

OS FALARES ANCESTRAIS E O INTERDISCURSO EM

O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE

Juliana Florentino Hampel¹

Lilian Jacoto²

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance contemporâneo português *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge, com foco no interdiscurso que perpassa a obra e que fomenta o discurso da protagonista, Milene Leandro. Personagem marginalizada, diagnosticada com uma deficiência mental que a impede de realizar corretamente sua fala, Milene será o meio termo de dois universos presentes na narrativa: o europeu, representado por sua família, que não lhe dá voz; e o africano, constituído pelos Mata que, provenientes de uma cultura com marcas de oralidade, têm condições de fornecer a ela um espaço no qual consiga formular sua verdade, sem o objetivo de uma normatização. Seu processo de formação discursiva será investigado a partir da perspectiva de que indivíduos considerados insanos não possuem voz, portanto, realizam ineficazmente seus processos de enunciação.

Palavras-chave: (inter)discurso; verdade; enunciação; literatura portuguesa;

Neste trabalho de investigação, que faz parte de minha pesquisa de doutorado na Universidade de São Paulo, apresento uma leitura da interdiscursividade presente no romance *O vento assobiando nas gruas*, da escritora portuguesa Lídia Jorge. A obra é povoada de vozes que interagem, de modo especial fomentando e baseando o discurso da protagonista, Milene Leandro, que possui grande dificuldade de elaborar um processo enunciativo coerente com a realidade ou mesmo com o que deseja veicular discursivamente.

Iniciemos por uma pequena descrição de Milene, de sua situação e do contexto da narrativa. *O vento assobiando nas gruas* é um dos últimos romances de Lídia Jorge, autora que tem se destacado na cena portuguesa desde a década de 1980, depois da

¹ Juliana Florentino HAMPEL. Universidade de São Paulo – USP. E-mail: juflorentino@usp.br.

² Lilian JACOTO. Universidade de São Paulo – USP. E-mail: ljacoto@usp.br.

abertura política do país, quando então surgiu um número substancial de escritores tratando do tema da Revolução dos Cravos e de seu impacto na vida dos cidadãos. Ela, que tem uma especial predileção por personagens marginais, como já declarou diversas vezes, elege uma garota de quase 30 anos, com um atraso mental diagnosticado como oligofrenia³, que a impede de falar, especialmente quando se sente intimidada. Existe uma ânsia por parte da personagem em contar a sua história e desenvolver um diálogo coerente com as pessoas com quem convive, porém ela tem uma dificuldade de expressão profunda, pois possui o conteúdo do que deseja veicular, entretanto a sua *objetivação exterior*⁴ torna-se ininteligível a seu interlocutor.

Tudo isso nos remete também ao fato de Lídia Jorge continuar abordando o tema da diferença, da veiculação de inúmeras possibilidades de pontos de vista sobre o mesmo acontecimento. Segundo Isabel Pires de Lima, um dos traços marcantes de sua ficção é justamente “a abertura para pontos de vista não descentrados e não hegemônicos, que assinalem a diferença” (2005, p. 61). Ainda de acordo com a estudiosa, outro ponto comum dos romances da escritora portuguesa é “as implicações que a construção da identidade tem com a linguagem, o direito à fala, o acesso privilegiado à palavra” (*Ibidem*, p. 59). E não é exatamente esse o drama de Milene? “Queria contar por palavras suas todos esses trâmites, porque no fundo desejava ser senhora de uma situação que a si mesma, mais do que a qualquer outra pessoa, dizia respeito” (JORGE, 2012, p. 15).

O questionamento do discurso tido como verdadeiro é igualmente mote frequente. O modo como a autora narra as experiências vividas por todas as personagens

³ A oligofrenia é uma deficiência mental e seu nome provém do grego e significa “pouca inteligência”. A síndrome oligofrênica é uma patologia psíquica que consiste numa deficiência mental grave produzida pela interrupção do desenvolvimento da inteligência durante o período intrauterino ou em muito tenra idade (sempre antes dos 18 anos). Outra classificação que se faz entre os sujeitos com oligofrenia distingue entre os que são não recuperáveis (aqueles que não desenvolvem linguagem), os dificilmente recuperáveis (desenvolvem a linguagem embora de forma imperfeita) e os recuperáveis (aqueles que conseguem ter uma vida próxima do considerado normal). Adaptado de: <http://conceito.de/oligofrenia>. Acesso em: 02. Maio 2014.

