

## **JULIETA MONGINHO:**

### **Entre a luz e a sombra, entre os sons e os silêncios\***

MARIA DE LURDES MORGADO SAMPAIO  
msampaio@letras.up.pt

Julieta Monginho (nascida em Lisboa, em 1958), magistrada do Ministério Público, estreia-se como escritora em 1996 com o romance *Juízo Perfeito*. Em 1998 publica *A Paixão Segundo os Infiéis* e, em 2000, o terceiro e último romance, intitulado *À Tua Espera*. É ainda nesse ano que vem a lume *Dicionário dos Livros Sensíveis*, um texto diferente dos anteriores, que escapa às categorias genológicas convencionais e se estrutura, de forma original, à imagem de um dicionário de livros (*programa* logo em negação na hipálage do título). Em 2002, a autora publica um diário com o enigmático título *Onde está J.?* (*Diário*), num singular e inesperado jogo com o leitor – tendo em conta o explícito carácter autobiográfico deste livro. De referir ainda vários contos, dispersos por revistas e antologias de índole diversa, que evidenciam o carácter tendencialmente híbrido da escrita de Julieta Monginho, onde as fronteiras genéricas e discursivas se tornam de obra para obra cada vez mais ténues<sup>1</sup>.

Surgindo num momento em que muitas outras escritoras vieram a público, Julieta Monginho tem vindo a afirmar-se como uma autora onde a observação aguda do real se conjuga com uma sensibilidade e imaginação apuradas, revelando uma capacidade efabuladora e narrativa

---

\* O presente estudo constitui uma versão revista (mais desenvolvida e actualizada) do texto apresentado, em Maio de 2001, numa sessão que teve lugar na Biblioteca Almeida Garrett, no âmbito da iniciativa «Literatura: Vozes e Olhares no Feminino», Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

<sup>1</sup> Veja-se, a título de exemplo, o texto «Rua de S. Lázaro», incluído em *Vozes e Olhares no Feminino* (coord. por Isabel Pires de Lima), Porto, Afrontamento, 2001, pp. 219-221.

que se reinventa em cada livro publicado. De texto para texto a autora parece querer provar-nos que a arte de contar histórias resiste e resistirá aos exercícios de metaficcionalidade mais ousados, aos jogos exaustivos com os próprios artifícios narrativos, ou à “arte do desvario” que é a constante *interrupção* no romance contemporâneo. Uma resistência que poderá passar, como nos mostra no seu último romance, por uma hábil incorporação dessas estratégias narrativas e pelo recurso sistemático a técnicas compositivas de outras formas de expressão artística, num inevitável e necessário diálogo intersemiótico. Dotada de uma subtil ironia, Julieta Monginho explora de várias formas possíveis, em obras aversas a qualquer princípio monológico, a inviabilidade pós-modernista das narrativas totalizantes ou unificadoras, experimentando a coexistência de instâncias narradoras incompatíveis (num desafio à lógica arquitectónica de uma narrativa mais tradicional), deslizando com à vontade do registo realista para o registo fantástico, ou para o registo lírico, da lógica representacional para a destruição de qualquer princípio de representação, do nível de língua mais cuidado (formal ou mesmo tecnicista) para um nível de língua familiar e oralizante, ou utilizando com idêntica fluência formas de enunciação tão diferentes como o diálogo e o monólogo interior.

Nesta apresentação sumária do ecletismo narrativo e discursivo de Julieta Monginho ficou intencionalmente de fora, por merecer um relevo à parte, um dos traços mais característicos e singularizadores da obra ficcional da autora. Refiro-me à revalorização (pós-estruturalista) dessa entidade narrativa que é *a personagem*, a qual surge, nos seus romances, como ponto, ou eixo, de irradiação ou de engendramento das histórias narradas, mesmo quando a personagem é uma ausência (deixa ficando apenas os rastros da sua passagem). De destacar é também o modo singular da sua concepção e construção: fixando-se numa personagem, Julieta Monginho nunca cede ao impulso descritivo, à caracterização directa, optando antes por uma sugestão de traços e de comportamentos ou por uma apresentação oblíqua e difusa (por vezes, através de reflexos, em jogos de espelhos manifestos), processo este que necessariamente resulta em personagens ambivalentes, enigmáticas, de contornos indefinidos. Fazendo depender a dinâmica da acção deste tipo de personagens e das teias de relações visíveis ou invisíveis que entre elas se estabelecem, e multiplicando as focalizações narrativas e os narradores (por vezes bem problemáticos, como o caso de uma narradora autodiegética omnisciente), Julieta Monginho constrói, assim, em cada romance uma *atmosfera de mistério* que certos temas, enunciados ironicamente ao nível intradiegetico, logo configuram: o mistério da mulher assassinada, no primeiro romance; o mistério da psicóloga desaparecida, no segundo; o mistério do homicídio

de uma mulher, transmitido em directo pela televisão, no último romance. A adensar os mistérios, uma infinidade de enigmas por decifrar ou de mensagens crípticas que, ao serviço do suspense, servem, com frequência, para delinear o rumo de uma viagem incerta num jogo lúdico intradieético que acabará por se estender ao leitor – entidade esta constante e ostensivamente interpelada pelos textos da autora.

Por outro lado, todas as narrativas de Julieta Monginho (incluindo muitas das micro-narrativas do *Dicionário dos Livros Sensíveis* e de *Onde Está J.?*) podem ser consideradas *narrativas de demanda*, mesmo quando a arte do suspense (e a lógica projectiva que a rege), dá lugar a um movimento retrospectivo ou de introspecção (como no romance *À Tua Espera*). De demanda nos falamos, no fundo, todas as histórias desta autora: demanda da imagem mais verdadeira ou mais desejável de cada ser-personagem, demanda da perfeição, demanda de equilíbrio nas relações humanas, demanda de um rosto já desaparecido, demanda de amor, demanda de identidade, demanda de sentido... Não é de estranhar, por isso, que o tema da *viagem* (literal ou simbólica) seja nuclear na ficção da autora – e de viagem iniciática se tratará sempre, mesmo quando não se reveste da evidência que tem em *Juízo Perfeito* e assume a forma da fuga (*Paixão Segundo os Infiéis*) ou da aventura e da “caça ao tesouro” (*À Tua Espera*).

Em virtude de vectores temáticos de continuidade, considero estes três romances como uma espécie de trilogia onde a autora aborda os mesmos temas ou temas análogos a partir de olhares e de lugares diferentes, em pequenos movimentos de rotação, com transformação das personagens e da relação entre elas, o que por si só já altera a natureza das interrogações e das perplexidades que estes romances nos propõem. Em todos os romances há, assim, temas básicos que retornam: os temas da solidão, do sofrimento, da fragilidade, do despojamento, do desencontro, da fuga, das dificuldades de relacionamento humano, da difícil “arte” de comunicar... Rural ou urbano (mas sobretudo urbano), o cenário romanesco é sempre o da contemporaneidade, o cenário da sociedade portuguesa do pós-25 de Abril, onde não falta toda uma iconografia de modernização (telemóveis, computador, Internet) que parece somente acentuar o isolamento referido e pôr em relevo o grande tema, o macro-tema da obra de Julieta Monginho: a precária comunicação entre os seres humanos<sup>2</sup>. Diria mesmo que nenhuma romancista

---

<sup>2</sup> Refira-se que Miguel Real, numa proposta de classificação dos autores e romances dos anos 90, inclui Julieta Monginho na “corrente literária” do que designa por “Realismo Urbano Total” (as outras “correntes literárias” indicadas são: “Memorialismo”, “Novo

contemporânea portuguesa explora de uma forma tão insistente, e de ângulos tão diversos, os problemas da comunicação num mundo e numa era onde o homem dispõe de todos os meios e dispositivos para contactar (ouvir ou ver) o seu interlocutor mais longínquo. Não faltam os indícios materiais que apontam para a centralidade desse tema e para a ideia do *desencontro*: as palavras comuns que não comunicam o essencial e o mais íntimo; as palavras “mal-ditas” ou violentas; as mensagens cifradas (poemas) que surgem como apelos ou gritos (não ouvidos); a correspondência epistolar entre algumas personagens, onde se tenta iludir todas as distâncias e dizer o indizível; as navegações na Internet, que revelam identidades plurais e, que, paradoxalmente, surgirão não como meio de construir novas relações e novos afectos, mas como meio de descoberta da solidão à escala universal<sup>3</sup>. Mas de outras formas mais inefáveis de comunicação e da sua perturbação nos *falam* ainda as obras de Julieta Monginho: a perturbação que pode resultar de um som imperfeito, de um gesto involuntário, de um olhar indefinido, ou da excessiva proximidade (ou afastamento) de um corpo que se deseja.

Ao relevar certas invariantes temáticas, não pretendo, de modo algum, sugerir uma espécie de repetição ou de identidade entre os três romances. A experimentação de fórmulas e técnicas narrativas diversificadas assegura a autonomia e a diferença específica de cada um destes livros e prova o virtuosismo narrativo da autora. Há, insisto, todo um trabalho laboratorial de experimentação que faz com que os três romances ilustrem três modos diferentes de narrar, para além de tudo o que possam ter em comum. Em termos esquemáticos, consideraria que a diferença específica de cada uma destas obras se prende com o tipo de signos e de linguagens artísticas que modelam ou servem de modelo à sua escrita. Assim, se todas as obras parecem escrever-se, de algum modo, sob o signo do teatro, é sobretudo no primeiro romance que a representação cénica é mais acentuada, não só pelo predomínio da “narração objectiva” mas também em virtude de todo um conjunto de adereços e de uma coreografia para

---

Romance Histórico” e “Mito-narrativas Refundadoras da Língua e da História”). Sobre este assunto, cf. *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 112-119.

