

Sidney Barbosa  
Oziris Borges Filho  
Jorge Luiz Marques de Moraes

# O espaço literário na obra de Lídia Jorge



Rio de Janeiro, 2018

EDITORA BONECKER

Editora Bonecker Ltda

Rio de Janeiro

1ª Edição

Junho de 2018

ISBN: XXX-XX-XXXXX-XX-X

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia  
autorização do autor e da Editora Bonecker.

*Projeto Gráfico:* Celeste M. N. Ribeiro



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	4
<i>Jorge Marques</i>	
<b>SENTIDOS E MUTAÇÕES DO MUNDO RURAL EM A MANTA DO SOLDADO DE LÍDIA JORGE E LAVOURA ARCAICA DE RADUAN NASSAR</b> .....	7
<i>Sidney Barbosa</i>	
<b>ESPAÇO E MUNDIVIDÊNCIA, NO ENSAIO CONTRATO SENTIMENTAL, DE LÍDIA JORGE</b> .....	37
<i>Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes</i>	
<b>ESPAÇOS DISTÓPICOS E HETEROTÓPICOS NO ROMANCE A COSTA DOS MURMÚRIOS DE LÍDIA JORGE: DESCONSTRUÇÃO DO DISCURSO SALAZARISTA, FACE ÀS PRÁTICAS SUBJACENTES À GUERRA COLONIAL</b> .....	68
<i>Ana Maria Costa Lopes   Zaida Pinto Ferreira   Anabela Naia Sardo   Ana Paula Cardoso</i>	
<b>LÍDIA JORGE: POR UMA POÉTICA DOS OBJETOS EM INSTRUMENTALINA</b> .....	87
<i>Marisa Martins Gama-Khalil</i>	
<b>CONTRATO ESPACIAL: CENÁRIO E IMAGINÁRIO NA FICÇÃO DE LÍDIA JORGE</b> ...	102
<i>Maria João Simões</i>	
<b>BRANCA DE NEVE ÀS AVESSAS (PERO NO MUCHO)</b> .....	127
<i>Oziris Borges Filho</i>	
<b>ENTRE HOMENS E PÁSSAROS: PRINCÍPIOS DA ECOCRÍTICA NA NARRATIVA CURTA DE LÍDIA JORGE</b> .....	146
<i>André Pinheiro</i>	
<b>ESPAÇO E TEMPO: CONTRASTES E OSCILAÇÕES EM O VALE DA PAIXÃO, DE LÍDIA JORGE</b> .....	161
<i>Márcia Rejany Mendonça</i>	
<b>LÍDIA JORGE E A QUADRIMENSIONALIDADE DO ESPAÇO EM “PERFUME”</b> .....	179
<i>Igor Rossoni</i>	
<b>A ESPACIALIDADE NO CONTO MARIDO, DE LÍDIA JORGE</b> .....	197
<i>Elisabete da Silva Barbosa</i>	

# CONTRATO ESPACIAL: CENÁRIO E IMAGINÁRIO NA FICÇÃO DE LÍDIA JORGE

*Maria João Simões<sup>[1]</sup>*

Compreender o jogo das interações entre espaços humanos e literatura é fundamental para um bom entendimento do fenómeno literário, sendo essencial, segundo o crítico Bertrand Westphal (2016, p. 219), para a geocrítica literária, uma vez que o modo como se concebe o espaço é determinado pelas identidades culturais e, simultaneamente, determinante delas.

Na ficção de Lídia Jorge a ligação entre espaços e identidade(s) é de suma importância, tanto mais que ela é conquistada pela densidade e pelo alargamento que a imersão no espaço confere a muitas das suas figuras ficcionais, as quais são metafórica e ficcionalmente construídas, mas também têm raízes no real que as envolve. Tanto este enraizamento quanto a forma como ele é captado dependem da capacidade da autora se mover no mundo sensível continuamente em estado de alerta e sempre permeável à escuta, como se pode inferir desta sua afirmação:

O espaço físico, as vozes proféticas das personagens, a interpretação da vida através de metáforas, o ritmo lento da vida, a capacidade das pessoas de uma paciência quase enigmática — estas são coisas que eu mesmo vivenciei e que se podem denominar autobiográficas<sup>[2]</sup>. (JORGE, 1999, p. 167).

---

[1] Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

[2] Tradução nossa. [The physical space, the prophetic voices of the characters, the interpretation of life through metaphor, the slow pace of life, people's capacity for an almost enigmatic patience—these are all things I myself lived through and can be said to be autobiographical.]

## O PODER ATRATIVO DO ESPAÇO CENTRÍPETO

Portentoso foi, neste sentido, o arranque literário de Lúcia Jorge ao publicar, em 1980, o romance *O dia dos prodígios*. Seis anos depois da Revolução do 25 de abril, esta obra recria imaginativamente o ambiente de uma pequena terra, Vilamaninhos, uma pequena vila do interior algarvio, esquecida, como tantas outras, pela ditadura obscurantista, num Portugal arredado e alheado do desenvolvimento europeu.

O desenho topográfico é explicitamente fornecido ao leitor quase a meio do romance:

A saber. Vilamaninhos tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que a atravessa, fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída. (...). Vejam a porcaria da estrada. Os outros dois braços são o resto da antiga, da macadamizada, sinuosa e às lombas (...). Sempre o cantoneiro a compor-lhe o saibro. (...). E as outras duas pontas são o eixo do primitivo caminho. Feito de lajedos e pequenos degraus de pedra (...). Esse é o caminho empedrado, chama-se ladeira, corre de norte a sul (...). Mas as três vias que se cruzam e quebram em seis braços não se encontram no mesmo ponto. Antes duas a duas formando um nó. No meio do nó uma barriga de terra, lajedo e pó, a venda, a igreja, o armazém de figo, o lagar de azeite, três casas de habitação. Vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela. (JORGE, 1980, p. 72).