⁴ O termo é empregado por Mikhail Bakhtin, que afirma o seguinte: “A expressão comporta, portanto, duas facetas: o *conteúdo* (interior) e sua *objetivação exterior* para outrem (ou também para si mesmo). (...) a expressão é tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006, p. 97.

do livro, carregado de ironia, e que se estende à própria forma da narração, oscilante entre a primeira pessoa, nas poucas vezes em que Milene narra-se a si mesma e a terceira pessoa, narrador representado pela prima Lavinia, que também participa de muitos fatos do passado, leva a um simulacro de verdade que se estabelece em suas histórias. Consoante Raquel Oliveira, a ironia é um dos recursos estilísticos mais utilizados por Lídia Jorge e responsáveis por causar o estranhamento do que está sendo narrado, pois existe um exagero, encontrado na fala das personagens, que causa uma

incoerência entre [seus] discursos, enunciados por elas como grandes verdades, e o contexto em que aparecem; entre a autoridade com que se revestem e a inconsistência do que dizem. (2011, p. 114)

Um trecho do romance que ilustra bem esse tipo de verdade, a todo momento proclamada durante a narrativa, é quando uma das tias de Milene tenta dar uma explicação para sua deficiência:

A causa tinha a ver com a gestação da criança. Para a tia Ângela Margarida, a ideia corrente de que os filhos dos grandes amores transportam consigo a marca da perfeição não passava de uma falsidade. Como técnica de saúde, a sua experiência dizia-lhe exatamente o contrário, que os filhos da paixão resultam em geral nevróticos e problemáticos, talhados para a derrota, (...) Em seu entender, os filhos do arrebatamento ficariam, por certo, feridos pela memória da sua insignificância, num processo que os marginalizava. (JORGE, 2012, p. 455)

A obra retoma muitos elementos retóricos de um de seus romances anteriores, *A manta do soldado* (2003), como por exemplo a contação da história vista pela câmera de cinema, num movimento que focaliza objetos, corporificando-os e emprestando suas características aos personagens e vice-versa. É assim que o narrador descreve o “longo corpo da Fábrica Velha” na primeira cena da narrativa, que traz um aspecto pegajoso que será associado à própria protagonista:

Naquela tarde quente de Agosto, o longo corpo da Fábrica Velha ainda estava lá estendido ao sol. Não propriamente intacto, pois nessa altura já o telhado verdoengo abaulava como se a ondulação do mar se prolongasse na cobertura do edifício. Também os parapeitos de algumas janelas ostentavam ramalhetes de ervas finas dispostas em forma de cabelereira, puxando-os para a terra. (...) Ao ombro Milene trazia um saco de praia, e as mãos estavam livres, mas quando as unia, deslizavam como se estivessem envolvidas num unto pegajoso (...) Mas nesse primeiro momento em que a vejo e tudo recomeça, Milene tinha-o retirado e abanava-se com ele como se fosse um leque, diante do corpo interminável da Fábrica Velha. (JORGE, 2002, p. 13-14)

O recontar a história de Milene é como o desenrolar de uma cena cinematográfica: a fábrica, que igualmente se estende ao sol e, também como ela, está com a cabeleira rebelde, tem vida, é um ente com um corpo que quase se confunde ao de Milene, numa bonita representação da importância desse espaço na vida da família Leandro, de onde obtiveram seu sustento por décadas e no qual ela vai encontrar o que busca: um interlocutor que a compreenda e que respeite a cadência de sua fala, insegura e intermitente.

Talita Papoula, em dissertação que analisa o romance, comenta a respeito de um possível significado dessa imagem inicial, que de antemão pressupõe o ponto de vista da própria autora, sobre a necessidade de mudança de olhares e perspectivas dos portugueses:

Difícil é desassociar a descrição inicial de um “longo corpo” – ainda estendido ao sol, violado, “não propriamente intacto” – da dolorosa metáfora de um Portugal morto e desabrigado, que se vislumbra nas marcas que ficaram pelo espaço, cicatrizes das feridas históricas de que não saiu ileso. De igual modo, não parece ser preciso muito esforço para ver nessas ervas-cabelo que pendem em direção ao chão e que puxam para o solo, a necessidade de um novo olhar para a terra, um olhar que seja capaz de reorientar a trajetória de um país que por séculos lançou seus olhos sobre o mar. (2009, p. 45)

Interpretação que nos lembra o próprio Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que inverte o famoso verso camoniano: “*onde a terra se acaba e o mar começa*” para “*aqui o mar acaba e a terra principia*” (KAUFMAN, 1991, p. 135) propondo, igualmente, essa alteração na direção do olhar necessária à nação lusitana,

para que encontre um novo caminho na ordem mundial e econômica que dita nossos tempos.