<sup>3</sup> Atente-se, por exemplo, em *A Paixão Segundo os Infiéis*, na história de uma jovem (episódio «História de uma Rapariga»), que anda à procura do seu anjo salvador, o médico anónimo que a libertara do seu casulo, após ter sofrido queimaduras graves por todo o corpo. No momento em que a sua demanda se cruza com outra demanda, resolve encarnar o papel do homem que a sua interlocutora procura, numa fuga momentânea à extrema solidão em que vive.

o *espectáculo* que tem lugar de honra no palco do tribunal (e que continua nos seus bastidores). Por sua vez, é a música, como arte não figurativa e (*a*)*temporal* que é, que melhor serve de referência primeira e de matriz compositiva à dimensão mais lírica e alegórica do romance *A Paixão Segundo os Infiéis*; neste lugar, a música significa a plenitude de uma comunicação que se estabelece para lá do *logos*, numa atmosfera de quase irrealidade, sendo a sua ausência o sintoma do ruído (no excesso de palavras, sobretudo) e da perturbação que atinge as personagens. O terceiro romance, *À Tua Espera*, estrutura-se sob o signo das artes plásticas, ou de outras artes e técnicas de produção e reprodução de imagens (escultura, fotografia, televisão), criadoras da ilusão de captura do real ou da sua representação mimética. De pintura e de fotografia se falará logo nas primeiras páginas do romance, encaradas estas *artes* como formas ideais de fixação e de eternização dos momentos e dos gestos. A ideia de incompletude da literatura e da inevitabilidade do exercício ecfrástico emergirá mesmo na abertura deste último romance<sup>4</sup>. De grande importância se reveste, também aqui, toda uma proliferação de imagens que se oferecem como simulacros ou ficções construídas do real: a (*quase*) *irrealidade* de um crime transmitido em directo pela televisão; a *montagem fotográfica* denunciadora de uma paixão inexistente (que desencadeará a *tragédia*); a *escultura em plasticina* do rosto de uma mulher; os *jogos de lego e as maquetas* de um universo intergaláctico; os *espelhos*, que reflectem imagens fugazes, instáveis, distorcidas. Neste romance de carácter dispersivo e meditativo, onde muitas histórias ainda serão contadas, a ficção reflecte de modo bem ostensivo sobre a ficção e a questionação ontológica e epistemológica do “real” adquire, como veremos, um papel fundamental.

Apresentadas que foram as directrizes genéricas da obra romanesca de Julieta Monginho (e que em parte se aplicam aos livros posteriores, *Dicionário dos Livros Sensíveis* e *Onde está J.? (Diário)*) é altura de nos determos no primeiro romance da autora, de atentarmos na singularidade

---

<sup>4</sup> Veja-se o seguinte passo do romance que justifica o título escolhido – um quase iconotexto evocador do quadro de Caspar Friedrich, «Mulher à Janela»: «A imobilidade paciente, quase imperturbável, desta posição, o contraste entre a luz agreste que fustiga os vidros e a sombra que se abate da altura dos prédios para a rua, dão a esta forma de esperar uma beleza digna, vulnerável, susceptível de ser reproduzida e transformada em arte. Gostava que alguém pintasse este quadro ou o fixasse numa fotografia. “Mulher à janela”, ou só “A espera”, ou então “Sem título”, porque não precisava de ter título, nenhum nome seria preciso para o decifrar. Espero pacientemente que ele volte.» (pp. 16-17).

de cada obra, e nos modos que a experimentação de diferentes fórmulas narrativas assume.

1. O romance *Juízo Perfeito* não podia deixar de constituir uma novidade no panorama das letras nacionais, despertando de imediato a atenção da crítica, pelo facto de se tratar de uma narrativa sem grande tradição entre nós e que ingleses e americanos designam por “court novel” (ou, numa tradução literal, “romance de tribunal”)<sup>5</sup>. À prolixidade de todo um *corpus* narrativo sobre crimes passionais ou outros corresponde, no nosso país, uma quase ausência de relatos ficcionais sobre o julgamento oficial desses mesmos crimes. Uma obra como a que José Rodrigues Miguéis publicou entre 1964 e 1965, na revista *Seara Nova*, e a que deu o título *Idealista no Mundo Real*, constituiu, de certo modo, uma experiência isolada entre nós, sem qualquer continuidade, mesmo no período pós-revolução. Ainda que a acção se situasse nos longínquos anos vinte, o romance de Rodrigues Miguéis significava, de facto, a quebra de um *tabu*, ao penetrar, pela via da efabulação, nos labirintos sinuosos e degradados dos tribunais daquela época e assim denunciar a corrupção da Justiça. Três décadas depois e, num contexto democrático, não é propriamente a intenção de denunciar a corrupção da Justiça que move Julieta Monginho a criar, na figura do juiz Carlos Duarte, uma versão mais prosaica de um “idealista no mundo real”. O que não impede que denuncie a imperfeição da Justiça do nosso tempo, embora justificada em termos vagos pelo espírito racionalista e perfeccionista do jovem juiz<sup>6</sup>. O que não impedirá também que, no final, se torne bem evidente que a *palavra* da Lei e da Justiça pareça estar ao serviço de valores ancestrais e masculinos ainda enraizados na sociedade portuguesa do pós-revolução. É o que podemos concluir das palavras de simpatia dos juízes a propósito do criminoso, aquando da reunião para a elaboração do acórdão que encerrará o caso: «— Claro, coitado do homem, não

---

<sup>5</sup> Nos primórdios dessa tradição situa-se a famosa obra de William Godwin, *Caleb Williams* (1757), onde se narram, em pormenor, vários julgamentos. Considerada, do ponto de vista formal, por alguns estudiosos, como fundadora do género policial, esta obra tem sido objecto de atenção renovada por parte de críticos que, nas últimas décadas, se têm ocupado das relações entre o discurso da Lei e o discurso da Literatura (“law-and-literature”).

<sup>6</sup> Mais céptico ou mais pragmático do que o “herói” de José Rodrigues Miguéis, Carlos Duarte definirá a justiça nestes termos: «A justiça é apenas a procura insensata e obstinada da justiça e a injustiça é conformarmo-nos com a inutilidade dessa busca. O que é preciso é eliminar o acaso» (p. 129).

vamos considerar que já tinha pensado em matar a mulher antes. Vamos dizer que decidiu matá-la nesse momento» (p. 180). Diga-se de passagem que, irônica e humoristicamente, a imperfeição da Justiça resulta, neste universo ficcional, da celeridade do processo e não da sua lentidão. «Matar processos» (p. 87) é mesmo o lema de um juiz mais experiente que exorta o indeciso juiz Carlos Duarte a seguir os seus conselhos, considerando que a eficiência dos Tribunais passa pela capacidade e poder de rapidamente decidir. Assim, «“Matar processos” quer dizer acabá-los, decidir de qualquer maneira, só para eles não andarem por ali.» (p. 87).

555

Começar por apresentar o romance desta forma pode induzir o leitor a lê-lo, sobretudo, como um romance de crítica social ou de costumes (ou mesmo como um romance “feminista”). Ora, esta vertente crítica só a podemos encontrar num segundo plano e o meu propósito, ao relevá-la, prende-se com a necessidade de evidenciar desde já, uma maior importância, neste livro, do enquadramento sociocultural dos acontecimentos, aspecto este que se atenua nos romances posteriores. Porque o que determina a escolha do tribunal como palco privilegiado para a narrativa é, essencialmente, a consciência de que ele é o lugar ideal para a encenação das várias versões de uma história, para a exploração da existência plural e convencional da verdade. Uma convenção que é posta em relevo pela voz *off* da “Autora”, entidade extradiegética e voz crítica que surge a um nível meta-narrativo no papel de encenadora das versões possíveis dos acontecimentos narrados: «A verdade existe, mas de tantas maneiras que é preciso convencionar qual a mais justa. Aceitamos todos, ou quase, essa convenção, e damos-lhe palácios, ou pelo menos casas com esse nome.» (p. 36).

O crime de que se fala em *Juízo Perfeito* será o pretexto para a sugestão, mais do que a descrição, de uma atmosfera rural e dos códigos de valor ancestrais que nela vigoram. Nessa cidade de província, significativamente chamada Vila Seca, os efeitos da revolução só parecem ser visíveis ao nível de superfície (na transformação de tabernas em cafés, por exemplo), deixando inalteráveis as estruturas arcaicas e patriarcais. Os comportamentos divergentes, não conformes aos valores e princípios dessa ordem tradicional e falocêntrica, são condenados. É por isso que ficamos com a impressão de que quem está no banco dos réus não é só o assassino, mas também Mariana, a mulher morta que não se remetia como as outras mulheres ao papel submisso de esposa e mãe. A explicação e compreensão para um crime como o de João (o marido) irão ser encontradas, oficialmente, na *culpa* de Mariana (a mulher “aluada”), na suspeita do adultério, na traição nunca provada em tribunal,

ou mesmo no enigma (e estigma) da sua esterilidade. E, no entanto, na versão da irmã Helena, os *crimes* de Mariana terão consistido apenas na procura da solidão, do isolamento, na escrita furtiva da poesia, talvez a sua única e fatal transgressão, levada a cabo na casa da infância, ou «casa das “Luas”». O que Helena conta, quer em tribunal quer directamente ao juiz Carlos Duarte, é uma história de violência doméstica, de solidão, de desencontro de mundos e de linguagens. Mas esta é uma história que nunca poderá ser provada, e, de todas as versões dos acontecimentos, esta é a mais difícil de impor quer em tribunal quer na comunidade. No seu inconformismo e emancipação, Helena é também um lugar de *culpa*; também ela está no banco dos réus. Ao fugir para a cidade, para viver euforicamente a revolução de Abril, Helena romperá há muito com a ordem estabelecida, com os códigos éticos e sociais da aldeia de Vila Seca.

Da parte de Carlos Duarte, o jovem juiz que em Vila Seca vive a sua experiência iniciática, há uma certa compreensão pela versão de Helena, que não é, porém, suficientemente forte para o levar a enfrentar os juizes mais velhos ou o povo *real* e os seus códigos de honra<sup>7</sup>. Ao jovem juiz repugna o papel de detective («Duarte, o detective»; p. 52), que teria de desempenhar, caso se propusesse dilucidar e desvendar esses e tantos outros mistérios com que se vai deparando. Por isso, a história narrada em *Juízo Perfeito* nunca chega a configurar-se como a história de detecção ou de investigação de um crime que prometia ser<sup>8</sup>. Mas esta é, ainda, uma história de indagação, uma narrativa de demanda, logo, de *viagem*, e em aberto: a demanda de identidade daquele que é, de certo modo, o protagonista da história, *i.e.*, o juiz Carlos Duarte<sup>9</sup>. O percurso de auto-conhecimento vai-se contruindo, de forma voluntária ou involuntária,

---

<sup>7</sup> Leia-se esse passo irónico, onde o juiz Carlos Duarte, num esforço de tranquilização, diz para si mesmo: «É o povo, o povo que li nos livros de Saramago e dos outros. Não fazem mal. Quer dizer, às vezes matam as mulheres, enganam os maridos, etc., e depois, o que é isto senão a vida contada a quem tem o dever de a conhecer?» (p. 55).