A simbologia da estrela não acentua, porém, o caráter idílico da vila, mas talvez o sentido de uma presença no meio do universo com um des-

---

(JORGE, 1999, p. 167).

tino idêntico a muitas outras terras do interior algarvio. Com efeito, simbolicamente as estradas e os caminhos não se cruzam de modo perfeito, antes desenham um nó intrincado capaz de dizer algo sobre os encontros e os desencontros da sua gente. Sendo uma das primeiras obras em Portugal a adotar, estrategicamente, a mistura de registos ficcionais característica do Realismo Mágico — tão marcante da literatura hispano-americana —, *O dia dos prodígios* representa a realidade, muitas vezes cruel e violenta, da vida de gente pobre, humilde e compadecida, mas também ignorante, pouco aberta à diferença ou à mudança, com uma visão limitada facilmente punitiva, e, por tudo isso, vulnerável a muitas crendices. Logo no início do romance o leitor pode perceber isso através da disposição espacial da casa de Carminha Parda, uma das personagens principais, relativamente ao resto da vila. O leitor começa por encontrar Carminha lavando os vidros, numa grande “esfregação”. Contudo, logo esta janela ganha um lado mágico porque tem “feições de humano transfigurado em transparência, já que a quadrícula esventra dois olhos e uma testa de cantaria abaulada, nariz de batente de alto a baixo e a boca (...) só aberta quando de par em par” (1980, p. 15). É, pois, de uma perspetiva de dentro para fora que a personagem vê o mundo, onde há vozes e gritaria. Bem gostaria de descer ao largo, mas encontra-se emparedada, marcada pelo estigma de ter pai incógnito, que todos os vizinhos sabem ser o Padre Pardo. Da sua casa, ela e a mãe, Carma Rosa, podem ver, subindo a ladeira empedrada em direção à sua porta — como se uma câmara de filmar fizesse uma *plongée* seguida de um *travelling* —, dois grupos de vizinhas comandados por Jesuína Palha, a qual as vem invetivar por não estarem ao corrente do insólito acontecimento da cobra morta à pancada que voou depois de morta.

Este enquadramento espacial do início do romance estabelece-se como uma moldura, se quisermos utilizar a proposta de abordagem do espaço apresentada por Mary-Laure Ryan, no *Handbook of Narratology*, onde são veiculadas as seguintes distinções dispostas em *crescendo*:

- a. molduras espaciais;
- b. ambiente ou ambientação (setting);
- c. espaço da história (cenário do enredo talvez possa ser uma tradução adequada) – mapeando ações e pensamentos das personagens);
- d. mundo narrativo (envolvendo a imaginação do leitor);
- e. universo narrativo (envolvendo crenças, medos e ideologia das personagens). (RYAN, 2014, § 6).

É a partir desta moldura inicial, onde, à laia de cenário, é colocada a casa de Carminha Rosa ao cimo da ladeira da vila, que se irá desenvolvendo o ambiente do mundo representado nesta obra. Há uma diferenciação, senão mesmo uma oposição, entre a casa limpa destas duas mulheres e o resto das casas e da gente mais embrutecida pela vida ruim e pela pobreza. Porém, trata-se de uma diferença que ora se mostra ora se atenua, como os nós das duas rendeiras da terra Branca e Carminha. Assim vamos conhecendo várias figuras: Branca, a mulher rendeira batida e maltratada por Pássaro, seu marido; José Jorge, que lutou na primeira Guerra Mundial; Macário, o tocador de bandolim que se derrete por Carminha; e a própria Carminha que anseia por um forasteiro capaz de lhe dar valor.

Observa-se assim o modo como o ambiente surge do entrosamento entre o espaço e as personagens, conforme aponta Oziris Borges Filho, quando estabelece as seguintes equivalências: “Cenário + clima psicológico = ambiente; Natureza + clima psicológico = ambiente”. (BORGES FILHO, 2007, p. 50)

A natureza mista e interseccionada do conceito de ambiente (tradução de *setting*) é também acentuada por James Phelan e Peter Rabinowitz, na obra *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, quando os autores expõem a dificuldade de determinar o alcance e as fronteiras deste conceito:

A ambientação tem tendência a espalhar-se, partindo do espaço geográfico para os objetos nele contidos até se tornar sinónimo do próprio cenário, incluindo mesmo

as características sociológicas e teológicas do mundo descrito na obra. Neste sentido mais lato, a ambientação funde-se com a personagem — entre outras coisas — uma vez que “ambiente” e psicologia começam a entrelaçar-se tanto casualmente como simbolicamente<sup>[3]</sup>. (PHELAN & RABINOWITZ, 2012, p. 85).

Daí que os autores tentem sobretudo explicar não só a função do ambiente na narrativa, mas também o modo como pode ser ficcionalizado um ambiente específico, ou uma específica ambientação:

O nosso objetivo é determinar a função retórica da ambientação na narrativa, ou, mais precisamente, a variedade de funções possíveis para a ambientação. Fundamentalmente, a ambientação, como a personagem, tem três componentes: sintética, mimética e temática, todas elas (e cada qual) podem desempenhar uma importante função na narrativa<sup>[4]</sup>. (PHELAN & RABINOWITZ, 2012, p. 85).

---

[3] Tradução nossa a partir do original: “Given our pragmatic orientation our aim is (...) to determine the rhetorical function of setting in narrative, or, more accurately, the variety of functions possible for setting within narrative. Fundamentally, setting, like character, has three components: the synthetic, the mimetic and the thematic, any or all of which can take on important functions in a given narrative — depending on the nature of the narrative’s progression and purpose”. (PHELAN & RABINOWITZ, 2012, p. 85).

[4] Tradução nossa a partir do original: “Setting has a tendency to spread out from geographical space to objects within it until it becomes synonymous with background in the broadest sense, even including the sociological or theological characteristics of the world of the work. In this broader sense, setting begins to merge with character — among other things — because “environment” and psychology begin to intertwine, both causally and symbolically.” (PHELAN & RABINOWITZ, 2012, p. 85).

Se, para estes autores, a componente temática do espaço diz respeito ao modo como o ambiente, ao ser tematizado, se reveste de sentidos simbólicos<sup>[5]</sup>, a vertente sintética diz respeito à circunstância ambiental e ao lado diacrítico do espaço. Neste sentido, a feição singular do espaço neste romance é a de ser um espaço de cruzamento de ruas — simbolicamente um cruzamento das vidas da gente desta pequena povoação, cujo quotidiano decorre assaz afastado das poucas novidades citadinas desse Portugal ensombrado.

Por estas estradas velhas e esburacadas, além dos animais apenas passa uma velha camioneta por onde pode surgir o forasteiro — aquele muito desejado que vem de fora — e por onde virá o soldado namorado de Carminha Rosa, mas também o violento Sargento, emblema da sangrenta guerra colonial.