Apesar de este não ser o ponto de vista a ser explorado neste artigo, a abordagem é válida à medida que a Fábrica de Conservas Leandro será um espaço fundamental na trama, lugar para onde Milene se desloca em busca de respostas para a morte da avó que havia acontecido há poucos dias, de maneira desconhecida. A leitura de Papoula é no sentido histórico que o romance, por certo, carrega, uma espécie de releitura historiográfica de Portugal. Nossa abordagem será mais focada nos processos discursivos que se desenrolam por parte de Milene e a seu redor. O objetivo é acompanhar a neta de Regina Leandro em sua trajetória e luta por um discurso de autoria própria, no qual consiga transmitir seus pontos de vista e seus desejos.

Assim, a acompanhamos na tentativa de elucidar aos tios o que ocorreu com o corpo da avó, encontrado perto da fábrica, inerte, e sem que ninguém desconfie de como foi lá parar. Além de seu próprio torso cansado e extasiado pelo sol, também o da avó remete ao corpo da fábrica, desativada e sem vida. O drama da protagonista, contudo, não é apenas a perda da avó-mãe, mas sua incapacidade de formular um discurso coerente para explicar o acontecido. Por isso ela começa a chamar no espaço vazio da fábrica: “– Ouçam, está aí alguém?”, buscando por uma voz que a ajude nesse processo de compreensão da realidade, entretanto, fica com medo, pois isso seria um sinal de

que havia desistido de encontrar, por seus próprios meios, as palavras necessárias para explicar o que se havia passado com a avó Regina, (...) ou como se precisasse verdadeiramente das palavras dos outros para poder construir a sua própria versão dos factos. (JORGE, 2002, p. 15)

Milene nos é apresentada, nesta primeira parte do romance, como incapaz de exprimir suas emoções e pensamentos, o que, consoante Isabel Moutinho, mostra sua “diferença” que será explorada ao longo de toda a trama. Ela é “incapaz de falar com uma coerência lógica” e faz com que os que a ouçam sintam-se “estranhamente fora do mundo, da coerência e das próprias leis da vida” (*apud* MOUTINHO, 2005, p. 314). No

entanto, ela tenta falar. Procura desesperadamente ser a narradora de sua própria história e afirma que tem condições de reconstituir os acontecimentos:

era só uma questão de ela própria querer. Ali mesmo onde estava, desde que quisesse, Milene fazia as imagens correrem para trás como no ecrã do televisor quando rebobinava um filme. (...) Via a avó Regina, nitidamente, como se ela mesma a tivesse acompanhado em pessoa, bem como as marcas deixadas pelos seus pés descalços, ao longo da senda da terra. (JORGE, 2002, p. 16-17)

O fato é que ela consegue imaginar o que pode ter se passado com a avó, porém não possui evidências para apresentar aos tios uma versão factível sobre sua morte, porque “vê-la e acompanhá-la em imaginação (...) e fazer prova desse percurso era outra [coisa] bem diferente” (*Ibidem*). Assim, Milene inicia um trajeto para tentar encontrar palavras adequadas a fim de explicar – e recontar – à família o episódio ocorrido durante as férias: a saber, a morte da avó em circunstâncias misteriosas e, posteriormente, seu funeral, organizado apenas por ela, já que não consegue entrar em contato com seus familiares, todos fora da cidade. Ela tenta se “socorrer das palavras dos outros” como um dia a aconselhou o primo João Paulo, mas tudo é em vão, porque elas não são suficientes para esclarecer o evento.

A visão que Milene tem dos fatos não é apenas diferente da dos demais, ela causa estranhamento, desestabiliza. Entre a dificuldade de escolher as palavras adequadas para contar o ocorrido e a sua própria vivência, ela apenas consegue descrevê-lo de forma ficcional:

Fora assim.