<sup>8</sup> Veja-se, sobre este assunto, o que Mafalda Ferin Cunha escreve ao comentar esta obra de Julieta Monginho: «Embora o esboço de policial se veja enriquecido pelo episódio de três cartas anónimas enviadas a Carlos Duarte (facto, afinal, pouco relevante em termos da construção e resolução do enigma, pois a autora das cartas, irmã da vítima, rapidamente se dá a conhecer e quase nada tem a acrescentar ao crime), torna-se evidente que este romance é muito mais a história de um julgamento e da evolução interior de um juiz do que a história da investigação dum homicídio.» («A Tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo» in *Colóquio/Letras*, n.º 161/162, Julho-Dezembro de 2002, p. 288).

<sup>9</sup> Cf. palavras finais da história: «alguém sabe quem sou? (...) E viaja.» (p. 220).



de modos diversos: no encontro (distanciado ou alheado) com as gentes de Vila Seca ou com os outros juízes, nas páginas autobiográficas do ficheiro informático “EU” (onde nos dá conta do seu excesso de racionalização, de auto-vigilância e da busca incessante da perfeição, que quase paralisam a acção), no confronto silencioso com o seu duplo Carlitos, e, acima de tudo, nos jogos de espelhos e de olhares que emergem nas relações amorosas que mantém com duas mulheres. Ana, a mulher ausente, *à espera*, devolve a Carlos a imagem de poder e de segurança de que este precisa: «começo a perceber o meu lugar de mulher destinada a fabricar aos homens espelhos especialmente equipados para dissimular qualquer vestígio de imperfeição, sobretudo alguma que se relacione com o conceito de virilidade absoluta.»<sup>10</sup>. Já Gilda, a amante esporádica, pintora, é antes um “lugar” opaco de perturbação e de desassossego, de vontade e olhar indomáveis, vencedora desses jogos de poder (erotizados ou não) que ocorrem em cada encontro. Defensora do poder da imaginação, mas observadora atenta das coisas mais ínfimas do real, Gilda propõe ainda uma outra interpretação do mistério do crime, numa crítica contundente aos (pseudo?) princípios de generalização e de abstracção da Lei, e à leitura *masculina* dos acontecimentos (no fundo, o discurso racional da Lei e do Poder). Gilda, eterna viajante, é uma personagem de passagem (pela vida de Carlos e pelo espaço romanesco) que parece ter sido criada para deixar um rasto de inquietação que não se circunscreve ao universo diegético. Gilda, ela própria um mistério *não-domesticado*, deixa no ar uma interrogação que é também um desafio a qualquer leitor empírico de *O Juízo Perfeito*: até que ponto será idêntico o fascínio *dos leitores e das leitoras* deste romance por esta *obscuridade* e lugar de *ausência narrativa* chamado Mariana das Dores? Um nome mítico, um lugar vazio que não podemos deixar de preencher, nele projectando a imagem de algumas mulheres sofredoras de nome Mariana que a literatura consagrou (de Sórora Mariana Alcoforado à Mariana de Maria Judite de Carvalho, do livro *Palavras Pouçadas*) ou de rostos e vozes anónimos que surgem no nosso quotidiano.

---

<sup>10</sup> Cf. p. 185. Lendo certos passos do último romance de Julieta Monginho, apercebemo-nos facilmente de que Ana é o embrião da personagem Laura, e de que o romance *À Tua Espera* está, de algum modo, contido em *Juízo Perfeito*, sendo mesmo possível estabelecer algumas relações de paralelismo ou de contraponto temático entre estes dois romances tão divergentes ao nível discursivo e estrutural. Cito, a título de exemplo, este passo que é, claramente, o *incipit* do último romance: «O perfeito equilíbrio entre a distância e a intimidade. Podíamos prosseguir nesse caminho tão desprovido de perigos, como se navegássemos num lago de água doce e terra à vista.» (*Juízo Perfeito*, p. 194).

É difícil, porém, concluirmos o estudo deste romance, afirmando a existência de uma polarização plena entre um universo de valores masculinos e outro de valores femininos. Por um lado, há que ter em conta as alegações do delegado do Ministério público e a natureza dos seus argumentos, que em tom de ligeira ironia são referidos pelos juízes como parecendo «sair da boca de uma feminista das mais encarniçadas» (pp. 178-179). Veja-se um exemplo desses argumentos:

---

558

«Os motivos da sua atitude há que buscá-los a uma vaga sensação de traição (...) à obsessão de negar à mulher qualquer possibilidade de vida própria para além da que ele, na sua suposta autoridade, consentisse. Quis conformá-la à sua própria ideia de que uma esposa nada mais tem de desejar que a submissão ao poder do marido e matou-a por sentir que ela conseguia escapar ao seu domínio. Nos tempos de hoje à entrada do século XXI, nada pode justificar semelhante atitude.» (p. 166).

Por outro lado, a excessiva racionalização de Carlos não anula uma certa imagem de insegurança e de fragilidade, pouco consonante com o discurso do poder que representa ou com as figurações habituais da masculinidade<sup>11</sup>. Pontualmente, há referências directas ao isolamento, à solidão ou mesmo ao medo que esta personagem experimenta num espaço que não consegue decifrar. E Carlos, acentue-se, é apresentado como uma personagem desdobrada, sendo Carlitos uma espécie de duplo ou de fantasma da adolescência nunca totalmente recalcado. Carlitos é, explicitamente, a voz da irreverência, da emoção, da crítica à ponderação inibidora, a voz que apela à aventura e à paixão – a voz que o juiz Carlos Duarte tenta em vão reprimir.

A irrupção nesta narrativa, em discurso directo, dessa voz quase fantástica que é a de Carlitos tem no entanto outra função, que se prende com um certo *efeito de distanciamento* brechtiano que a autora pretende criar e que surge apenas em mais dois tipos de ocorrências: **i**) quando os acontecimentos narrados são objecto de comentário por parte de uma narradora onisciente, que entra num diálogo implícito (e cúmplice) com o leitor (pelo uso reiterado da expressão «os nossos juízes»); **ii**) nos dois momentos mais marcantes de auto-reflexividade deste romance, quando temos a intrusão de uma voz extra-diegética (que se diria ser

---

<sup>11</sup> Capturamos uma idêntica fragilidade, a que se juntam a dor e o desespero, nas personagens masculinas do segundo romance da autora, *Paixão Segundo os Infiéis*.

mesmo a da autora empírica), apontando o carácter teatral (latente) do capítulo anterior. Passo à exemplificação dessa chamada de atenção para o acto de escrita em si e para questões de ordem genológica, citando parte da «Primeira nota da autora»:

«O capítulo que antecede é susceptível de ser representado, aliás como outros que virão mais adiante. Mas a autora é demasiado preguiçosa para aprender dramaturgia. (...) não escreveu notas de cena, não descreveu as personagens, enfim, preferiu convencer-se de que despertaria a imaginação dos leitores. No entanto, não resiste a fantasiar alguns possíveis excertos da peça que porventura teria construído (...) se o texto não fizesse parte de um romance.» (p. 34).

Apesar desta destruição momentânea do efeito de real, do simbolismo onomástico e toponímico evidente (“Mariana das Dores”, “Carlitos”, “Vila Seca”, “Vila do Segredo”, sítio dos “Milagres”, sítio das “Luas”, “Rua da Lua Nova”), ou ainda do relato insólito e humorístico da refeição e conversas vulgares dos juízes a partir da perspectiva de um feijão, são ainda predominantemente realistas as estratégias de representação aqui utilizadas<sup>12</sup>. E dessa ilusão de realismo nos parecem dar conta os procedimentos metonímicos dominantes e a marcação do tempo cronológico, numa contagem sequencial dos dias da semana, que configura os capítulos da obra e sugere o lento passar do tempo no espaço provinciano. A ilusão realista (no efeito documental) reforça-se quando a autora procede

<sup>12</sup> É, aliás, esse enquadramento realista dos acontecimentos que torna tão intenso o efeito de estranhamento provocado pela adopção de uma focalização tão inusitada, neste contexto, como a de um feijão sobre a *normalidade/vulgaridade* desse seres importantes que são os juízes: «Sou um feijão perdido neste mundo tão grande. Não sei para que nasci. A avaliar pelo que tem vindo a suceder aos meus colegas de travessa, irei parar ao prato de um daqueles seres gigantes (...). Entretanto vou ouvindo o que dizem, embora, feijão que sou, pouco perceba. Ouço repetidas vezes “benfica”, “porto”, “falta”, “árbitro”, parecem discutir por causa destas palavras. É muito importante para as suas vidas decidirem aqui qualquer coisa relacionada com um “penalti”, é assim que eles dizem» (pp. 39-40).

Não se minimize, porém, este singular episódio e o processo de singularização utilizado (reminiscente quer do conhecido passo de Tolstoi em que este recorre à percepção de um cavalo para falar da “propriedade”, quer de muitas histórias infantis que nos são bem mais familiares, ou ainda da prosa de um Laurence Sterne): para lá da profunda e subterrânea ironia na diluição das fronteiras entre o mundo do futebol (o jogo) e o mundo da Justiça, este é um episódio revelador do fascínio/tentação sentido(a) por Julieta Monginho pelo universo do fantástico, pela visão transfiguradora do real, que se tornará mais visível na obra posterior (e, sobretudo, em *Dicionário dos Livros Sensíveis*).

à reprodução exaustiva, em discurso directo, das alegações, dos interrogatórios e contra-interrogatórios feitos em julgamentos deste tipo. Há mesmo um efeito de quase reportagem, na isocronia das cenas, na utilização frequente de fórmulas (hiper-realistas?) do discurso judicial, ou ainda na descrição de rituais que têm lugar num tribunal. Diria que este é, sem dúvida, aquele romance onde a magistrada que é Julieta Monginho mais se projecta – e, talvez seja necessário sublinhá-lo, penso sobretudo no plano da discursividade.

