 Carlos F. J. Jorge, “La description depuis le naturalisme: Un changement de dominante dans le discours du roman (*A Quinta das Virtudes* de Mário Cláudio)”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1 (Dez. 1991), p. 333-345.

22 Sophia de Mello Breyner Andresen, *A Casa do Mar*, Lisboa, Edições Galeria S. Mamede, 1979. Esta edição de luxo é ilustrada com gravuras de Maria Helena Vieira da Silva; noutras edições, o conto é habitualmente incluído na coletânea *Histórias da Terra e do Mar*.

23 *Ibidem*. Todas as citações curtas que se seguem provem dessa edição ilustrada, desprovida de paginação.

que prolonga os muros. A moradia – centro cósmico também contém o eixo vertical do Universo: o poço “em torno do qual o vento dança”. O vento que dá voltas em torno do poço vazio marca a subordinação do aéreo à arquitetura da morada humana. O elemento ígneo também está presente. O fogo, de natureza infernal, ocupa a tenebrosa parte central da casa: a cozinha. Esta parte “escura no interior da casa branca” está marcada pela presença dum ser fantasmático: uma bruxa-alquimista, “a pequena mulher temível” que “reina em frente do fogo”. A habitante do “antro da casa” está constantemente ocupada a *resumir o tempo*: evoca “o longo catálogo de malefícios, desgraças, acidentes, doenças, perigos, prenúncios e ameaças suspensas”.

A casa, cuja estrutura é fortemente geometrizada, fornece um sistema de pontos cardinais que organiza o mundo exterior. O prolongamento das muralhas e os pilares de granito que delimitam o jardim determinam, ao mesmo tempo, as direções do Norte, do Sul, do Este e do Oeste. A temporalidade própria da Casa do Mar é também especial, porque “todos os dias a renovam”; por outro lado, “nela cada dia é único e precioso como se contivesse a totalidade do tempo”. A função ordenadora desempenhada pela arquitetura da morada humana não diz respeito apenas ao espaço. A ordem doméstica rege também a passagem do tempo. Mas será mais adequado comparar esta casa a uma clepsidra do que a um relógio. Constitui um grande recetáculo da temporalidade.

O interior da casa constitui uma espécie de labirinto composto por um sem-número de quartos, salas, escadas e corredores. A topografia doméstica é complicada, mas rigorosa: tudo é subordinado à geometria transparente do quadrado e do número quatro, tudo é descrito com indicações precisas de direções, dimensões e localização. O espaço labiríntico complica-se ainda, porque contém um sem-número de micro-mundos: as fotografias. Estas aberturas sobre outras realidades introduzem “no tempo um outro tempo” e “na casa outras casas”, núcleos de espaço-temporalidades independentes, escondidas no seio da a-temporalidade geral da casa. Aqui se realiza uma das virtudes da morada mítica: é um espaço – regedor do tempo, situado *fora do tempo*, um lugar da permanência.

No percurso através do labirinto doméstico, encontramos ainda uma outra presença feminina inscrita no quadro espacial. Diríamos antes que um dos quartos é um corpo feminino em transformação: “O quarto tem algo de glauco e de doirado como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros”. Este corpo feminino é um fenómeno aéreo e ígneo; os contornos duma mulher ocupada a pentear o cabelo são apenas sugeridos por uma vibração e um calor que se sente no ar: “Ali o ar, em frente dos espelhos, oscila e parece arder como se as mãos [...] alisassem e torcessem longas madeixas de cabelo [...] leve como o fogo”. O quarto vizinho, “exatamente no centro da casa”,