Ainda as palavras do padre ecoavam de encontro aos santos, e já um grande carro de aproximava às arrecuas como se quisesse entrar no interior da Igreja. Depois tudo desandou, e as paredes do exterior engoliram a penumbra mansa (...) Os santos deslizavam. Tudo mudava de figura. Não tinha dúvidas. Milene fechou os olhos, sentiu um motor sob o assento, à sua volta as flores tomaram conta do espaço, apertaram-se contra o vidro e moveram-se como se fossem animais vivos à espera de respirar, acomodando-se, mudando de lugar e de forma (...) Quando os abriu, já uns homens de cabelo aparado estavam sugando os molhos de flores de dentro do carro e já as colocavam em monte diante da cova aberta (...) À medida que aquele objeto descia, Milene sentia-se aterrada pela brutalidade da terra aberta, mas quando ela se fechou, experimentou um alívio – tinha a

certeza que Regina Leandro não estava ali, e isso poderia contar aos tios, ainda que não soubesse onde a avó se encontrava. (*Ibidem*, p. 28-29)

A maneira como ela encara a morte da avó sozinha, com a responsabilidade de cuidar de todos os trâmites burocráticos das exéquias e ainda vivenciando o momento emocionalmente abalada, faz com que crie uma linguagem que mescla ficção e realidade, numa chave quase surrealista, em que é dada vida a objetos inanimados e a realidade, tão cruel, é vista como num sonho, no qual ela pode crer que a avó ainda esteja viva. Bachelard, a respeito da relação entre linguagem e imaginação, nos assevera o seguinte:

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, (...) é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. (...) Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. (1990, p. 3)

A linguagem criada por ela como sua versão dos fatos é um modo de se ausentar de um acontecimento doloroso, a fim de poder suportá-lo e compreendê-lo melhor. Imaginar abre a possibilidade para seus pontos de vista diferentes na narrativa, contudo, essa maneira de descrever a situação não encontrará respaldo em sua família, que a tem como uma pessoa incapacitada de tomar conta de si e que fica muito chocada quando retorna à cidade e testemunha que Milene tratou de todas as coisas sem a ajuda de ninguém. Ela, em quase desespero, passa o tempo todo se questionando sobre o que dizer aos tios, simulando perguntas feitas por eles às quais não possui resposta:

“O que aconteceu, Milene?” (...) *“Como foi possível uma coisa destas?” (...)* Sentia que tudo o que havia acumulado, em vez de criar sentido, estava prestes a desaparecer. (...) Entre o que sabia e não sabia, tinham-lhe desaparecido as palavras, todas as palavras tinham abalado e, por isso, quando eles chegassem, ela não teria nada a dizer. (...) (JORGE, 2002, p. 37; 39, grifos do autor)

Bakhtin nos revela que “a palavra comporta *duas faces*. É determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém” (2006, p. 99). É produto de interação, entre quem produz o enunciado e aquele que o recebe. O grande problema da falta de comunicação é que a família Leandro não a ouve, não é receptiva a seu discurso e o processo de inter-relação não acontece por completo, fica fragmentado, o que faz com que Milene sinta-se insegura e não consiga realizar uma comunicação eficiente. Caminhando em direção ao “diamante”, alcunha carinhosa dada pela família à antiga fábrica, Milene vai encontrar pessoas que a ajudem a completar essa falta: os Mata. É na inter-relação entre seu discurso e os deles que ela vai encontrar respostas para preencher as lacunas de sua fala diferente e tensa, e é com eles que se sentirá à vontade para entender seu próprio mundo e buscar transformá-lo em palavras.

Na obra, portanto, é o interdiscurso que nos interessa como elemento analítico, esse “espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 1995, p. 20) para compreendermos a “identidade” do discurso de Milene, que se “forja” na inter-relação entre sua enunciação e a recepção e acolhida que recebe por parte da família Mata já que ela

pode e sabe falar, desde que não se sinta intimidada. Mas fala uma língua outra, com uma lógica diferente sobretudo com uma gramática emocional que não se coaduna com a gramática da ganância agressiva, capitalista e eurocêntrica [representada, no romance, por sua própria família] (MOUTINHO, 2005, p. 319)

E é o que acontece no primeiro encontro que tem com os Mata, na fábrica velha, onde se esconde para fugir das perguntas inquisidoras dos tios. Ao questionamento de Felícia Mata se ela podia falar, sente que

Dentro da sua cabeça [havia] uma nuvem espiralada, um carrossel de dados, detalhes próximos e longínquos, todos misturados, de onde não conseguia extorquir os fundamentos, diante daqueles rostos colados à sua volta, esperando por suas palavras, sem lhe responder, e achou que talvez pudesse ser rápida. (JORGE, 2002, p. 60-61)