560

---

2. No livro que se segue a *Juízo Perfeito*, a que dá o título *A Paixão Segundo os Infiéis*, a autora tratará de uma forma mais aprofundada e intensa os temas da solidão e do sofrimento, investindo-os de uma dimensão universal e ontológica, apenas a florada na sua primeira experiência ficcional. A natureza lírica de muitos passos deste segundo romance, bem como as estratégias narrativas adoptadas, demarcam claramente este livro do anterior. Se a referência explícita a S.<sup>ta</sup> Teresa de Ávila e a S.<sup>ta</sup> Teresa do Menino Jesus sugere, desde logo, uma atmosfera de religiosidade e de dor, é sobretudo, a omnipresença da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, que confere à narrativa uma singular dimensão simbólico-alegórica. Esta *Paixão* funcionará mesmo como o princípio de organização temático-estrutural da própria narrativa. Subdividida rigorosamente em dez partes, cada uma dessas partes é separada por fragmentos de árias e corais de Bach, que modulam e comentam os acontecimentos a narrar (fragmentos citados em alemão e traduzidos para português).

Por outro lado, trata-se de uma narrativa polifónica, de vozes em dissonância que só se harmonizarão no final da narrativa, na «Décima Parte» escrita sob o signo da exortação à vida (e não à morte) de uma ária de Bach: «Descansa em paz!». Junto ao mar, depois da tempestade interior vivida, as personagens encontram a serenidade e o apaziguamento, numa espécie de descoberta da inocência perdida. Transcrevo o parágrafo final deste romance: «A música e a luz do sol entravam por todos os lados com o fulgor próprio de um primeiro dia. Um dia que acabou de ser criado, restituído ao tempo. Um dia transitório, destinado ao conhecimento, inscrito num litoral ilimitado, num horizonte para além do horizonte.» (p. 273). Fecha-se deste modo uma espécie de círculo que se inicia não com as primeiras palavras da narrativa, mas com a epígrafe que abre o livro, retirada da obra *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder: «Penso que o mar dá uma qualidade especial à fantasia, ao desejo e à confiança. É uma misteriosa propriedade do espírito, e por ela se aprende a nada esperar, nada desesperar. Talvez seja isso a inocência.

Talvez só no mar nos seja concedido morrer verdadeiramente, morrer como nenhum homem pode.» (p. 9).

Na ausência de quaisquer coordenadas específicas que nos ajudem a situar a praia do romance de Julieta Monginho, sabemos apenas (e só isso importa) que ela funciona de forma simbólica como contraponto do espaço urbano ruidoso e caótico que nos é apresentado a traços largos e metonímicos no capítulo inicial. Será a partir desse lugar indeterminado, mas longe da cidade, que várias histórias nos serão narradas, no recurso sistemático à técnica de *flash-back*, mais adequada à atmosfera de mistério que se pretende criar. Não admira, pois, que à descrição prefira a autora um simples delinear de contornos, o esboço desfocado ou metafórico dos cenários e das personagens, como sucede logo no segundo capítulo do romance, onde tomamos contacto com os protagonistas da história: Jon, Teresa, e Pedro (também referido como Piterpã). A apresentação feita toma aí a forma de um retrato físico vago e impressionista, sem qualquer referência a profissões ou a outros traços socioculturais. Jon, por exemplo, é-nos apresentado como um estrangeiro que vem do Norte, sendo o seu rosto descrito nos seguintes termos: «emoldurado pelo cabelo claro e liso, a cair sobre os ombros, [que] é o de um velho príncipe, de um jovem rei, um rosto que parece vindo da infância, das histórias de encantar.» (p. 16). Este retrato quase mítico será reforçado ao longo da história pela projecção de outras imagens de Jon: a imagem de um anjo caído ou de um herói romântico desencantado e sofredor.

Como se fossem actores num palco, cada uma das personagens conta a história da sua vida, de uma forma fragmentária e descontínua, o que obriga o leitor a um papel activo de ordenação dos acontecimentos e das histórias que se enredam umas nas outras, e nas quais se inscrevem ainda, por encaixe, outras histórias: sempre histórias de solidão, de dor, de amores proibidos, sofridos ou eternamente adiados<sup>13</sup>. A multiplicação de instâncias narrativas e de narradores, permitindo a perspectivação de uma mesma história sob luzes diferentes, adquire aqui a função suplementar de reforço das ideias de isolamento e de não-comunicabilidade. Afinal, cada narração assume a forma de um longo solilóquio. Não é por acaso que Jon, o estrangeiro vindo do Norte, declama a dado momento um conhecido passo de *Hamlet*, omitindo apenas o verso

---

<sup>13</sup> Há a história da avó de Teresa (apaixonada num tempo errado pelo amigo do noivo) e que exorta a neta a seguir o seu próprio caminho; há a história da paixão inconfessada do tio de Jon pela sua aluna de violino; há ainda a história de amor de Xana pelo namorado, que a abandona, deixando-a sofrer sozinha a punição (prisão) pela posse conjunta de droga...

inicial «To be or not to be...»: «Whether 'tis nobler in the mind, to suffer the slings and arrows of outrageous fortune or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them. To die, to sleep – no more.» (p. 86). A convocação de Hamlet é, aliás, uma forma indirecta de sublinhar os dilemas de Jon, a mortificação interior, que o levam a recolher-se no silêncio e a uma atitude de quase inanidade ou resignação. Pelos olhos de Teresa, o sofrimento de Jon é investido de um valor simbólico universal – reforçado pelo frequente uso do discurso gnómico, como no trecho que se segue:

«Sem dar por isso Teresa magoara Jon com estas palavras [evocação de um Natal feliz], empurrara para mais fundo a lança no coração do guerreiro já tão fragilizado que qualquer movimento podia ser fatal. Nunca é excessivo o cuidado que se tem com as palavras, não só, mas sobretudo, com elas, difíceis de remir, impossíveis de apagar.» (p. 136).

A experiência da dor (física ou psicológica) não se confina, aliás, a Jon. Ela é familiar às várias personagens que existem nesta história, principais ou secundárias. A dor é omnipresente na vida de Teresa: a origem do seu nome, as lágrimas eternas da mãe, a vida e a solidão das pacientes que a procuram enquanto «psicóloga de serviço» (p. 155). É certo que a natureza da dor e da crise de Jon é, porventura, de ordem mais metafísica, mais difícil de explicar do que todas as outras. Dele sabemos que era um músico de renome internacional e que um dia renunciara à música e à fama, face à impossibilidade de alcançar a perfeição, dilacerado perante a ambição prometaica de ter querido igualar Deus: «Tranquilizador, o som do mar, mesmo o do mar enfurecido (...). Um ritmo perfeito. Não se pode imitar a natureza, é esse o problema, não se consegue imitar nada, não se consegue criar nada, tudo foi já criado com uma perfeição inimitável.» (p. 227). O amor de Teresa é o fio precário que o prende à vida, parecendo impedir ou adiar o suicídio projectado. Teresa, «a Doutora Teresa» como lhe chama jocosamente Piterpã, seu paciente, é-nos apresentada como uma psicóloga mediática, com uma carreira brilhante a que subitamente renuncia, após um reencontro casual com Jon (procurado em vão, durante meses, através da Internet). A rejeição dos valores da sociedade burguesa a que Teresa pertence é absoluta. Dinheiro, conforto material, poder sobre os outros, sucesso profissional, família, «noivo topo de gama» – tudo é abandonado por esta personagem feminina em demanda de um tempo e espaço míticos. Na planície alentejana, no refúgio quase perfeito de uma casa

«branca, limpíssima, imaculada» (p. 83), Teresa irá confrontar-se com a sua própria fragilidade e com a insuficiência da perfeição: «Estávamos numa casa isolada de tudo, uma casa perfeita, era preciso resolver os problemas causados por essa perfeição. Assegurar a subsistência, por exemplo, como se fôssemos o primeiro homem e a primeira mulher, expulsos do jardim do paraíso.» (p. 117).

Piterpã, por seu lado, a outra personagem deste insólito triângulo, há muito que vive num mundo de marginalidade e de delinquência, rejeitando a sua condição de filho da criada de Teresa, fugindo do seu passado de humilhação (os estigmas de filho de pai incógnito e de criança acolhida por caridade, a condição de boneco eternamente castigado pela menina Teresinha). Vive na noite, intensamente, como se cada noite fosse «sempre a primeira ou a última» (p. 107). «É na noite que começa tudo. De dia é como se não vivessem...», dirá a dado momento, num discurso coloquial pontuado pelo calão, signo linguístico da diferença social que o separa de Teresa.

Julgo que face ao quadro traçado é fácil compreender a razão da selecção, para epígrafe do romance, de um fragmento de *Os Passos em Volta*; tal paratexto obriga à leitura intertextual e configura um idêntico espaço hermenêutico. Também as personagens deste segundo romance de Julieta Monginho estão em ruptura total com os códigos sociais da sociedade contemporânea, com os comportamentos convencionais e normalizados. Também neste romance a cidade nos é apresentada, através do olhar de Teresa (autora de um artigo com o título «As pessoas sofrem o quotidiano como uma condenação»; p. 90) como espaço de alienação, de rotina e de *stress*, como espaço de máscaras e de rituais vazios, como o lugar de uma miséria incontornável:

«Sair para o trânsito, ligar o rádio, mais notícias, mais afirmações importantes, mais diálogos e produtos absurdos para acumular (...). Trancar bem as quatro portas, fechar bem os vidros todos, por causa dos assaltos e da poluição. (...) Isolar-me da voz dos miúdos que me querem vender pensos rápidos nos sinais vermelhos, da cara dos miúdos que me pedem esmola nos sinais vermelhos, da cara dos adultos que me pedem donativos nos sinais vermelhos, da cara dos miúdos adultos que me fazem sinais para arrumar o carro junto de contentores de lixo derrubados no chão...» (p. 98).

Também os protagonistas de *A Paixão Segundo os Infiéis* andam, como as personagens de Herberto Helder, em demanda de uma vivência mais profunda, de uma paz interior, de um isolamento redentor.

No caso do romance de Julieta Monginho, as personagens parecem ter encontrado parcialmente o que procuram depois de uma experiência quase mística de sofrimento por todos partilhada, espécie de revelação epifânica (na visão da morte) que a todos transfigura<sup>14</sup>. Esse é o momento de reconciliação de Jon com a música e com a vida, do exorcismo dos fantasmas de Piterpã, e do encontro deste com Teresa (um encontro que é também a superação das diferenças de classe que sempre os separaram). Esse é, também, o momento de harmonia total entre Jon e Teresa e de comunhão com os ritmos naturais do universo.