contem um grande espelho oval em frente do qual há “um espaço livre como um palco onde a luz, o nevoeiro e os gestos dançam” – luz, nevoeiro e gestos que compõem a mulher imaterial. A sua linguagem é um murmúrio que, “como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio”. O seu bafo é “uma larga respiração oceânica”. A relação entre a casa e este corpo feminino dilatado pelo respirar oceânico, este corpo gigantesco inscrito no cenário doméstico faz-nos pensar numa das ideias fundamentais da arquitetura, presente já em Vitruvius, no tratado *De Architectura libri decem*²⁴: a ideia de que essa deveria ser uma imitação do corpo humano, uma reelaboração abstrata das suas proporções, código secreto da perfeição e harmonia. O *módulo* arquitetónico é uma medida tomada sobre o corpo. Se o edifício introduz a medida no espaço, se determina as suas articulações, a medida das articulações da própria arquitetura é tomada sobre o homem. A casa realiza à sua maneira o sonho macrantrópico do pensamento primitivo, o do corpo-mundo ou do mundo criado na base da divisão dum ser primordial.

O jogo dos espelhos parece desempenhar um papel muito importante na narrativa de Sophia de Mello. Os espelhos multiplicam o espaço, introduzem “casas na casa”. Mas refletem também o tempo: “refletem demoradamente os dias”. A mulher-quarto, mulher-vazio, permanece ocupada, assim como a sua irmã paradoxalmente ígnea e tenebrosa, a manipular o tempo: os seus instantes, como que suspensos em pleno voo, contemplam a eternidade: “Neste quarto se vê a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade”. O quarto, e a casa inteira, é um lugar de meditação, “como um jardim Zen”. É um ponto em que a espaço-temporalidade do universo está concentrada, onde ela converge como no ponto fulcral duma lente. Graças aos espelhos e às presenças femininas que refletem e resumem o mundo, a Casa do Mar constitui a quinta-essência do espaço e do tempo condensados e multiplicados. É “um lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e mostra seu rosto e sua evidência”. É também um ponto a-temporal onde se manifestam as propriedades e onde convergem as forças do mundo “intacto e total”, tal qual fora no momento da Criação: “como se ali fosse o lugar que preserva em si a força nua do primeiro dia criado”. Esta casa constitui um ponto espacial privilegiado que conserva os núcleos primordiais e que oferece, em consequência, a possibilidade do retorno às origens e duma recriação ritual do mundo. Esta renovação pelo rito está perpetuamente assegurada pela presença das duas personagens femininas: a da mulher ígnea e a da mulher aérea.

No interior da Casa do Mar entram em contacto as zonas cósmicas. Uma “rutura de nível”, conceito tão caro ao estudioso romeno,

24 Vitruvius, *Tratado de Architectura*, trad. Manuel Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2009.

torna-se possível. O interior doméstico é um espaço particular que permite seja uma ascensão e o encontro com um ser imaterial, seja uma descida ao reino subterrâneo, o contacto com um ser infernal e, talvez, conhecimento das coisas encobertas: “malefícios, desgraças, perigos, presságios, ameaças suspensas”. Na Casa do Mar, existe a possibilidade duma *catabasis*: poder-se-ia, talvez, encontrar um saber comparável com o que Ulisses procurou no Hades e a que ascendeu graças a Tirésias. No entanto, nesta casa, descobrimos uma importante novidade em relação aos esquemas míticos antigos. Além da possibilidade de comunicação no eixo vertical, abre-se também uma possibilidade de comunicação no plano horizontal, nomeadamente graças aos espelhos e às fotografias que constituem, de certa maneira, aberturas ou passagens para os mundos alternativos.