Num processo de enunciação sofrido e confuso, estando Milene profundamente afetada emocional e fisicamente, quase desidratada por ter ficado por horas debaixo do sol de verão no quintal do “diamante”, ela aparenta estar em estado de choque. E ela se dá conta disso por meio da expressão proferida por Antonino Mata, que a faz retornar à realidade e começar a se expressar:

Mas o rapaz de camisa preta (...) Inclinou-se para ela – “Esta moça não é estúpida, está mas é muito chocada...” – “Porque está você assim, em estado de choque?” (...) Enquanto o rapaz a examinava de perto, Milene deixou a expressão *estado de choque* retinir dentro da sua cabeça e experimentou uma espécie de satisfação por ouvir, uma e outra vez, aquela pessoa discorrer a respeito. Pois sim, deveria ser isso, deveria estar em estado de choque. *Meu Deus, eu estou mas é em estado de choque. Se calhar em estado de choque desde há muito tempo, desde que nasci...* (...) isso poderia explicar muito ou mesmo tudo da sua vida. (...) Como se pela ajuda da expressão *estado de choque, estado de choque*, pudesse agora agitar alguma coisa que havia estado congelada em sua cabeça (...) (*Ibidem*, p. 61-62)

A partir do momento em que compreende, por meio do discurso, o que está acontecendo consigo, Milene pode começar a contar o porquê de se encontrar ali, quais as circunstâncias que a levaram até à residência dos Mata, enfim, ela inicia, de fato, sua história. Novamente dialogamos com Isabel Moutinho que trata dessa afinidade entre Milene e os Mata quando diz que eles podem se entender já que fazem parte do grupo dos excluídos socialmente: ela, tida pela família como incapaz devido a um atraso mental; e eles, por fazerem parte de um povo colonizado, que aos poucos se integra aos colonizadores no espaço geográfico português. Eles são “os únicos com quem Milene se sente capaz de romper o silêncio e desabrochar como ser humano, porque com ela compartilham a experiência de se sentir **diferentes** e **excluídos** entre **nós**” (MOUTINHO, 2005, p. 320, grifos da autora).

O juízo de valor sobre a capacidade de Milene se expressar também parte do discurso de Antonino, que afirma que ela “não é estúpida”, mas estaria apenas chocada com os acontecimentos. A partir disso, cria-se um ambiente no qual Milene sente-se à vontade para se expressar com calma e livremente, sem medo, sem esperar um pré-

juízo mesmo antes de ser ouvida. A ela dão o direito à fala e de apresentar um discurso que é apenas diferente do esperado por um determinado grupo social. Entre a família cabo-verdiana, que vem de um ambiente cultural diferente, que procede de uma cultura mais mitificada e oralizada, seu discurso encontra o espaço para ser executado. Nas palavras de Isabel Pires, ela “confronta-se com a desordem ou com outra ordem trazida por um cotidiano e por relações afectivas e familiares distantes das que conhece” (2005, p. 65).

Entre os Mata, Milene pode “materializar a palavra como signo” dando expressão ao sentimento angustiante de perda da avó. Consoante Bakhtin,

a situação e os participantes imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor. (2006, p. 100)

Dentre outros elementos, a positividade e a alegria dos Mata também vão ao encontro do riso de Milene e de sua forma de encarar a vida, com uma pureza e leveza tão características do mundo infantil. Todo esse ambiente favorece seu processo enunciativo, pois ela se sente tranquila para pensar nas possibilidades de escolha das palavras mais adequadas a seu discurso, fazendo com que “seu mundo interior se adapte às possibilidades de expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis” (*Ibidem*, p. 104). Quando Felícia dá a morte da avó Regina um caráter de naturalidade e de evento inerente à existência humana, ela se encontra no discurso de Milene que proíbe Antonino de falar da dor: “Felícia a dizer às coisas tristes da noite que fossem embora, com a voz da fortaleza trémula e ressumbrosa”. E Milene, “Mas não vamos falar da dor. Isso nunca... (...) Pois para quê falar da dor? Para a aumentar? Estava fora de questão.” (JORGE, 2002, p. 70; 421).