Mas nessa espécie de drama estático que num ou noutro ponto evoca *O Marinheiro* de Fernando Pessoa há uma frase que parece profeticamente relativizar essa felicidade e deixar o mote para o romance que viria a seguir, *À Tua Espera*. As palavras são proferidas por Jon, o estrangeiro errante: «Por muito felizes que fossem esses momentos nunca seriam tão felizes como aqueles que passas a sonhá-los, a realidade é sempre mais pobre do que o sonho, acaba sempre por nos empobrecer também a nós.» (p. 222).

**3.** O último romance de Julieta Monginho confirma a versatilidade da escritora e a procura incessante de novos modos de narrar. Não se pode dizer que é exactamente o mesmo tema que retorna quando a narradora nos fala do seu desejo de escrever um romance nos seguintes termos: «Um romance. Uma história de amor e morte entrelaçados, as palavras moldadas no sangue que circula das feridas até ao lugar do coração, as tretas do costume.» (p. 46). Numa só frase: a auto-reflexividade, a metaficcionalidade, a alusão à dor, a ironia e a desconstrução. «Como contar uma história» será, de facto, uma das grandes interrogações deste romance anti-representacional, constantemente equacionada através de uma narradora em primeira pessoa, que não pára de interpelar o seu leitor/leitora, justificando assim a dedicatória («Ao meu interlocutor») e a natureza dialógica desta narrativa. Há sinais bem explícitos, logo no início do romance, de que a autora leu *Jacques le Fataliste*, de Diderot, ou a obra *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ou ainda o romance *Se numa Noite de Inverno um Viajante*, de Italo Calvino. Há também sinais de auto-intertextualidade, que trazem à superfície as relações, atrás

---

<sup>14</sup> As ressonâncias bíblicas desta história e o duplo sentido de “paixão” (a ideia também de um calvário que se percorre) confirmam-se nesta cena, onde o simbolismo dos nomes se torna mais evidente. Pedro, o intruso, o marginal contratado pelo noivo para vingar o ultraje sofrido, esteve a um passo de desempenhar o papel de traidor, recuando no último instante (após o tiro disparado).



sugeridas, entre *Juízo Perfeito* e *À Tua Espera*. Numa estratégia narrativa já habitual na nossa ficção mais recente, mas ainda assim de efeito sempre estranho, a autora cita um passo do seu primeiro romance e faz a crítica, pela voz da narradora, da sua própria escrita, inserindo o metatexto no texto ficcional, ao comentar desta forma o fragmento transcrito:

«Esta é uma passagem de um livro chamado *Juízo Perfeito* e apesar de mal escrita – adjectivos a mais, e tão pesados, tão distantes da leveza que eu teria se soubesse escrever – deve servir para te situar no centro do castelo e da respectiva corte. Aliás, aconteceu tudo da maneira descrita: a cena disposta para a representação, depois a entrada de Álvaro e a do seu advogado, por fim o procurador e os seus juízes.» (p. 144).

565

Percebe-se que não é a auto-crítica a razão de ser da citação de um passo desse primeiro romance, onde se descrevem os rituais e os signos (proxémicos, gestuais, de vestuário) que envolvem um julgamento solene como é o de um homicídio. O que Julieta Monginho nos oferece neste trecho do seu último romance, que sem hesitação classificamos de pós-modernista, é um exemplo quase perfeito da “enunciação ao quadrado” ou da atitude pós-modernista de que fala Umberto Eco no seu *Posfácio a O Nome da Rosa*:

«that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, “I love you madly,” because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still there is a solution. He can say, “As Barbara Cartland would put it, I love you madly.” At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman. (...) But both will have succeeded, once again, in speaking of love.»<sup>15</sup>.

Desta perda de inocência nos falará com insistência esta obra extremamente consciente da materialidade da escrita, sobrecarregada de citações (em inglês, sobretudo) e de infindáveis referências a livros (e a

---

<sup>15</sup> Cf. *Postscript to the Name of the Rose*, trad. de William Weaver, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1984, pp. 67-68. Não dispondo da versão italiana, optei pela versão em inglês por se encontrar mais próxima do original do que a tradução portuguesa de que dispomos.

autores), a canções (e a cantores), a filmes (e a cineastas) que, em conjunto, configuram uma rede unificadora de sentidos, apesar da fragmentação e do estilhaçamento da forma narrativa. Bem marcada ficará, pois, a ideia pós-moderna de que toda a representação do real (ou tentativa de representação) não poderá jamais ignorar o universo de textualidade em que existimos – e dessa condição inevitável tem a leitora bulímica que é a narradora desta história (ou histórias) uma aguda e lúcida compreensão.

566

Porém, numa mensagem indirecta, a autora fala-nos também da necessidade que em todos nós *ainda* existe de ouvirmos contar histórias (e de as contar), ainda que seja sempre a mesma história. Prometendo ao leitor que não irá contar a história da gorrinha vermelha e que nada guardará na manga, a narradora prepara o leitor para uma narrativa não rectilínea, porque dependente dos caprichos da memória, da lógica das associações e dos afectos, e do facto, não menos importante, de qualquer história se enredar sempre noutras histórias e de ser apenas um fio num vasto tecido de narrativas. Assim, escreve a narradora:

«Se tudo correr bem como desejo também esta história divagará, enquanto a vou contando para me distrair na espera de David. Divagará, a história, ao sabor das curiosidades, por universos exteriores à sua própria sequência, integrando-os a todos num macrocosmos caprichoso, talvez incontrolável, e desde já te concedo o direito de não me perdoares esta franqueza, nem os solavancos narrativos, bem como de me interromperes sempre que achares que estou a exagerar. Mas tenta ouvir a história com atenção...» (p. 21).

Talvez o televisor que surge no primeiro capítulo do romance seja mais do que um indício da solidão de dois amantes e de uma sociedade do espectáculo que lhes permite assistir em directo ao assassínio de uma mulher (esposa do homem em frente do televisor). As técnicas de narrar que neste livro encontramos parecem ser similares às técnicas utilizadas por Laurence Sterne em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e que Manuel Portela, numa feliz comparação, identificou como sendo aquelas de manipulação da imagem de vídeo: *play, stop, rewind, slow motion, fast forward*<sup>16</sup>. Seguindo estes dispositivos, é possível, então, contar muitas histórias, recontar as mesmas cenas, deter-

---

<sup>16</sup> Cf. Manuel Portela, Prefácio a *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, 2.<sup>a</sup> ed., Parte Primeira, Volumes I-IV, Lisboa, Edições Antígona, 1998, p. 28.

-se demoradamente numa cena especial; desta forma se contarão as histórias de David e de João, de Álvaro e de Sara, e, sobretudo, de Laura, a narradora desta história, a mulher eternamente à espera de um homem (David) em viagem com o seu filho (João). A narração desta viagem feita por Laura é mais um sinal da total ruptura com convenções realistas, introduzindo este relato uma dimensão fantástica ou mesmo de ficção científica até agora praticamente inexplorada pela autora: é nele que são descritas as representações de João de um universo intergaláctico e a extraordinária viagem de balão destes viajantes a partir de Barcelona; é nele que se fala também de encontros singulares, como o encontro com uma pára-quedista misteriosamente caída do céu, ou o encontro, na estrada, com dois jovens com um plano para sabotarem a energia eléctrica em todo o país, apenas para demonstrarem a vulnerabilidade da sociedade tecnológica. A própria narração parece inscrever-se na ordem do fantástico, pela abolição das fronteiras convencionais do tempo e do espaço e pela narração das peripécias da aventura que é a viagem através de uma narradora em primeira pessoa, como se se tratasse de uma narradora onisciente ou participante (ou testemunhal). O que se torna tanto mais insólito quando atentamos na notação realista e minuciosa dos gestos, dos diálogos ou dos acontecimentos (mesmo quando estes parecem ser de natureza fantástica).

Como explicar a narração dessa viagem a partir do ponto fixo de uma mulher que permanece em casa e que não tem qualquer contacto com os viajantes? Claro que podemos simplesmente invocar a falta de credibilidade da narradora ou a natureza metaficcional da narrativa que legitima a violação de qualquer princípio de verosimilhança e todas as rupturas com os códigos da narrativa clássica – embora os protocolos de leitura iniciais estabelecidos não incluíssem a vidência ou a profecia. Ou podemos, numa abordagem hermenêutica, tentar explicar tal facto em função do universo de profunda solidão retratado neste romance. Poderíamos então ler essa espécie de reportagem em directo que é todo o relato da viagem como signo da extraordinária capacidade de construir ficções desta personagem (de fingir, de sonhar). Ou poderemos também ler esse relato como um sinal de alienação de uma personagem que usa como medida do tempo (subjectivo e histórico – o da revolução de Abril), o “tempo de David”, ou o peso pendular, quase indomável do seu corpo. E não faltam os gestos ou atitudes que podem ser lidos como outros sinais de alienação, ou de comportamentos quase paranóicos.

Do retrato estilhaçado, irónico ou mesmo cruel que Laura faz de si mesma, o que sobressai é um forte sentimento de tristeza e de solidão que a todo o custo se procura superar; emerge desse mesmo auto-retrato

a imagem de uma mulher não amada (o reverso da Laura de Petrarca), vivendo numa zona de sombra e de exclusão, em permanente conflito com o seu corpo mutante, bem longe dos estereótipos da beleza feminina. O corpo tendencialmente rebelde e disforme da protagonista (narradora), o seu não ajustamento a padrões considerados normais parece ser, em parte, a explicação para a fuga aos outros e para a sua reclusão – talvez mesmo a razão de ser da ausência do amor. Aprisionada nos estereótipos de beleza referidos, Laura justifica a violação de que foi vítima (pelo professor de natação), em termos profundamente disfóricos e sarcásticos (diria mesmo de auto-flagelação):

«O mais provável é ter sido simplesmente atraído pela minha opulência, uma fêmea de hipopótamo, já distante do batráquio adolescente, em trajas garridos e menores, a saltitar em duas patas e dois seios envergonhados de si próprios, como duas bóias a perder o ar. Foi atraído pela minha extravagância, pela minha disfunção glandular, foi o que foi.» (p. 134).

A construção da identidade (ou a contagem do tempo) não é feita à margem do corpo e das metamorfoses que este vai ciclicamente sofrendo, como se diz num longo passo que vale a pena transcrever:

«Em meados de oitenta comecei a dieta, emagreci, aos trinta anos era de novo uma elegante rapariga, mas voltei a engordar e depois a fazer dieta, a engordar e a emagrecer assim, nesta última década, ciclos de duração variada, duas pessoas diferentes, uma de cada vez, saltando da obesidade (indolência, abandono, paz) para a elegância (frenesim, saltos de humor, disparates em cadeia), alternando entre dois eus diferentes, entre ambos um abismo de penosas transformações.» (p. 31).

Na sua complexidade, Laura, figura feminina concreta é, afinal, como o fantasma de Mariana (a mulher morta de *Juízo Perfeito*) um outro lugar de obscuridade e de mistério narrativo que coloca ao leitor questões investidas de sentido ético e ideológico – que extravasam para lá do jogo ficcional proposto pela narradora – e que fazem com que o último romance da autora não se esgote na reflexão autotélica sobre a sua própria ficcionalidade. Como entender o amor de Laura por David? E tratar-se-á de *amor* ou de *alienação*?

Interrogamo-nos sobre os valores que Laura representa e sobre o estatuto deste romance na ficção portuguesa contemporânea. Por um

lado, Laura parece ser (à imagem de Graça ou de outras figuras femininas do universo ficcional de Judite de Carvalho) apenas uma figura de ensimesmamento, que vive um presente esvaziado de qualquer sentido mítico ou de qualquer ideia de futuro redentor. Ou, nas suas palavras: «Eu espero e resisto a comparar-me com Penélope. Não quero tecer nada, nem desfazer o que já fiz, só descrever o que através de mim ele procura, a viagem que faz.» (p. 18). A “arte da espera” nada mais seria, então, do que uma forma de sublimar um estado de letargia, de imobilidade autofágica, de usura do tempo.

Talvez seja possível ver nesta história de amor e de confiança nascida nesse tempo de euforia e de agitação que foi o pós-25 de Abril (e várias são as evocações desse tempo) uma espécie de parábola política sobre a história da nossa revolução: a parábola de um país estagnado, de tempo parado – o *tempo lagartixa*<sup>17</sup> –, idêntica a muitas narradas, sobretudo, em romances do pós-revolução. Aplicar-se-iam então, com toda a propriedade, as palavras que a ensaísta romena Roxana Eminescu utiliza para caracterizar um certo tipo de ficção portuguesa contemporânea:

«Obcecado pela *Dissolução* imposta pelo tempo, o escritor português vive num presente indefinido e impossível, e transforma o tempo da história numa história do tempo, desmontando, não a história, mas o acto de escrevê-la, e não com o fim de encontrar a “explicação” mas justamente para passar o tempo, até chegar o dia dos prodígios»<sup>18</sup>.

Mas não será possível ver também nessa “arte da espera” (ou esperança) da protagonista uma forma de sobrevivência e de resistência, que se traduz na efabulação, na demanda de várias formas de contar histórias (ou a História), na construção de várias hipóteses de sentido do mundo? Não questiona ela (enquanto professora de Português) o ensino da literatura num mundo onde aconteceu Timor e outros horrores? A espera confiante de Laura, apesar de tantos desenganos e desencantos, poderá então revestir-se de outros sentidos mais positivos, passíveis de serem captados à luz de uma sentença do romance *Juízo Perfeito* (espécie de

---

<sup>17</sup> Conceito utilizado por Roxana Eminescu, a partir do romance de José Cardoso Pires, *O Delfim*. Cf. Roxana Eminescu, *Novas coordenadas do romance português*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, Lisboa, 1983, p. 77. Não obstante ser um estudo já “antigo”, considero bastante pertinentes e actuais alguns dos conceitos usados pela autora na abordagem da ficção portuguesa dessa década. *Dissolução* é o título de um romance de Urbano Tavares Rodrigues.

<sup>18</sup> Cf. Roxana Eminescu, *op. cit.*, p. 79.

mote glosado em *À Tua Espera*): «A esperança é um sentimento demasiado exigente, é preciso um excesso de empenhamento para se ficar à espera» (p. 82). E o refúgio ou isolamento no espaço fechado da casa poderia, então, ser entendido não de uma forma negativa, como sinal de alienação ou de fuga, mas, à imagem do que acontece com certas personagens de Herberto Helder, em *Os Passos em Volta*, como sinal de liberdade e de opção consciente por um modo de vida regido por outros princípios e valores que não os da sociedade burguesa.

570

---

De todos os romances de Julieta Monginho, *À Tua Espera* é, sem qualquer dúvida, a narrativa mais aberta e inquietante, aquela onde a instabilidade das instâncias narrativas é mais acentuada e onde os espaços de indeterminação semântica se expandem, solicitando ao leitor uma colaboração mais activa na produção dos múltiplos e incertos sentidos do texto.

4. Mesmo que o tempo da sua produção ou génese seja eventualmente muito anterior ao da sua publicação (ou até anterior ao último romance da autora), dir-se-ia que *Dicionário dos Livros Sensíveis* se inscreve num percurso de escrita em que se caminha progressivamente para uma fragmentação crescente ou de decomposição da totalidade da narrativa, para um abandono crescente do enredo, numa atenção redobrada quer ao episódio mais insignificante e minimalista quer à densidade ou luminosidade da própria palavra. No romance *À Tua Espera* havia, aliás, já sinais claros do fascínio da narradora pelo “esplendor” e pela “polissemia” de certas palavras, pelos sabores e saberes descobertos nos dicionários consultados, lugares ideais (mas não os únicos) do jogo metalinguístico que o romance incorpora.

Depois da escrita de *À Tua Espera*, onde Julieta Monginho explora exaustivamente as estratégias pós-modernistas da citação e da alusão, dizendo-nos que os livros nunca deixarão de dialogar entre si (ou com tantos outros textos), depois da tematização da ideia de que a escrita e a leitura são actos indissociáveis, depois de múltiplos jogos com o leitor, dir-se-ia que um livro como *Dicionário dos Livros Sensíveis* era inevitável no conjunto da produção romanesca da autora. O que não significa, de modo algum, a previsibilidade ou a incapacidade de surpreender o leitor; a surpresa desta obra derivará de imediato do insólito título escolhido, da ordenação alfabética dos textos e da prosa poética que nela predomina. Confirmar-se-á depois na natureza variável e rapsódica dos textos que a constituem: pequenas histórias ou simples embriões de histórias, episódios anedóticos do quotidiano, parábolas mínimas, epifanias, notações poéticas do real, reescritas de contos infantis, reflexões quase filosóficas sobre a

morte ou outros temas, etc., etc. *Dicionário dos Livros Sensíveis* é um livro estranho, na duplicidade e ironia que o título logo sugere: por um lado, a ideia de fechamento, de sistematização; por outro, a ideia de expansão, de rede aberta, de errância, *i.e.*, a liberdade de entrar no texto em qualquer altura e em qualquer lugar, de nele se *navegar* de forma aleatória. Destituído de estrutura (no sentido forte do termo), mas estruturável, em função de *entradas* (ou *saídas*) por termos dispostos segundo uma lógica vertical, o livro liberta o leitor da contingência da leitura sequencial da narrativa, permite-lhe estabelecer relações variáveis de contraste ou de paralelismo entre os textos incluídos, oferece-lhe mesmo a ilusão da reescrita. Por outro lado, *Dicionário dos Livros Sensíveis* não se limita a tematizar, mas *exemplifica* também uma ideia que já surge nos livros anteriores: a ideia de que narrar implica sempre a deriva, a aventura, a indeterminação, a constante passagem de uma história a outra história, que só artificialmente pode tomar a forma de uma narrativa rectilínea e totalizante. Neste dicionário poético, as histórias mínimas narradas não chegam sequer a articular-se por via de uma qualquer sintaxe narrativa (encaixe, encadeamento, etc...); quando muito, estabelece-se entre alguns textos uma relação paradigmática baseada em correspondências temáticas ou outro tipo de analogias e ressonâncias.

No conjunto, à superfície ordenado, dos textos que dão corpo a este livro abundam as notações fugazes do real observado ou breves relatos de episódios insignificantes, que tanto nos sugerem a prosa e a sensibilidade de Raymond Carver como a escrita de um certo José Gomes Ferreira, pela reinvenção do real quotidiano ou pela transfiguração poética, quase mágica, do acontecimento mais trivial. Através da imaginação alteram-se as leis do tempo e do espaço, animiza-se a realidade inorgânica, cintilam as palavras mais estranhas, pregnantes de sentidos e de histórias: «Zimbório, zinco, zéfiro, zaratustra, zarzuela, zumbido, tantas histórias por aí, à espera de alguém para as contar.» («Zê»; p. 99). Muitos dos textos de *Dicionário dos Livros Sensíveis* incluem-se inequivocamente no domínio do fantástico; outros no domínio da ficção científica. No domínio do fantástico se inscreverá o texto «Jardim», onde se fala de uma árvore extraordinária: «Uma bela manhã chegou devagarinho ao lugar onde ela estava. Começou a passar a mão pelas flores e só então reparou que não tinham pétalas, mas cintilantes e guerreiros olhos azuis.» (p. 54). Um bom exemplo de uma história de ficção científica, onde a autora demonstra a sua mestria na arte do suspense (visível, aliás, em muitos outros textos deste livro – veja-se «Veneno»), é, por sua vez, o texto intitulado «Informação» (pp. 47-48): a história de uma morte anunciada e de uma insólita mensagem que um telemóvel vai transmitindo em

contagem decrescente («*Tem uma hora e cinquenta e dois minutos de vida*»). Absurda, embora não impossível, será a morte que chega sob a forma de uma avalanche de enciclopédias, que se abatem sobre a nuca do homem ameaçado. Das muitas histórias que gostaria de destacar, há uma que é impossível não referir. Intitulada «Leitor», esta é, antes, a história de uma escritora que vai espalhando por diversas cidades o livro que escreveu (dez exemplares apenas), sonhando um encontro apenas mediado pelo livro com os seus leitores. Torna-se claro neste dicionário especial de Julieta Monginho que os livros são, entre outras coisas, elos de ligação entre as pessoas e objectos de afecto que aperfeiçoam as difíceis relações interhumanas.

De livros e de autores se falará de um ou de outro modo em quase todas as páginas do *Dicionário dos Livros Sensíveis*, um livro que é também uma homenagem a muitos ficcionistas e poetas que marcaram a escritora Julieta Monginho. Falando de livros, é sempre o prazer e o deslumbramento que estão em cena: o prazer da materialidade ou fisicidade do próprio livro, mas acima de tudo, o prazer de ler, de reler, de contar, de recontar histórias: «Então a menina começou a contar-lhe todas as histórias que sabia, e que eram infinitas porque, mesmo contando, não parava de ler. E assim o lobo, ouvindo, era um príncipe sob encantamento.» («Encantar»; p. 33).

Revisitando temas tratados nas obras anteriores, o *Dicionário dos Livros Sensíveis* tem como tema unificador a profunda ou intrínseca relação entre a palavra e a vida: por isso, morrer é, neste livro, «ir esquecendo as palavras uma a uma.» («Esquecer»; p. 34).

**5.** Da ligação íntima e existencial entre a palavra e a vida nos falará de novo Julieta Monginho em *Onde está J.? (Diário)*, publicado em 2002. A tematização dessa relação surge logo nas páginas iniciais do diário, cujo *incipit* é dedicado ao tempo metereológico, espécie de mote para as mutações e flutuações atmosféricas da própria escrita diarística e dos estados de espírito de quem escreve. A ideia de escrita como interrogação, inquietação, ou viagem, atravessa este texto de carácter autobiográfico, onde o escrever nunca surge como um acto intransitivo. Mais importantes do que as respostas são as perguntas, dir-nos-á a dado momento a autora, ao reflectir sobre os motivos que a levam a escrever. As perguntas traduzem a implicação do sujeito que escreve no mundo à sua volta e um diálogo constante consigo e com os outros (os eventuais leitores, os jornais, os livros, os filmes, as canções, ou os anónimos viajantes que consigo tomam o mesmo comboio ou metro). Como qualquer diário, este é ainda um espaço de auto-representação, de redução da distância



entre o sujeito de enunciação e do enunciado, de uma ligação imediata a um certo real empírico e tangível e à pulsão do quotidiano. Mas neste espaço – que é sempre de encenação e de desdobramento do “eu” de enunciação – captamos também como que um projecto (utópico?) de dessubjectivação, de ficcionalização, de distanciamento em relação ao circunstancialismo e à contingência do real vivido, pouco conforme à ideia de diário. E a organização macrotextual em função de uma datação cronológica não assegura por si só a inclusão pacífica de *Onde está J.?* nesta categoria genológica.

Inúmeros são os autores que escrevem um diário (e sobretudo o diário íntimo) com uma função catártica imediata, como forma de atenuarem o sofrimento ou a ansiedade em relação à vida e aos outros, surgindo o diário como via de salvação, de redenção possível e sempre como forma de resistência ou de sobrevivência (existencial, política, etc.). O caso paradigmático mais conhecido é, sem dúvida, o caso do diário de Kafka, que, como muitos diários, responde ao que Barthes designa por «desígnio kafkiano de extirpar a angústia pela escrita»<sup>19</sup>. Dizer que estes motivos são completamente alheios à natureza do diário de Julieta Monginho ou que o autor empírico se anula no autor textual seria menosprezar os fragmentos mais intimistas do texto ou passos metadis-cursivos importantes, como aquele onde o “sujeito” que escreve, uma mulher, se refere ao seu diário como «diário-lâmina» (18/5 – 25/5; p. 111). Nesse «duplo movimento de interiorização e de exteriorização» que neste diário existe (como em toda a escrita diarística, aliás), o sofrimento é uma constante – desde a dor “privada” e íntima à dor à escala universal presente nas mais diversas histórias que se vão relatando<sup>20</sup>. Não admira, por isso, que Irene Lisboa e Judite de Carvalho sejam aqui interpeladas e referidas como «irmãs» (4/12; p. 239), numa explicitação de uma genealogia afectiva e literária que captamos nas obras anteriores de Julieta Monginho. Se os dias comuns da *autora* são, com frequência, pontuados por «coisas estranhas, todas tocadas pelo esplendor da melancolia e da beleza» (25/7; p. 143), eles são também marcados por momentos intensos de angústia e de dilaceramento interior. Nunca, porém, essas vivências de dor dão origem a páginas de confessionalismo exacerbado, de digressões mórbidas, ou de desabafos espasmódicos. Alguns acontecimentos mais dolorosos são, pelo contrário, objecto de

<sup>19</sup> Cf. Roland Barthes, «Deliberação» (para Éric Marty) in *O Rumor da Língua*, trad. port. de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 305.

<sup>20</sup> Sobre este duplo movimento, ou sobre a natureza do “Diário”, em geral, veja-se Clara Rocha, *Máscaras de Narciso*, Coimbra, Almedina, 1992.

rápidas notações, de alusões, de relatos escritos sob o signo da contenção e da impessoalidade. Algumas páginas deste diário fazem-nos lembrar uma certa prosa de Hemingway no seu recurso às técnicas narrativas do sumário, da elipse, à figura do *understatement*, ou à descrição e enumeração de objectos num esforço de contenção das emoções e dos pensamentos<sup>21</sup>. Como quando a intensidade da dor é conjugada de forma impessoal e declinada em várias línguas: «De repente a lâmina de fogo, a pedra a bater no fundo do peito, não arremessada mas empurrada para ali com destreza, meticulosamente, para caber no lugar do coração. (...) Dor, dolor, douleur, Scmerz, pain, dolore, dor, dolor, douleur.» (11/4; p. 84). Quando o sofrimento se torna mais intenso e se apodera do sujeito então ele torna-se completamente indizível. Ao momento paroxístico de dor (a morte do companheiro) corresponde nesta narrativa de uma vida ao longo de um ano uma simples frase: «17/5 E não voltarás nunca» (p. 111). Um segmento nominal impessoal, uma notação elíptica e breve evocará outro momento de sofrimento: «O A.V.C. da mãe» (20/12; p. 251).

Perante esta quase tentação de silêncio, uma questão se impõe ao leitor: porquê, então, este diário? Como escrevia Roland Barthes em 1979, em páginas de reflexão e de perplexidade sobre a natureza do diário, a justificação de um diário – como obra (ou como texto publicado) – não pode ser senão *literária*<sup>22</sup>. Sobretudo, poderíamos acrescentar, quando há intencionalidade e vontade autoral de publicação (expressas antes da publicação efectiva), como aconteceu com o diário de Julieta Monginho. Aliás, o título que surge na capa, *Onde está J.?*, interpela um eventual leitor e propõe-lhe um pacto ficcional que só o subtítulo (*Diário*) (já em

<sup>21</sup> Veja-se, por exemplo, a lista de artigos de cosmética registada no dia 17 de Maio, alinhados como se de um poema se tratasse: «creme de limpeza / tónico de limpeza / reafirmante / nutriente nocturno / creme contorno dos olhos / gel para o pescoço / creme para os lábios / (...)» (p. 110). Ou a receita de sobremesa de maçã que constitui o único apontamento do dia 3/3 (pp. 57-58). Ou ainda a ficha poético-clínica de 6 linhas, que se regista no dia 24/1: «o processo dos médicos/ (...) uma dor de cabeça que não passa / (...) o hospital / um lamento negro, interminável, na cama em frente / interminável» (p. 28).

<sup>22</sup> Trata-se do texto intitulado «Deliberação», dedicado a Éric Marty e inserido em *O Rumor da Língua* (Edições 70, 1987, pp. 303-313). Barthes acabará por negar o estatuto de “obra” ao Diário, considerando-o antes como Álbum, *i.e.*, «coleção de folhetos, não apenas permutáveis (...), mas sobretudo *supressíveis até ao infinito*». (*idem*, p. 312). Leia-se a totalidade deste texto de Barthes para uma melhor compreensão sobre o mal-estar que a *ideia* de “Diário” (não apenas a sua publicação) lhe provoca e sobre as indecisões quanto ao seu estatuto literário.

página interior) vem problematizar. Na realidade, o pacto não se rompe, pois não só os temas da demanda e da identidade (*Quem é J.?*) saem reforçados, como o título já sugere algo sobre a essência de todo o diário («*Onde está Wally?*»): o jogo de ocultação e de exposição do sujeito inerente a toda a escrita do “eu”.

Nessas breves páginas de Barthes sobre a escrita diarística, Barthes considera *quatro motivos* para a justificação de um diário: «o *poético*», que consistirá no estilo ou «ídiolocto»; «o *histórico*», que consiste na dimensão de informação sobre uma determinada época «da informação maior ao pormenor de costumes»; «o *utópico*», que consiste em «constituir o autor em objecto de desejo» e o «*amoroso*» que o ensaísta apresenta nestes termos: «o de constituir o Diário em oficina de frases: não de “belas” frases, mas de frases justas; afinar sem cessar a justeza da enunciação (e não do enunciado)...».

Se recorro a esta tipologia barthesiana já antiga (ignorando muitos outros ensaios posteriores sobre diários e a escrita de cariz autobiográfico, em geral), não é porque me pareça perfeita, mas porque ela me permite uma aproximação mais directa de alguns aspectos essenciais deste diário, ao mesmo tempo que torna visível, para lá da imediata diferença estrutural, uma linha de continuidade temática e estilística entre este e os livros anteriores da autora.

Engana-se o leitor que pensa encontrar nesta obra, estruturada em função da temporalidade, uma infinidade de detalhes autobiográficos que desvendem a vida da escritora Julieta Monginho. Talvez um dos aspectos que mais surpreenda o leitor habitual de diários seja mesmo o peso da vertente “histórica” e documental deste diário, a crónica minuciosa de acontecimentos que ocorreram ao longo de um ano (1/1/2001-1/1/2002) e que assinalam também a mudança de um século. Desfilam perante os nossos olhos inúmeros eventos que marcaram o país e o mundo e que falam do movimento da história: a queda da ponte de Entre-os-Rios, a queda do governo socialista, as cheias do Douro, as eleições presidenciais, a prisão de Vale e Azevedo, as eleições em Timor-Leste, os ataques da ETA, a guerra do Kosovo, os conflitos israelo-palestinianos, a descoberta do genoma humano, a detenção de Pinochet, etc., etc. Muitas outras notícias são regular e minuciosamente registadas, como se um dos efeitos a produzir fosse o de puro mimetismo do bombardeamento de informação a que somos sujeito no século XXI. Trata-se, porém, de um efeito ilusório, porque à imagem do que acontece em muitos blogues de autor da actualidade, Julieta Monginho não só nos dá conta, através dos seus *posts* mais imbricados no imediatismo das notícias, do modo como o real se transforma em texto e em imagem, (ou «jogo de imagens sobre imagens»;

p. 47) como a partir deles afirma a voz crítica e interventiva de uma mulher que não se confina ao reduto privado da casa e das tarefas domésticas, mas que procede à *inscrição* do seu corpo e voz no mundo em que habita. Referida que é, a dado momento, a natureza “semi-pública” deste diário (logo, escrito para os outros também), torna-se claro que ele não surge com uma simples função fisiológica ou de sobrevivência pessoal, mas como forma de empenhamento social de uma mulher que intervém no mundo quer como escritora quer como magistrada pública<sup>23</sup>. Atenta aos problemas específicos da mulher em geral (fisiológicos ou sociais)<sup>24</sup>, dir-se-ia também que este diário, minando alguns estereótipos em relação à escrita dita feminina ou às simples figurações ainda actuais da mulher (de costas para o mundo, alheia à “política” e ao futebol), é ainda um testemunho da vida não de «um dia de mulher», mas de vários dias, ou ainda da história de uma «mulher escondida entre as mulheres», com múltiplos papéis e identidades e que, a cada momento, reinventa o quotidiano e transfigura a realidade como modo de sobrevivência<sup>25</sup>.

De certo modo, *Onde está J.?* é, a vários níveis, um diário de bordo. A organização dos *acontecimentos* faz-se, inúmeras vezes, a partir do *topos* da viagem (de comboio, de metro, de autocarro, de carro...), de deambulações do sujeito a pé, de uma deriva externa e interna, que

<sup>23</sup> Vejam-se, a este respeito, as referências veladas ou explícitas (não raro acompanhadas de juízos de valor ou de uma cáustica ironia), a casos judiciais de que se ocupa ou a eventos em que, com prazer, participa no papel de escritora. Por outro lado, há o lado da cidadã que toma posição em relação a questões tão complexas como, por exemplo, o das famosas quotas: «Gostaria de acreditar que a política ganharia com uma intervenção mais viva das mulheres, mas igualmente gostaria de saber se as mulheres ganhariam alguma coisa intervindo na política. (...). *Mas desconfio que enquanto política for considerado sinónimo de poder não haverá mudanças.*» (29/3; p. 77, sublinhado meu).

<sup>24</sup> Vejam-se, (a assinalar os cinquenta anos da pílula anticoncepcional – 15/10/2001), as notações sobre o cancro da mama (reforçadas por palavras do escritor Ramon Gómez De la Serna, no livro *Seios*), o testemunho pessoal sobre a tirania da biologia sobre a mulher (15/3), o encómio a Jerri Nielsen ou a homenagem a todas as mulheres que «NUNCA têm férias» (4/7).

<sup>25</sup> De notar que a expressão utilizada pela autora «uma mulher escondida entre as mulheres» (28/3) é, de imediato, submetida a um exercício hermenêutico da própria, numa invocação ora do *topos* da *modéstia* ora do da *imodéstia*, e das contradições que habitam o sujeito que escreve, numa explicação que acaba por abarcar todo o «Diário»: «Proponho dois caminhos, a saber: 1 – a autora pretende pôr em evidência o facto de se sentir uma mulher vulgar, baixando os olhos numa humildade digna, apelando ao êxtase da admiração pela modéstia; 2 – a autora, sentindo-se invulgar, pretende suprimir essa invulgaridade diluindo-a na bravura discreta das irmãs» (29/3).

transformam este diário num caleidoscópio de imagens desfocadas e de narrativas fragmentárias, sincopadas, evocadoras de uma paisagem urbana quase irreal. Em muitos excertos captamos de novo o realismo poético de Raymond Carver ou o *pathos* expressionista de alguma prosa de José Gomes Ferreira: «A velha descalça, desgrenhada, com um xaile de lã castanha suja, sentada no banco vermelho de uma carruagem do metro. (...) O homem de meia-idade a gritar “Linda, Linda” para um telemóvel sem resposta» (10/1; p. 16). A contadora de histórias que é Julieta Monginho retorna em inúmeras páginas deste diário para narrar histórias ínfimas de pequenas criaturas anónimas, incidentes banais de dias comuns, episódios insólitos do quotidiano, fragmentos vários que reiteram, por vezes de modo lírico, a impossibilidade das grandes narrativas.

De *oficina de escrita* (mais do que de *oficina de ideias*) se deverá falar também a propósito deste último livro da autora. Em primeiro lugar, porque através de várias notas metanarrativas é a própria situação e o acto de escrita que se evidenciam. Depois, porque este diário se constrói não de uma forma unidimensional e homogénea, mas como um mosaico pontilhista de experimentações e de exercícios variados de géneros e formas discursivas (poesia, drama, aforismos, relatórios, definições, etc.). Trata-se de um percurso de escrita proteiforme, sem carácter orgânico, cujo equilíbrio composicional depende em grande parte da organização cronológica e, sobretudo, de uma ética da escrita que se traduz na demanda estética e epistemológica da concisão e da clareza. A procura da «palavra justa» (contemplando neste espaço textual quer a dimensão do enunciado quer a da enunciação) impõe-se, também, como um imperativo *ético-político*, porque se tem a consciência de que «as palavras são poucas e se entendem mal» (8/1; p. 15). Mas é sobretudo o desejo de ver com mais nitidez, ou o desejo de inteligibilidade do mundo e dos seus *enigmas* que leva a autora ao *exercício* incessante da definição e ao uso recorrente de dicionários. E de todos os enigmas, é o enigma do Tempo que se anuncia, logo pela epígrafe inicial, como o enigma nuclear deste diário: «O pensamento nada sabe dos labirintos do tempo / O olhar toma nota e não vê» (Sophia de Mello Breyner Andresen). A inevitável relação dialógica com a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, emerge claramente à superfície textual num passo que se inicia com a frase «A minha madalena é um queque» (16/10; p. 197).

A demanda estética e epistemológica acima referida explica, em parte, a grande quantidade de citações (quase sempre identificadas) disseminadas ao longo de todo o diário (de obras de ficção, de poemas, de canções, de notícias, de crónicas, de entrevistas, do Código Penal, etc.). O diário, já por natureza fragmentário, é, intencionalmente feito

com fragmentos de outras vozes e discursos, num trabalho de colagem, montagem e de intertextualidade (na acepção de Julia Kristeva) que incorpora a lição bakhtiniana da exotopia. Neste caso, o «idiolecto» ou a «individualidade da escrita» de que Barthes fala parece residir na própria ausência dessa individualidade, entendida como originalidade ou estilo de autor. Dir-se-ia que, contrariamente ao que a ideia de diário sugere, a auto-representação ou a construção de uma identidade são, afinal, aversas a qualquer princípio monológico narcisista, porque a voz que fala já está, inevitavelmente, habitada por poutras vozes e vivências, e porque, como Benveniste nos ensinou (seguindo Bakhtine) não pode existir um “eu” fora do discurso que se dirige a um “tu”. A vocação dialógica da autora parece, assim, exacerbar-se neste diário, surgindo este texto como um mosaico literal de citações heteróclitas, provindas de fontes diferentes, e servindo fins bem diversos (e complementares). Uma citação de carácter informativo (notícia, entrevista, *fait divers*), será, sobretudo, o mote e o pretexto para uma atitude crítica e pública do sujeito da escrita perante os eventos em questão (de concordância, de indignação, de ironia, de tristeza – como se este diário fosse também um grito de revolta perante os *desconcertos* do mundo). Já as citações literárias, em maior profusão (e, que muitas vezes, constituem a única *marca* a assinalar a passagem de um dia), desempenham funções bem mais complexas – impondo, de imediato, a imagem da escritora enquanto leitora. Por um lado, num livro onde se procura a contenção, os fragmentos vindos de outros textos funcionam como equações poéticas ou cifras perfeitas para vivências íntimas da *autora*, espécie de «correlativos objectivos» que evitam a expressão directa das emoções e de sentimentos ou uma excessiva exposição da intimidade do autor empírico. Por outro, essas citações, convidando-nos a entrar na *Wunderkammer* da escritora Julieta Monginho, traçam uma cartografia dos afectos literários da autora, dos seus gostos, das suas afinidades, das suas descobertas (como, por exemplo, o prémio Nobel 2000, Gao Xingjian, exímio contador de histórias). Numa apropriação literal do motivo que Barthes designa por «utópico», diria que neste diário vários são os autores que se constituem, por via desta leitora-escritora, em objectos de desejo ou de revisitação. De entre os muitos autores de eleição, merecem um lugar de destaque Herberto Helder, Bernardo Soares, António Lobo Antunes, José Gomes Ferreira, Maria Velho da Costa, Italo Calvino, David Lodge, Raymond Carver, Borges, Kafka, Hemingway, Proust.

O constante *chamamento* de outros autores para o espaço textual de *Onde está J?*, levando esporadicamente a uma descentralidade do sujeito de enunciação, atenua a impressão de linearidade decorrente de

toda a escrita diarística e produz mesmo um certo efeito de espacialização da temporalidade (pela justaposição de *vozes* e *textos* de lugares e tempos bem distantes). Negando desde o início um programa de «registo do real», este último livro de Julieta Monginho apresenta-se como um invulgar diário, onde as estratégias pós-modernistas (já antes experimentadas pela autora), da intertextualidade, da montagem ou da citação se colocam inteiramente ao serviço da homenagem e da celebração da escrita, dos escritores e dos leitores – que será sempre, na escrita da autora, uma celebração da vida e da comunicação possível, num desejo de «chegar ao profundo sussurrado grito no coração dos homens através de um livro.» (28/4; p. 96).

#### **OBRAS DE JULIETA MONGINHO**

- *Juízo Perfeito*, Lisboa, Dom Quixote, 1996 (3.<sup>a</sup> ed., 1999).
- *A Paixão Segundo os Infiéis*, Lisboa, Dom Quixote, 1998.
- *À Tua Espera*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- *Dicionário dos Livros Sensíveis*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- *Onde está J.?* (*Diário*), Porto, Campo das Letras, 2002.

N. B. Este trabalho encontrava-se já em fase de impressão, quando veio a público um novo romance de Julieta Monginho: *A Construção da Noite*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.