- IV. O aspeto material da casa esconde o seu duplo espiritual. O ato de se procurar ou construir uma morada corresponde à necessidade de proteção que é comum ao homem e ao animal. Contudo, no humano, este gesto, aparentemente primário, deriva do mágico e do religioso, do prático e do puramente espiritual, da fé e da superstição, da tradição e do consenso social, da técnica e da arte. É um ato que trespassa todas as camadas da cultura. A importância do ato de contar o espaço pode ser vista como um dos principais traços característicos do recente romance português. Entre as configurações do espaço na ficção, a casa ocupa naturalmente uma posição privilegiada, sobretudo na ficção de autoria feminina. Quando Isabel Allegro de Magalhães tenta definir os traços distintivos da escrita de mulheres, descobre que

a centralidade de espaços como a casa é comum a grande parte d[as] escritoras: por um lado, uma casa assimilada à natureza, com o ritmo das estações do ano a transformar a sua configuração, aberta na primavera e fechada no inverno, como por exemplo n’*O Silêncio*, de Teolinda Gersão [...]; por outro lado, a casa como lugar de passagem do tempo, carregada de memórias, local secreto, de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece, vivo nas coisas que dele falam, que o evocam pela varinha de condão de qualquer cheiro ou de qualquer toque (as casas de Agustina, de Maria Velho da Costa, de Hélia Correia). Casa sempre *pivot* do universo, sítio fixo de onde as mulheres constantemente partem para viagens no tempo²⁵.

A separação da escrita dita feminina do resto da literatura (escrita masculina?) suscita muitas polémicas. Sem tomar posição neste campo, notemos que a problemática da casa aparece frequentemente entre os traços distintivos propostos por aqueles, ou aquelas, que defendem a tese sobre a existência duma escrita feminina particular. Maria de Santa Cruz pergunta:

²⁵ Isabel Allegro de Magalhães, “O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina”, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 36.

A feminidade da escrita, se existe, não coincide certamente com o gênero (feminino ou masculino) do nome desta figura mais ou menos mitificada que é o Autor (que sempre é também um Ator). O *feminino*, por uma escolha de temas duma certa domesticidade, exterior ou interior, e porque predomina nela o regime noturno da imagem?²⁶

Em qualquer caso, a casa imaginária não é um reino exclusivo das mulheres. É fácil de verificar quão grande é a importância deste tema na ficção “masculina”: a de Carlos de Oliveira, de Virgílio Ferreira e outros.

A arquitetura da morada imaginária possui uma prodigiosa capacidade de revelar as verdades que dizem respeito não só à maneira de viver dos homens, mas também à sua visão do mundo, aos seus sonhos e suas angústias. Ocupámo-nos da ficção contemporânea no sentido mais estreito da palavra, mas com o ensejo de mostrar a sobrevivência de constantes universais e milenárias. O nosso objetivo é *decifrar a presença do sagrado no mundo dessacralizado*²⁷ em que vivemos e mostrar em plena luz do dia as camadas míticas escondidas no seio da realidade contemporânea.

Mircea Eliade escreveu sobre o espaço em que se movimenta o seu “homem tradicional”. Segundo este estudioso, a homogeneidade espacial está rompida pela hierofania: “Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo – e há outros espaços, não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos”²⁸. Este primeiro espaço constitui sempre o ponto central do Universo, pois “a multiplicidade, até mesmo a infinidade dos Centros do Mundo não traz quaisquer dificuldades para o pensamento religioso. Porque se não trata do espaço geométrico, mas de um espaço existencial e sagrado que apresenta uma estrutura de todo diferente, que é suscetível de uma infinidade de roturas, e portanto de comunicações com o transcendente”²⁹. Esta conceção do espaço sagrado e da casa encarada como Centro do Mundo não pertence apenas aos povos arcaicos, mas aparece em pleno vigor na narrativa portuguesa dos nossos tempos.

26 Maria de Santa Cruz, “Chegou o tempo do Andrógino? Sobre *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa”, *Colóquio-Letras*, nº 119 (Janeiro-Março de 1991), p. 199.

27 Um problema que Eliade recomendou aos seus sucessores. Cf. Mircea Eliade, *A Provação do labirinto. Diálogos com Claude-Henri Rocquet*, trad. Luís Filipe Bragança Teixeira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

28 Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*, trad. Rogério Fernandes, Lisboa, Livros do Brasil, 1956, p. 35.

29 *Ibidem*, p. 69-70.