A camioneta funciona então como uma heterotopia e a estrada como uma possível linha de fuga por onde Carminha tenciona partir antes de decidir ficar e por onde, finalmente, entrará o carro de combate anunciando a Vilamaninhos que a revolução foi posta em marcha. Simbolicamente a estrada é abertura — ela possibilita substituir o prodígio da cobra voadora, símbolo da credence num mundo antigo<sup>[6]</sup>, pela liberdade da palavra. Eis como Lúcia Jorge recordará este sentido anos mais tarde:

Afinal, a cobra voadora que durante dois anos me assaltava em sonho, e voava sobre uma multidão, no fascínio repelente pelas suas escamas azuis, trazia atrás de si o tanque de guerra carregado de soldados que esteve na origem de *O Dia dos Prodígios*. Neste

---

[5] É esta função que tradicionalmente dá importância à ambientação salvando-a do desprezo mais comum (cf. PHELAN & RABINOWITZ, 2012, p. 87).

[6] E a representação dos espaços surge, na ficção de Lúcia Jorge, em estreita ligação com a orquestração das vozes, simultaneamente modernas e míticas, revelando a sensibilidade da autora relativamente ao espaço social, onde as vivências estão impregnadas de crenças (cf. HOLLOWAY, 1999, p. 145).

livro, a cena da passagem dos soldados pela aldeia ocupa umas escassas páginas, mas só depois de publicado resultaria claro que eu tinha escrito um livro sobre uma Revolução muito especial, e sobre o carácter próprio do povo que a fez —uma gente, a gente a que pertenco (...). (JORGE, 2009, p. 42).

Será possível (ou desejável) abstrair uma espécie de mapeamento simbólico distanciado, numa perspetiva geocrítica, do movimento espacial construído e desenhado neste romance?

Salientou-se a topografia em estrela marcada pela autora; porém, do ponto de vista semântico, o sentido nodal destes cruzamentos, inicialmente irradiante, torna-se centrípeto, sobretudo se pensarmos o significado contido no facto de Carminha se entregar a um sentido de pertença, quando decide ficar na vila, sendo a vinda dos soldados a única possibilidade que fica em aberto para futuras saídas.

Para além desta ilação, é possível constatar um outro matiz no tratamento simbólico do espaço. Se várias obras de Lídia Jorge têm a ‘casa’ como elemento espacial irradiante a partir do qual se tece a narração, na verdade, a maior parte das vezes o implicitamente pressuposto sentido simbólico de aconchego maternal do elemento ‘casa’ (num sentido bachelardiano) é posto em causa no decorrer da ação romanesca. É o que acontece nas obras *A Costa dos Murmúrios*, de 1988, *O Jardim Sem Limites*, de 1995, ou *O Vale da Paixão*, de 1998.

## ESPAÇOS SE SENTIDO CENTRÍFUGO

Com o objetivo de continuar a perspetiva de mapeamento temático-simbólico, é possível verificar que a obra *A Costa dos Murmúrios* (de 1998), apresenta aspetos diferentes do primeiro romance da autora. Aqui, há também um espaço central, uma ‘casa’, mas o sentido irradiante é agora centrífugo, partindo do centro para fora, constituindo este romance um exemplo

flagrante deste movimento e da contestação do significado aconchegante da casa. Diferente é, logo à partida, a ‘casa’, uma vez que se trata de um hotel — o Hotel Stella Maris, na Beira, em Moçambique —, onde ficam instalados o alferes Luís e a sua noiva Eva Lopo (Evita), em plena Guerra Colonial, sendo o local ocupado pelos oficiais portugueses e pelas suas famílias. É este o espaço central do romance, mas ele é, em si, um espaço plural. Com efeito, nele se agitam as diversas famílias, cada qual com os seus problemas, envolvendo conflitos e violência doméstica, mas mantendo, à superfície, a imagem glamorosa do pressuposto “civilizado” em contraponto com o colonizado, considerado “bárbaro”, segundo uma oposição que os Estudos Pós-coloniais têm apontado e desmistificado.

A história do romance é conhecida, mas é importante lembrar aqui que é a partir deste local que serão feitas, num sentido centrífugo, as incursões a outros espaços conduzidas pela personagem principal. É, de facto, Evita que vê, juntamente com os outros, a praia, lá em baixo, onde se recolhem os corpos dos mortos envenenados por álcool metílico, simbolizando a distância do espaço do “outro”; é ela quem se desloca a casa de Helena, a mulher do capitão, trancada em casa pressupostamente esperando o regresso do seu amor, mas, na verdade, ansiando pela sua morte; é ela ainda que vai ao jornal (*Diário do Hinterland*) e que vai com o jornalista, Álvaro Sabino, conhecer as casas pobres e periféricas das amantes dele.

Todo o movimento espacial tem, pois, um sentido centrífugo, sendo possível, desta vez, a fuga da protagonista ao enclausuramento. Na verdade, o romance, para além da representação do carácter gratuito da violência, espelhado na célebre cena da morte dos flamingos, representa sobretudo um caminho em direção ao “outro” e à consciencialização do racismo.

Por seu turno, a obra *Jardim sem limites* é um romance onde o espaço funciona como uma verdadeira pedra angular. Com efeito, toda a intriga se desenrola em grande parte em torno e a partir de uma casa que funciona não só como lar com todo o seu sentido simbólico de aconchego, mas também como uma espécie de porto de abrigo para um conjunto heterogéneo

de figuras. Trata-se da Casa da Arara, uma casa antiga, à beira de ser demolida, “entalada entre dois prédios recuperados” (JORGE, 1995, p. 8), em cujo rés-do-chão mora uma família, mas que funciona como uma hospedaria no segundo andar, pois aí estão hospedadas seis pessoas cujo destino se vai cruzar. A história é, supostamente, perspectivada por uma arrendatária de um dos quartos, que veio para ali para poder escrever sem ninguém se incomodar com o barulho do teclado da sua Remington. Poucos dias depois da sua entrada na casa, um evento permite-lhe aproximar-se dos outros moradores e conhecê-los mais de perto: uma inundação com origem numa torneira de uma banheira, deixada aberta por esquecimento, vai concitar os esforços de todos os hóspedes para salvar os bens que não fiquem inteiramente submergidos e, principalmente, os aparelhos cinematográficos do personagem Falcão, o cineasta (personagem que, com grande afã, está em busca do seu filão artístico e da sua orientação fílmica, sendo a sua perspectiva fundamental para a narradora acompanhar os movimentos das outras personagens).

A Casa da Arara — que deve o seu nome ao velho painel de azulejos da entrada, com tema tropical encimado pela legenda AVIS ARARA, com pelo menos dois séculos — funciona como o pivô irradiante de toda a intriga, pois a partir dela a narradora vai seguir a história de vários dos seus hóspedes, como “um mapa cifrado a que atribuía destinos” (*idem*, p. 16), relativo a essa “comunidade de transumantes<sup>[7]</sup>” (*idem*, p. 22).

Também aqui o leitor se depara com uma grande multiplicidade de personagens com os seus diferentes caminhos e movimentos: a dona da casa, Julieta Lanuit<sup>[8]</sup>, conhecida por Juju; Gamito, o empregado de cabeleireiro a quem chamavam Burt Lencastre; Falcão, com a sua soberba câmara

---

[7] A narradora do romance explica esta ideia: “A sensação de precariedade parecia funcionar como uma transumância e juntou-nos.” (JORGE; 1995, p. 17).

[8] Como a personagem explica, Lanuit é a alcunha colocada ao marido, Eduardo Santos, por ter sido torturado durante várias noites de seguida, quando esteve preso em pleno regime ditatorial. (JORGE, 1995, p. 55).

Arriflex; Osvaldo, a quem chamavam Al Pacino; César, empregado de restaurante, a quem chamavam Dustin Hoffman; e Leonardo — o Static Man, comandado pela máxima “O Junco Sabe Que a Imobilidade É a suprema Forma de Movimento” (*idem*, p. 12).

Intercalando as diferentes necessidades de afirmação social de Juju Leiman e do Static Man e as formas de alienação que cada um deles representa, o romance conduz o leitor da Casa da Arara para as ruas de Lisboa — sobretudo a Rua Augusta, onde o Static Man escolhe o seu lugar de apresentação.

Porém, neste romance, o sentido centrífugo não é libertador, pois conduz as personagens principais à morte: física, no caso, de Leonardo, o Static Man, morte simbólica no que toca à dona da casa, por ela não ser capaz de perceber o empenhamento e a resistência política do marido, nem o específico significado existencial da sua relutância em se adaptar à transformação do mundo que o rodeia, bem diferente do mundo utópico pelo qual ele lutara enquanto resistente anti-fascista, com o risco da própria vida.

São personagens que se perdem no labirinto citadino das vidas à procura de sentidos que os possam conduzir, mas que afinal são dominadas por obsessões.

Centrífugo é também o mapa dos espaços na obra *O Vale da Paixão*. Neste caso, se, por um lado, existe um espaço centralizador<sup>[9]</sup> constituído pela casa de lavoura algarvia de Francisco Dias, em Valmares, que funciona como espaço conservador e tradicional, por outro lado, a casa também serve como ponto de fuga e de partida — uma partida iniciada por Walter Dias, o filho rebelde, incapaz de aceitar a ordem patriarcal provinciana e a quietude da casa e, mais tarde, continuada pelos irmãos que sucessivamente emigram saindo da casa paterna.

Há, pois, uma espécie de sentido centrífugo contraposto à força centrípeta exercida pela casa. Assim, é centrífugo, ainda que unidirecional, o

---

[9] É a partir deste espaço predominante da casa-mãe que parte o olhar da filha-sobrinha, sob cuja perspetiva são percecionados todos os outros espaços.

movimento de emigração dos filhos de Francisco Dias (sobretudo em direção ao Canadá), que é revelador das mudanças de uma sociedade rural e patriarcal para uma sociedade moderna. Na impossibilidade de chegar à modernidade através de uma evolução normal por causa da ignorância, do conservadorismo e da falta de poder económico de Portugal nas décadas de 50 e 60 (motivos inviabilizadores da pretendida modernidade), recorre-se à emigração para a alcançar.

À semelhança do fluxo emigratório, o movimento de diáspora figurado por Walter, o filho mais novo da família, também se delinea num sentido centrífugo, mas apresenta uma feição diferente, uma vez que a sua movida não se configura unidireccionalmente, desenhando-se antes num movimento de vaivém, pontuado por vários regressos (sobretudo no início) e, para além disso, a sua saída não é marcada por razões económicas, mas sim desencadeada pelo sentido da errância. Na verdade, Walter Dias, o protagonista, é caracterizado como um *trotamundos*, um jovem ansioso de conhecer outras paragens. Para ele, o aconchego simbólico da casa não se sobrepõe à vontade de partir e conhecer outros mundos. Escreve longas cartas dos locais distantes por onde passa, juntando-lhes desenhos de pássaros que vê, os quais ganham assim um funcionamento metonimicamente simbólico na intriga, como se apontou anteriormente:

[Estes pássaros] operam como marcadores sinedóquicos e metonímicos dos lugares cruzados pelo viandante Walter: “O cuco da Índia, a íbis de Sofala, (Moçambique), o beija-flor das Antilhas, o ganso do Labrador”. Funcionam também como elemento de atração tanto quanto as histórias que contam e as descrições de lugares exóticos que fazem. (SIMÕES, 2014, p. 237).

Assim, uma das marcas espaciais diferenciadoras da obra advém do facto de haver referências a múltiplos espaços que são convocados metonimicamente.

Concorre para o sentido centrífugo um outro espaço diferenciado, que é, na verdade, um não entre-lugar ou uma heterotopia, no sentido foucaultiano — a sua manta de soldado. A manta funciona como emblema da partida, mas também como símbolo da liberdade amorosa, uma vez que é sobre ela que o amor se tece. Tal como o jardim ou o tapete, referidos por Foucault, a manta é um microcosmo que junta a distância percorrida pelo soldado com o sabor da terra estável onde assenta. Paradoxalmente, é um lugar estável e instável. Por isso é um espaço que cumpre o terceiro princípio que, segundo Foucault, rege a heterotopia: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. (Foucault, 2001, p. 418). Mais do que configurar um “expatriado” como afirma Kimberly DaCosta Holton (2009, p. 180), Walter é um “vadiante”, ou seja, um viajante marcado pelo sentido vadio da errância, sendo motivado pelo desejo de conhecer (SIMÕES, 2014, p. 236).

O mapeamento dos espaços ainda se complexifica mais nesta obra, pois no final é dada a conhecer a viagem que a filha do ex-soldado faz à Argentina para se encontrar com o pai. Instigada pelo desejo de compreender as razões das andanças de seu pai e de se libertar do fascínio por ele exercido, a filha encontra o seu espaço próprio na escrita, mostrando os seus contos ao pai que não se reconhece neles, nem percebe a transformação ficcional que o exagero e a caricatura operam por sobre a sua personalidade real.

Esta é então uma viagem que pode ter um regresso à casa-mãe, pois a afirmação pela escrita permite esse movimento de ida e vinda. Em sentido oposto, o movimento migrante do pai manifesta a inviabilidade de um regresso, por razões culturais e sobretudo económicas.

## **ESPAÇO MÚLTIPLO E PULVERIZADO**

Diferentemente se configura o jogo espacial na obra *O Vento Assobiando nas Gruas*, visto ser necessário considerar duas espécies de casas-mãe, que, embora mantenham uma ligação muito forte entre elas, têm feitos e significados distintos. Por um lado, a casa da Avó de Milene, Dona

Regina Leandro, que é a casa dos proprietários da Fábrica de Conservas Leandro, fundada em 1909; por outro lado, uma parte da Fábrica Velha (“apenas seis janelas” (JORGE, 2002, p. 54), mas incluindo o largo pátio) arrendada pela família Mata, uma grande família de emigrantes cabo-verdianos, a quem os Leandro chamavam, depreciativamente, a terceira leva. É esta grande família afinal irá acolher e ajudar Milene aquando da morte da sua avó, a matriarca dos Leandros, sendo Domingos Mata quem primeiro percebe que ela está em *estado de choque* (*idem*, p. 61).

Muito diferentes se colocam então os microespaços correspondentes aos dois espaços matriciais. Por um lado, a grande casa da Avó, gradualmente esvaziada da rica decoração pelos herdeiros, as casas burguesas das tias, as grandes salas e os corredores da Câmara onde trabalha o tio, onde a sobrinha não encontra ninguém, porque a família, seguindo a moda da burguesia dominante, parte para férias em agosto não se apercebendo da morte de D. Regina. Por outro lado, apresenta-se a habitação aproveitada da fábrica, que tem o luxo de ter água corrente, tão valorizada pela Avó Ana Mata:

Havia, contudo, quem tivesse mais sorte, havia quem tivesse abandonado o Bairro dos Espelhos<sup>[10]</sup> e dispusesse de três rios dentro de casa, só para uma família que não ultrapassava as dezanove pessoas. Um rio na cozinha, um rio na retrete, um rio no teto de uma casota onde a água escorria, ora em forma de esguicho ora em forma de chuva. Os próprios escorrimientos das águas dos duches e da bacia das mãos que se reuniam no pátio, em estreitos regatos, assumiam a designação de rios. (...) Sempre que se rodava

---

[10] O Bairro dos Espelhos era habitado maioritariamente por pessoas que provinham “de terras inscritas na faixa marítima do Sahel”, pedaços desgarrados de África, ilhas atlânticas” (JORGE, 2002, p. 62).

o manípulo e saía água, sabiam que estavam a abrir a foz de um rio, o leito duma constante ribeira — pelo menos era assim que pensavam as mulheres mais velhas da família Mata. (JORGE, 2002, p. 46-7).

É possível então pensar um mapeamento dos locais deste romance como tendo um perfil rizomático<sup>[11]</sup> a partir dos dois espaços principais, que acabam por ter um ponto em comum na ligação à Fabrica Velha, sendo Milene o outro elo de ligação entre as famílias que se tocam pela casualidade da morte da senhoria, D. Regina. Mas, mais do que a distribuição sintática dos espaços, a dicotomia entre a frieza da família Leandro e o calor da família Mata dão sentido à distinção entre espaço emocional e espaço estratégico proposta por Marie-Laure Ryan:

... gostaria de realçar duas relações com o espaço contrastantes, as quais têm um papel determinante na construção do conteúdo narrativo: emocional e estratégico. Na relação emocional, os objetos espaciais são relevantes devido às experiências que proporcionam, aos sentimentos estéticos que inspiram, e às memórias que trazem à mente (evocam). (...) Como os espaços emocionais envolvem experiências vividas e corporizadas, são mais bem representados por imagens obtidas numa perspetiva horizontal (...). Enquanto o espaço emocional toma a forma, tipicamente, de uma paisagem agradável ou assustadora, o espaço estratégico é melhor simbolizado por um tabuleiro de xadrez. (...) O espaço estratégico é mais

---

[11] Deleuze e Guattari (1995, p.14-15) destacam como elementos caracterizadores do sentido rizomático o “princípio de multiplicidade” e os “Princípios de conexão e de heterogeneidade”.

bem representado como um mapa, como uma projeção vertical em que nenhum objeto esconde qualquer outro. (RYAN, 2016, p. 39).

## ESPAÇO RIZOMÁTICO DE FUGAS E PROCURAS

A disposição da sintaxe espacial de perfil rizomático reaparece noutros romances de Lídia Jorge, nomeadamente em *Notícia da Cidade Silvestre*, de 1984, em *Combateremos a Sombra*, de 2007 e, destacadamente, n'Os *Memoráveis*, de 2014.

Na obra *Notícia da Cidade Silvestre*, o enquadramento espacial é fundamental para o desenrolar da intriga e para o cariz do ambiente emocional. Com efeito, o ponto de largada espacial da narrativa é o *atelier*, essa espécie de estúdio-oficina do escultor David Grei, um espaço utilizado como casa de habitação, porquanto, depois da morte do artista, é aí que Júlia fica a viver com o seu filho João Mário Grei, conhecido por Jóia, quando são forçados a abandonar o andar onde viviam por pressão do senhorio.

Não se trata aqui de um cenário meramente decorativo; pelo contrário, o atelier revela ser um espaço demarcativo e estruturante, uma vez que está estreitamente ligado à evolução da personagem principal no romance. A ideia de espaço demarcativo é colhida nas distinções, propostas por Angelo Marchese (2016, p. 170), relativas às várias funções da descrição: decorativa, dilatória, indicativa ou demarcativa. Ora a descrição é uma marca fundamental do espaço e, por essa razão, parece legítimo poder estender estas funções ao espaço, tendo em conta, é claro, que o âmbito do espaço é bem mais alargado e que as suas funções não se limitarão a estas enunciadas por Angelo Marchese.

Mais do que as outras, a função demarcativa liga o espaço à intriga, na medida em que a mudança de espaço permite mudanças na ação e nas personagens.

Pensar o espaço deste modo pressupõe um nível de abordagem do espaço de tipo relacional. Compreender-se-á melhor a complexidade deste nível se se pensar nas diferentes fases de abordagem do espaço consideradas

por Roland Borneuf, entre as quais se encontram “a análise de reconstituição topográfica”, a análise das “funções do espaço em relação às personagens, situações e ações” e a análise e “o inventário dos processos utilizados para tornar sensível a presença do espaço”. (BORNEUF, 2016, p. 119 e segs).

Poderíamos designar estes diferentes níveis de análise respetivamente de topográfico, estratégico e relacional<sup>[12]</sup>.

Interessa agora reter e considerar esta ideia do espaço relacional que se torna evidente neste romance sobre a cidade (silvestre porque agreste), dado que as várias mudanças de espaço contribuem decisivamente para mudanças na intriga. Assim, inicialmente é no *atelier* do artista que Júlia e o filho ficam a viver depois da morte do escultor David Grei — que significa já uma mudança conectada com as mudanças sofridas pelas personagens. O *atelier* não é um espaço funcional de casa de habitação, mas cria um ambiente descontraído e até desregrado, não convencional, algo provisório e mutável. Duas pinceladas bastam para descrever o espaço logo no início do romance:

...as aberturas do atelier (...) estavam agarradas ao teto, no alto do pé-direito, e pelo chão de mosaico e de cimento soprava uma aragem vinda de qualquer lado. Eu bem tapava os buracos. Para fazer face a este desconsolo, tinha comprado dois caloríferos que punha frente a frente acesos durante horas inteiras, mas nem assim a humidade levantava ferro, como se gostasse de nós, pegajosa. (JORGE, 1994, p. 13).

Pouco mais se sabe sobre a localização do atelier a não ser que ele ficava algures nas ruas estreitas da zona de Belém, em frente a Porto Brandão que se via do outro lado do rio. Mas, o atelier é sobretudo um espaço

---

[12] Se os diferentes tipos de análise muitas vezes se sobrepõem, tal não impede que analiticamente se distingam.

que permite o acontecer do encontro com “os visitas” que, por sua vez, vai determinar o arranque da intriga. De facto, no dia de Natal, Anabela Cravo, amiga de Júlia, ouve picar pedra e ouve, ali perto, o zunir de uns berbequins no atelier de João Martinho, um amigo de David Grei e resolve lá ir e convidar os artistas que lá estivessem a trabalhar para se juntarem num inventado e repentino almoço de Natal. É assim que elas ficam a conhecer Fernando Rita e Artur Salema, os escultores “novíssimos” que tinham vindo trabalhar com João Martinho.

Este almoço vai criar uma ligação entre Júlia e Artur, uma atração fulgurante e intensa que se gera por entre a admiração de Júlia morar ali. Na opinião de Artur, se era para morar ali, o atelier precisava de uma mudança e, em pleno dia de Natal, os convivas e as duas amigas mudam toda a disposição do interior do atelier, por onde se encontravam ainda caixotes à mistura com esculturas do falecido artista.

Claramente esta mudança do espaço interior do atelier é realizada com intenção de funcionar como uma mudança na vida de Júlia que, segundo os amigos, deveria deixar de estar presa às recordações do passado e ganhar disponibilidade para novas experiências na vida. E, de facto, a mudança na arrumação do espaço do atelier vai desencadear o amor à primeira vista entre Júlia e Artur, um *coup de foudre*, sentido por Júlia como uma fascinante “corrente [que] havia feito circuito como se acendesse lâmpadas pelo corpo” (JORGE, 1994, p. 45).

Contudo, o enredo não avança no sentido de uma concretização deste amor, pois Júlia abdica de uma relação com Artur, em parte por solidariedade com Anabela, cuja amizade não quer perder, ao perceber o interesse dela pelo escultor. Contudo, o fulgor da paixão não desaparece e fica a pairar entre os dois, sustentada num entendimento mútuo, apenas cinestésico e mudo, mesmo por entre as relações com outros parceiros. Este intenso amor será reatado muito mais tarde, aquando de uma nova mudança de casa, causada pela percepção de que o ambiente degradado da zona à beira rio está a trazer problemas sociais e escolares ao filho e, por esta razão, Júlia arrenda um apartamento em S. Mamede, uma zona de Lisboa com melhor qualidade de vida.

A atração que o livro causa no leitor e que origina uma rápida e intensa imersão na ficção vem do intrincado enredo, mas vem também pela via de um intrincado enredamento da intriga com os espaços. Não são apenas os espaços onde Júlia vive, mas as casas dos amantes de Anabela e dos encontros amorosos de relações duplas e triplas de Anabela e de Júlia, os escritórios de advogados, a livraria do Sr. Assunção onde Júlia trabalha, os cafés e os restaurantes, os ateliers, as oficinas e as galerias — enfim, todo um tecido urbano e humano da cidade de Lisboa no final dos anos setenta, ou mais precisamente em 1976 (JORGE, 1994, p. 62). Apesar da forte presença do amor, não se trata de um romance cor-de-rosa; pelo contrário, é um romance duro, com cenas de uma grande crueza realista (mostrando as experiências traumatizantes das personagens que recorrem ao aborto para saírem de situações complicadas), com cenas de comportamentos mais libertinos e com episódios de prostituição, que marcam bem as contradições de uma sociedade acabada de sair da revolução.

Confluem nesta sociedade as ideias utópicas e anarquistas dos artistas que lêem Bakunine, as declarações de pertença às ideias progressistas e revolucionárias, mas também as contradições de uma classe média que quer vencer na vida e se quer afirmar e instalar nas comodidades burguesas inicialmente criticadas.

Assim o tecido humano da cidade se apresenta verdadeiramente entrelaçado com o tecido urbano físico, explorando heterotopias ou “utopias localizadas”, segundo as distinções foucaultianas, que Kenneth White, na sua revisitação destas noções, considera espaços que “incomodam e que inquietam”, tais como bordéis, salas de teatro, salas de cinema, lugares de lazer, estâncias turísticas, etc. (WHITE, 2016, p. 68)

Kenneth White (2016:72), aliás, recorda o poder da deambulação como uma forma de conhecer, ou seja, de ser e conhecer-se no espaço. Perdido o amor avassalador porque não quer prender o vôo criativo de Artur, Júlia ronda pela cidade multiplicando os encontros sexuais, simultaneamente como forma de aturdimento e como modo de procura de si mesma, usando livremente o seu corpo no labirinto da cidade.

Vale a pena observar que se trata de uma narrativa de personagem<sup>[13]</sup>, sendo a própria personagem-narradora que conta os seus caminhos e des-caminhos, a sua progressiva libertação sexual e a sua livre utilização do corpo — algo fundamental e marcante no final da década de 70.

Mas é preciso entender que esta presença do corpo é uma forma de existir *no mundo*, como destacou Jean-Luc Nancy — filósofo para quem o mundo é “exatamente co-extensivo ao ter lugar<sup>[14]</sup> de todo o existir” (*apud* MONTEIRO, 2013, p. 33).

É bem conhecida a importância que Nancy atribui à expressão “il y a” (“existe”, ou “há aqui”, ou “está aí”), na qual o filósofo destaca o elemento indicador do enraizamento espacial através da colocação em itálico do pronome *y*, explicitando a sua profundidade:

... *y* – é uma bifurcação, ser aí é ser no nascimento da ramificação, no cruzamento dos caminhos, vindo de uma direção anterior à qual não há como regressar, que não é mais uma direção. (*apud* MONTEIRO, 2013, p. 39).

---

[13] Trata-se de um narrador homodiegético – alguém que conta a sua história a um narratário reiteradamente interpelado e referido por você. De acordo com J. Phelan e Rabinowitz, este tipo de narração é toda uma arte do indireto “... a narração de personagem é uma arte da indireção: o autor comunica com a sua audiência através da comunicação entre o narrador-personagem e o seu narratário. Esta arte consiste na capacidade do autor de criar efectivamente um único texto funcional para ambas as suas audiências (...) mantendo os seus dois propósitos (...), ao mesmo tempo que combina numa única figura (o “eu”) os papéis do narrador e da personagem. Tradução do original: “Character narration (...) is an art of indirection: an author communicates to her audiences by means of the character narrator’s communication to a narratee. The art consists in the author ability to make the single text function effectively for its two audiences (...) and its two purposes (...) while also combining in one figure (the “I”) the roles of both narrator and character.” (PHELAN & RABINOWITZ, 1994, p. 85).

[14] Destaque aduzido por nós. Vários analistas da obra de Nancy salientaram como há um *espaçamento* que motiva o pensamento de Nancy, permitindo também “reconhecer o pensamento de Nancy como um pensamento *no mundo*” (cf. Monteiro, 2013: 33).

Na figura de Júlia representa-se essa busca de um “existir aí” que passa pela marca da voz — Júlia escreve frases, dizeres, súmulas aproximadas do seu pensamento. A escrita é o lugar dessa voz, mas a voz é uma escuta do corpo situado.

Deste modo, como já salientou Paulo de Medeiros, “é a própria escrita que nos aparece desde o início como lugar de contínua exploração da sociedade, do processo de reinscrição do indivíduo num tempo e espaço coletivos” (MEDEIROS, 1999, p. 62). Note-se que, na ficção de Lídia Jorge, esta dimensão social da escrita é também um lugar de afirmação do feminino, como a crítica<sup>[15]</sup> têm chamado a atenção a propósito das múltiplas personagens femininas que escrevem, entre as quais sobressai a protagonista de *Vale da Paixão*, mas também esta personagem, Júlia, de *Notícia da Cidade Silvestre*.

Inscrito neste movimento está a possibilidade do “pensar” no feminino, durante tanto tempo cerceado. Com efeito, implicando corpo e voz, a escrita abre o espaço ao “pensar” que é, segundo J.-L. Nancy, um desvio, uma des-locação”, é “um outro lugar, um outro *topos*” — a escrita abre espaço no tempo perdido: “... eis a escrita, eis o gesto espacial, espaçoso, espaçando por excelência, entregue ao trabalho forçado da obra monumental: a arte como memorial — em vez de ser eternidade.” (NANCY, 2011, p. 94).

A escrita, a voz<sup>[16]</sup> e o corpo são espaços de afirmação.

Em oposição, a tentativa de anular o corpo, evidenciada no gesto suicida de Jóia quando ele ingere raticida, é uma forma de retirar o corpo do lugar que ocupa no espaço partilhado com a mãe. De certa forma, o filho tenta assim livrar a mãe do seu peso. Ora, de acordo com J.-L. Nancy, o peso está estreitamente ligado com o espaço:

... não há espaço nem tempo puros. (A relatividade geral dobra um e o outro segundo as massas.) Há

---

[15] Veja-se, a este propósito, o conjunto de artigos editados por Ana Paula Ferreira (2009).

[16] Será talvez neste sentido que deva ser compreendido o papel da voz em *As Mulheres Cantoras*.

somente lugares, que são ao mesmo tempo lugares e extensões dos corpos.

Os corpos são pesantes. O peso de um corpo localizado é a verdadeira condição sensível a priori do exercício da razão, p. uma estética transcendental da pesantez. (NANCY, 2011, p. 16)

O deambular pelas ruas citadinas — seja em azáfama, seja em passeio numa afirmação do corpo que existe aí, na “cidade silvestre” — não estabelece uma hierarquia nos espaços, favorecendo antes a ideia de uma distribuição rizomática dos espaços.

## **ESPAÇO MÚLTIPLO E DESDOBRADO**

Mas onde esta distribuição espacial de feitio rizomático parece ser ainda mais evidente é no romance *Os Memoráveis*. Com efeito, neste romance são montados vários espaços para acolher um leque de figuras diferenciadas, mas essa montagem depende de vários níveis ficcionais encaixados uns nos outros, sendo o primeiro aquele em que o ex-embaixador americano em Portugal Frank Carlucci, na sua casa nos Estados Unidos e passados largos anos dessas suas funções diplomáticas, sugere a uma jornalista portuguesa a realização de uma reportagem cinematográfica, de uma série, sobre os ecos da Revolução do 25 de abril em Portugal.

Subsequentemente, passa-se ao espaço da casa do pai da repórter Machadinha, onde António Machado guarda uma fotografia da época em que privava com algumas das figuras com responsabilidade na atuação concreta do movimento revolucionário.

A fotografia será, assim, o lugar a partir do qual se reacenderão as figuras a entrevistar e os repórteres vão ter de procurar estas personalidades nos seus locais atuais.

Assiste-se assim a uma proliferação de espaços e é nesta pluralidade rizomática que o romance se constrói e reconstrói as figuras. Na verdade,

elas só ganham vida quando situadas no espaço em que os entrevistadores as vão encontrar — os espaços dão-lhes a consistência e a ancoragem realista do presente e simultaneamente abastecem a construção ficcional, permitindo um constante vaivém entre o presente e o passado das personalidades a entrevistar e também do que imaginam os responsáveis da reportagem.

É através desta pluralidade rizomática do enquadramento espacial dos entrevistados que o romance encena o peso destas figuras memoráveis e os seus lampejos de sentido, como diz Jean-Luc Nancy:

A simplicidade da existência, a sua agitação, a sua inquietude (...), a sua indisciplina, a sua trapalhice, a sua inconsciência visceral e a sua lucidez não menos cavilhada ao corpo... Eis a extremidade de uma época, que foi a da representação de um sentido. Ela dá lugar à pesagem destas figuras inumeráveis que são os lugares, os corpos, as coisas, os lampejos de sentido — que nós somos. (NANCY, 2011, p. 25).

A propósito desta capacidade de o espaço dar vida, escutemos a escritora:

Falemos do que aparece. Tudo começa pela imagem duma figura que surge vinda do exterior, e fala (...). No início elas estão sempre mergulhadas numa espécie de sombra (...), e *existe ao* mesmo tempo uma tensão que fere a imagem, e um lado de encanto de onde sai a voz (...). No fundo da primeira imagem está o perigo e a desordem, a disrupção e a desarmonia. Na segunda, o tal encantamento. Se as duas partes se digladiam (...) a ponto de haver um discurso captável sobre as vidas que ainda não se movem, mas já têm movimento (...) então a coisa desemboca em espaços

abstractos a que por certo a impotência da sua invenção plena conduz à chamada das realidades vividas. Custa-me que a realidade vivida entre, então, com os seus cartazes nítidos, suas fotografias datadas, países e costas reconhecíveis nos mapas. O processo é este, p. existem figuras que têm o charme de surgir de nada para falarem do mundo misterioso que plana fora da realidade, para de longe a iluminarem numa outra forma, e lhe darem o sentido de que carece como nos sonhos mas essas figuras afinal têm os pés mergulhados no real (...). (JORGE, 2009, p. 42)

Talvez seja possível inferir destas palavras — com o risco de tal ser considerado pela autora como uma extrapolação abusiva — que as personagens ou as figuras da ficção de Lídia Jorge ganham vida e movimento quando descem do limbo e são enquadradas em espaços. E até mais do que isso: elas só “iluminam” (e se iluminam) quando ganham densidade espacosa, quando são postas em movimento nos espaços que as habitam, ou, se se convocar a ideia levinasiana de morada<sup>[17]</sup>, o espaço onde “moram” e se “demoram”.

## REFERÊNCIAS

BORGES FILHO, Oziris (org.) (2016), *O Espaço Literário. Textos Teóricos*, Uberaba (MG), Ribeirão Gráfica Editora.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs*, S. Paulo, Editora 34, Vol. 1.

---

[17] O sentido pregnante que Emmanuel Levinas atribui à palavra “morada” (“demeure”) é capaz de conter o matiz da demora no lugar que se habita. Segundo o filósofo, habitar “é a própria maneira de *se manter* (...)”. O “em sua casa” não é um continente, mas um lugar onde *eu posso*, onde, dependente de uma realidade outra, sou, apesar dessa dependência, ou graças a ela, livre”. (LEVINAS, 1988, p. 25).

FERREIRA, Ana Paula (org.) (2009) *Para um leitor ignorado, p. ensaios sobre O Vale da paixão e outras ficções de Lídia Jorge*, Lisboa , p. Texto Editores, 2009.

FOUCAULT, Michel (2001) “Outros espaços”, in *Ditos e Escritos III , p. estética, Literatura, pintura, música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária (orig. 1984).

HOLLOWAY, Memory (1999) “Picturing Time, p. Some Photographs of Lidia Jorge”, in *Portuguese Literary & Cultural Studies. Lídia Jorge , p. In Others Words*, nº2 Spring, 1999, pp. 141- 148 (cons. em 11-10-2017; disponível em <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt1.pdf>).

HOLTON, Kimberly DaCosta (2009) “Dinâmicas migratórias em *O Vale da Paixão*”, in Ferreira, Ana Paula (org.) (2009) *Para um leitor ignorado, p. ensaios sobre O vale da paixão e outras ficções de Lídia Jorge*, Lisboa , p. Texto Editores, pp. 171-193.

JORGE, Lídia (1980) *O dia dos prodígios*, Lisboa, Publicações Europa-América.

JORGE, Lídia (1984) *Notícia da Cidade Silvestre*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

JORGE, Lídia (1988) *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Edições Público.

JORGE, Lídia (1995), *O Jardim Sem Limites*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

JORGE, Lídia (2009) *O Vale da Paixão*, de. Lisboa, Lisboa, (BIS) Leya (ed. orig. 1998).

JORGE, Lídia (1999) “Interview with Lídia Jorge” by Stephanie d’Orey, in *Portuguese Literary & Cultural Studies. Lídia Jorge , p. In Others Words*, nº2 Spring, 1999, pp. 167-174 <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt1.pdf>

JORGE, Lídia (2002) *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

JORGE, Lídia (2014) *Os Memoráveis*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

JORGE, Lídia (2009) “Para um destinatário ignorado”, in Ferreira, Ana Paula (org.) (2009) *Para um leitor ignorado, p. ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge*, Lisboa , p. Texto Editores, pp. 33-47.

LEVINAS, Emmanuel (1988). *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70. Trad. de *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*, Paris, Kluwer Academic, 1994, (Orig. de 1971).

MARCHESE, Angelo (2016) “As estruturas espaciais do relato”, in Borges Filho, Oziris (org.) (2016) *O Espaço Literário. Textos Teóricos*, Uberaba (MG), Ribeirão Gráfica Editora [data orig. 1983].

MEDEIROS, Paulo de (1999) «Memória Infinita», in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2, 1999, p- 62-78.h

MONTEIRO, Hugo (2013) “Figurações do infigurável, p. entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 45 (2013)

NANCY, Jean-Luc (2011), *O Peso de um Pensamento, A Aproximação*, Lisboa, Palimage (ed. orig. 2008).

PHELAN, James and Rabinowitz, Peter J. (1994) *Understanding Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press.

PHELAN, James and Rabinowitz, Peter J. (2012), “Narrative Worlds, p. Space, Setting, Perspective”, in Herman, David *et alii* (2012) *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, The Ohio State University Press.

RYAN, Marie-Laure (2014), “Space”, in *The Living Handbook of Narratology* (cons. em 14-5-2017; disponível em, p. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>).

RYAN, Marie-Laure *et alii* (2016), *Narrating Space / Spatializing Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press.

SIMÕES, Maria João (2014) “Personagem e Viagem, p. trotamundos e viajantes em ficções de Lídia Jorge, Hélia Correia e António Tabucchi”, in *Revista de Estudos Literários*, nº 4, pp. 227-245.

SHERINGHAM, Michael (2006), *Everyday Life, p. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, p. Oxford University Press.

WESTPHAL, Bertrand (2016), “Por uma abordagem geocrítica dos textos — Esboço”, in Filho, Oziris Borges (org.) (2016), *O Espaço Literário. Textos Teóricos*, Uberaba (MG), Ribeirão Gráfica Editora.

WHITE, Kenneth (2016), “Contre la cacotopie. Tactique urbaine, stratégie métropolitaine”, in Amar, Georges; Bouvet, Rachel et Loubes, Jean-Paul (dir.) (2016) *Ville et géopoétique*, Paris, L'Harmattan.