Tudo isso se contrapõe diametralmente ao discurso dos tios e tias de Milene, obcecados por apagar as evidências de que a sobrinha havia feito tudo sem a ajuda de ninguém – o que comprovaria a sua autonomia – e, em seguida, preocupados com a conclusão rápida do negócio de venda da fábrica, inseridos num mundo de negócios no

qual as relações humanas são coisificadas e estabelecidas apenas como jogo de interesses. Eles, que exigem a precisão das palavras, como a precisão da contagem das notas para o pagamento do espaço da fábrica, não compreendem que, para Milene, a realidade podia realizar-se mais no pensamento – na imaginação – ou a partir de uma emoção do que de palavras: “A paz nascia sobre a água da Ria. Era nisso que ela pensava, mas para tanto, não precisava de pronunciar *paz*, não precisava de dizer *ria*. Separadas das palavras, essas realidades existiam.” (*Ibidem*, p. 78).

Dias depois, os tios voltam do estrangeiro e encontram-se na casa da matriarca Regina Leandro para ouvirem o que Milene tem a dizer. Entretanto, a preocupação com suas próprias vidas e com as notícias do jornal faz com que se esqueçam da sobrinha, da verdade dos fatos que ela tem a lhes contar. “Todos estavam mergulhados em pensamentos que não tinham a ver com a verdade. Acaso nenhum dos tios se interessava por tudo quanto ela sabia? Ela, Milene? Não, ninguém se interessava.” (*Ibidem*, p. 135). É desta forma que, tal como os noticiários, os próprios tios modificam seu discurso:

– “Afinal com quem falaste tu, Milene, naquele dia? Diz lá”.

Milene sentiu o coração saltar dentro do peito. Finalmente tinha chegado a sua vez. Sim, finalmente. Mas tinha de pensar *naquele dia e com quem*. Olhou para o tecto para se concentrar, fixou muito bem o estuque do tecto e pôs-se a pensar. (...) Ia dizer, ia enumerar. Ele respondeu por ela.

“Já sei, vais dizer-me que não falaste com ninguém...”

Ela disse – “Falei.” (...)

“Está bem. Está bem. Ninguém falou com ninguém. Já sabemos...” – disse o tio. (*Ibidem*, p. 138)

A Milene não é dado o direito à palavra, o direito de apresentar a sua versão dos fatos, já que ela foi a única testemunha dos acontecimentos. Sua família não aceita e nem acredita em sua possibilidade de autonomia e de cuidar de si, que a fariam responsável por seu próprio percurso discursivo. Assim, corroboramos o exposto por Isabel Pires de que esta obra trata “da identidade e diferença, sendo estas um processo de produção simbólica e discursiva”, isto é, estamos falando de um livro que “é também sobre o poder criador da palavra na autoconfiguração do sujeito” (2005, p. 60).

Nossa leitura conduz à possibilidade de que Lúcia Jorge, com este romance, quer nos apresentar o erro em se desqualificar as múltiplas visões sobre o mundo, as divergentes facetas que um mesmo acontecimento pode conter e nos sugere uma abertura, uma fenda nessa cegueira, uma oportunidade de vislumbrarmos a possibilidade de acerto desses modos de compreender o real. Milene Leandro é a personagem que fará a ponte entre esses dois mundos, o europeu, branco, da tecnologia e regido por valores conduzidos pela economia globalizada e o africano, negro, da ancestralidade, da oralidade e que carrega uma compreensão de mundo fundamentada na relação com a natureza e com a imaginação. A nosso ver, a autora, com essa personagem capaz de ligar esses dois universos, busca um equilíbrio para os tempos atuais, carregados da angústia causada pela imensidão de alternativas que, em vez de preencher, muitas vezes, esvaziam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

JORGE, Lúcia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

_____. *O vento assobiando nas gruas*. 4ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

KAUFMAN, Helena. “A metaficção historiográfica de José Saramago”. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p. 124-136, abril/1991.

LIMA, Isabel Pires de. “Palavra e identidade(s) em Lúcia Jorge. Vinte anos de caminho”. In: *Literatura / Política / Cultura (1994-2004)*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 57-70.

MOUTINHO, Isabel. “Nós e os outros: *O vento assobiando nas gruas* da pós-colonialidade portuguesa”. In: PETROV, Petar (org.). *O romance português pós-25 de Abril*. Lisboa: Roma Editora, 2005, p. 311-330.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. “O romance português contemporâneo e a representação de conflitos sociais”. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 21, 2013, p. 113-124.

PAPOUA, Talita da Rocha Pessôa Rezende. *Espaços em trânsito: Uma leitura de O vento assobiando nas gruas, de Lúcia Jorge*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa.