UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

NICIA PETRECELI ZUCOLO

Uma rapsódia portuguesa:
testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge.

São Paulo
2014

NICIA PETRECELI ZUCOLO

Uma rapsódia portuguesa:
testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge.

Tese apresentada ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas
(DLCV), da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
para obtenção do título de Doutor em
Letras – Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Monica Muniz de Souza Simas

São Paulo
2014

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Uma rapsódia portuguesa*: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge. Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), para obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa.

A todos que, de todas as maneiras, contribuíram que esta pesquisa se realizasse.

RESUMO

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge*. (2014) 128 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Os romances *A costa dos murmúrios* (1988), *A noite das mulheres cantoras* (2011) e *A manta do soldado* (1998) constituem uma unidade temática na obra de Lídia Jorge. Neles está contemplada a tríade literatura-história-memória, perspectivada pela ótica das narradoras femininas que articulam suas memórias individuais às memórias dos eventos históricos portugueses ao longo dos mais de quarenta anos de ditadura. O presente trabalho analisará os testemunhos ficcionais das narradoras como condutores dessas narrativas, considerando a representação dos testemunhos dessas personagens tocadas em suas vidas pessoais pela trajetória nacional. Estes três romances evidenciam a preocupação social presente na obra da autora, revelando a consciência (ou não) de pertencimento nacional; o falseamento (e reconstrução) de identidades; o questionamento sobre o discurso oficial historiográfico; o esvaziamento do ser ou a busca pela sua constituição. A violência impetrada tanto pelo estado quanto pelos indivíduos, é denunciada entre as oposições – e complementaridades – que acontecem entre silêncio e som; eco e murmúrio; interdito e alarde.

Palavras-chave: ficção portuguesa - literatura e autoritarismo - literatura e gênero - literatura pós-colonial - testemunho.

ABSTRACT

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge*. (2014) 128f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The novels *A costa dos murmúrios*, *A noite das mulheres cantoras* e *A manta do soldado* constitute a thematic unit in Lídia Jorge's work. They introduce the triad literature-history-memory by the perspective of female narrators, who articulate their own memories with the memories of Portuguese historical events throughout more than forty years of dictatorship. This thesis is going to analyse the fictional testimonies – made by female narrators – as a guide for the narratives, considering the representation of these character's testimonies affected on their own lives by the national trajectory. These three novels draw attention to the social criticism in the author's work, revealing the consciousness (or not) of belonging to a nation; the masquerade (and reconstruction) of identities; the doubt about the official historical discourses; the hollowness of the being or the search for its constitution. The violence required not only by the State, but also by individuals, is noticed in the oppositions – and the correspondence – between silence and sound; echo and murmuring; forbidden and clamorous.

Keywords: Portuguese fiction – literature and authoritarianism – literature and gender – postcolonial literature and testimony

SUMÁRIO

1	PRELÚDIO.....	7
2	DODECAFONIA.....	19
2.1	Primeiro movimento.....	19
2.2	Segundo movimento.....	30
2.3	Ad ágio.....	39
2.4	No entanto, reverbera.....	46
3	OPERETA DE MULHERES.....	51
3.1	Abertura.....	53
3.2	Entreato.....	57
3.3	Coro.....	67
3.4	Cortinas.....	72
3.5	Ária.....	73
3.6	Coro.....	77
4	RÉQUIEM.....	83
4.1	Recordare.....	84
4.2	Confutatis.....	89
4.3	Dies irae.....	98
4.4	Communio.....	102
4.5	Rex Tremendae.....	107
5	ÚLTIMO ATO.....	114
	REFERÊNCIAS.....	124

1 PRELÚDIO

Segundo o Banco de Teses da Capes, desde 1998, com exceção de 2003 e 2005, vem sendo publicada, pelo menos, uma tese ou dissertação acadêmica sobre a obra de Lídia Jorge, seja sua obra o assunto principal, seja ela cotejada com a obra de outros escritores. No ano de 2014, apenas na USP, além deste trabalho, há outros dois em andamento.

A maioria dos vinte e seis trabalhos listados pelo Banco da Capes dizem respeito a *O dia dos prodígios* (1984) e *Cais das merendas* (1989), geralmente considerando o espaço português transformado, detendo-se na análise contrastiva entre a sua obra e a de escritores africanos e na relação entre literatura, história e memória.

A obra de Lídia Jorge, composta por romances diferentes entre si quanto à condução e perspectiva da narrativa adotada, desde a serpente voadora de *O dia dos prodígios* (1980) até deambular pela cidade de uma repórter a fim de reconstruir a Revolução dos Cravos em *Os memoráveis* (2014), evidencia a preocupação social; a consciência (ou não) de pertencimento nacional; o falseamento (e reconstrução) de identidades; o questionamento sobre o discurso oficial historiográfico; o esvaziamento do ser ou a busca pela sua constituição como temas presentes em seus textos. A sua visão revisionista acerca de eventos fundamentais à linha do tempo portuguesa, como a guerra colonial, levou-a a traçar um liame entre a memória individual e a memória coletiva, representado de diferentes maneiras, em seus romances.

Como *corpus* deste trabalho, selecionei *A costa dos murmúrios* (1988), *A noite das mulheres cantoras* (2011) e *A manta do soldado* (1998)¹. Esses romances não estão dispostos conforme a cronologia de sua publicação porque entendo que compõem, nessa sequência, uma unidade na obra de Lídia Jorge: as personagens estão em busca da construção de uma identidade a partir do trabalho do resgate da memória individual, na reconstituição de eventos históricos traumáticos, tendo como pano de fundo Portugal e seus problemas sociais, que se revelam entrelaçados a esses destinos individuais, determinados por mais de quarenta anos de ditadura.

A tríade literatura-história-memória, eixo de leitura dessas obras, será evidenciada a partir da noção de testemunhos ficcionais como condutor, pela análise da representação de testemunhos dessas personagens tocadas – e desviadas – em suas vidas

¹ As edições com que trabalharei de *A costa dos murmúrios* e *A manta do soldado* serão respectivamente as publicadas nos anos de 2000 e 2003, conforme a indicação no começo de cada capítulo.

personais pela trajetória nacional. Formulando de outro modo: busco identificar como testemunhos traumáticos dessas personagens articulam as identidades pessoais à discursividade identitária nacional, verificando se a condição autoral concede sentido/alívio à cisura traumática².

Ainda como ponto em comum nos romances elencados para esta análise, são três vozes femininas a conduzir o olhar e o discurso; é importante perceber que – pelo menos – duas delas são criadoras: a narradora de *A manta do soldado* (1998), além de tradutora é escritora, e Solange de Matos, de *A noite das mulheres cantoras* (2011), é compositora. Embora Eva Lopo não seja a narradora de *A costa dos murmúrios* (1988), tendo a fala franqueada pelo narrador, é ela quem corrige e revisa a narrativa inicial, a partir de seu testemunho.

Nesses romances, há mais do que o mero relembrar. O mundo é reconstruído, fragmentário, já que é impossível uma perspectiva única; o mundo é focalizado a partir de uma percepção, ficcional, desde sempre, porque representação de um eu que conduz a narrativa, não mais fundadora, mas reveladora. A sobreposição de vozes ecoa outras possibilidades de realidade, entrevistas pelo discurso idiossincrático, obscurecendo as fronteiras entre real e ficcional, aproximando-se do testemunho na projeção de sujeitos discursivos e metadiscursivos.

O aparente resultado desse espelhamento talvez seja o abismo de onde não se pode escapar, o abismo da memória, improvável como História, insondável como verdade, indefectível como ficção. A narrativa que não se pretende ontológica ou fundacional apontaria para a reconstrução identitária, múltipla, sem síntese, plena de ambivalências e ambiguidades.

Minha hipótese de trabalho é de que silêncio, som, murmúrio, eco, reverberação, refração tornam-se importantes chaves para a compreensão de como esses três romances de Lúcia Jorge se orquestraram em uma rapsódia portuguesa, uma peça musical de único movimento, cujos temas variam em intensidade e tonalidade.

Pensando a música como *harmonizadora* do som, entende-se como ele é manipulado, em ritmo, duração, frequência, altura, timbre, a fim de que se alcance a harmonia necessária para que o silêncio, em contraponto, adquira significação no conjunto.

² Penso nessa expressão como uma fenda causada pelo acontecimento traumático: fenda a qual o discurso poderá preencher e de onde, paradoxalmente, ele verte.

Os capítulos foram nominados e seccionados a partir do vocabulário musical, uma vez que as três obras suscitam a ideia de som em oposição ao silêncio, ambivalentes, complementares, opressivos, ambos. O som organizado em motivos que se sucedem – ou se atropelam –, em um jogo físico, emocional e melódico torna-se revelador.

No primeiro capítulo, em *A costa dos murmúrios* (1988), o ruído de um império em ruínas é abafado pela harmonia do murmurejar do mar, da chuva de gafanhotos, da banda de jazz do Hotel *Stellamaris*. Este cenário harmônico, desconstruído por Eva Lopo, é falseado pela dodecafonia do estampido das armas disparadas em Mueda, dos massacres das aldeias africanas, dos soldados mortos na guerra colonial. Eva Lopo, cuja aparição na primeira parte do romance se dá na figura da exemplar jovem portuguesa que viaja do continente para casar com o também exemplar oficial português na província de Moçambique aparentemente será a voz central do texto. O romance se divide em duas partes, sendo a segunda responsável pelo esclarecimento dos eventos descritos na primeira: à visão ufanista das tropas portuguesas na África, opõe-se a devastação prepotente de um império. A dodecafonia que nomeia o capítulo, diz respeito à proibição de uma hierarquia tonal: todas as notas teriam a mesma importância, mesmo que não se perceba ou mesmo que assuste aos desavisados ouvintes de primeira viagem.

Neste capítulo, será analisada a relação que se estabelece entre Evita e as personagens há mais tempo envolvidas no conflito, há mais tempo em Moçambique, portanto. A partir dessa análise, pretendo verificar se a sua inserção em um ambiente colonial interfere na percepção da metrópole e de si, buscando sentido ao modo irônico com que a narrativa é conduzida.

O segundo capítulo, sobre *A noite das mulheres cantoras* (2011), carrega em seu título a ideia da dramaticidade da ópera, com apelo popular, porém, sem o tom trágico ou grandiloquente usual da ópera tradicional. Aqui, um espetáculo de música da década de 1980 traz à tona a difícil assimilação dos retornados – ou exilados – da África. Solange, corifeu desta peça, revê pela sua ótica, o encontro de cinco moças em sua busca por sucesso num Portugal recém-ingressado na Comunidade Europeia. A relação entre as jovens, mediada pela figura prepotente de Gisela Batista, não resiste ao tempo e desintegra-se, após o show de lançamento do disco, deixando marcas indeléveis na vida da narradora.

A análise será centrada na relação entre as personagens, avaliando se a sua condição de retornadas confere singularidade à narrativa. Como o romance diz respeito a uma banda de música, a qual dará notoriedade às jovens de origens diferentes, a relação entre elas e às coisas a que cada uma se submete em nome dessa notoriedade será objeto de estudo, verificando em que medida suas origens condicionam o seu comportamento.

Por fim, no terceiro capítulo, será analisada a relação conflituosa entre a narradora inominada de *A manta do soldado* (1998) com sua mãe, por um caminho, e com seu pai, por outro. O modo como contexto rural em que a família está inserida será analisado paralelamente às alterações históricas por que Portugal passa ao longo do romance, considerando as relações alegóricas estabelecidas.

Walter Dias, o pai biológico não assume a sua paternidade, cabendo a um irmão, Custódio, casar com Maria Ema, a mãe, em meio a uma família desestruturada, regida por um patriarca irascível. Um caminho de investigação será verificar se é o papel marginal da narradora que lhe possibilita a montagem da biografia sentimental de Walter e da família.

O romance *A manta do soldado* (1998) constitui-se num réquiem ao pai morto, denunciando, também, a violência opressiva em que o silenciamento, individual e estatal, constitui-se, daí o nome do capítulo.

Como fundo comum aos capítulos – por isso, o seu rearranjo cronológico na análise – há um ciclo que se constitui da guerra colonial, passando pelo fim do Estado Novo até as consequências de uma nova realidade que atinge as oligarquias rurais dependentes da economia estado-novista. O modo como esse movimento se dá será um dos motes do estudo.

Outro movimento uníssono que será elemento de análise diz respeito às personagens, testemunhas – ficcionais – de segunda classe, que nem sempre vivenciaram o evento histórico traumático por si mesmas. Pretendo verificar, ao longo dos capítulos, se elas foram afetadas pelas consequências desses eventos e o modo como isso aconteceu.

Antes da análise dos romances, é necessário considerar a obra de Lídia Jorge no contexto da literatura portuguesa. Para tanto, tomo como ponto de partida o Neo-realismo que, ao usar a literatura como ferramenta de combate, retoma princípios realistas; porém, exaurido, reconhecendo a impossibilidade de literatura ser documento, envereda, em um segundo momento, por sendas existencialistas, de mergulho no eu,

sem perder o foco combativo, daí a manutenção do nome, embora guarde diferenças entre si e o momento anterior. O nome se mantém, apesar da transformação efetuada na década de 1960, o seu terceiro momento, cujos textos vêm impregnados de forte experimentalismo, tanto formais quanto temáticos. Avizinha-se, então, do *nouveau-roman*, fragmentando discurso, gerando, pela novidade, estranhamento e – a mais das vezes – distanciamento do público, pelo inusitado de certas obras.

A *sibila*, de Agustina Bessa-Luís, publicado em 1954, surge à margem deste cânone neo-realista, apontando uma nova aragem no romance português, marcada por uma tênue voz que revela as incipientes mudanças sociais consequentes da guerra e da atenção internacional sobre o país. Pensar essa obra como precursora de uma escrita que será coroada e firmada com *Novas cartas portuguesas*³, de 1972, é constatar a multiplicidade de caminhos que se abrem e, em 1974, a Revolução dos Cravos demarca uma nova era, não apenas política, econômica e social, como cultural, no sentido – principalmente – de liberdade de expressão.

Boaventura de Sousa Santos diz que “em 25 de abril de 1974, Portugal era o país menos desenvolvido da Europa e, ao mesmo tempo, o detentor único do maior e mais duradouro império colonial europeu” (2011, p. 24). É importante perceber que o fim da guerra colonial e a adoção de uma democracia não elimina o seu “caráter intermédio, pois este estava inscrito na matriz das estruturas e das práticas sociais, dotadas de forte resistência e inércia” (SANTOS, 2011, p. 24), isto é, aprender a conviver com a nova condição, tanto no que diz respeito às políticas internacionais, quanto à condução para o desenvolvimento interno.

Pensando ainda junto com o sociólogo: Portugal se insere numa Europa que não pulou etapas em seu desenvolvimento, isto é, se entre 1968-1989, “ocorreram em Portugal três mega-acontecimentos: a Revolução do 25 de abril de 1974; o fim do império colonial em 1975⁴ [...]; e a adesão à União Europeia” (SANTOS, 2011, p. 49) que levou Portugal a liquidar sua primeira modernidade, isso acontece “no mesmo período em que a Europa desenvolvida fechava as contas da segunda modernidade” (SANTOS, 2011, p. 49), gerando uma assincronia que se reflete (naquilo que interessa aqui) no fazer artístico português.

³ As duas obras citadas são diferentes quanto a tom, conteúdo e forma, aproximando-as o contraponto ao cânone.

⁴ A informação é de Boaventura de Souza Santos. Sabe-se, porém, que Macau e Timor Leste continuaram sob administração portuguesa até 1999.

Quanto a essa nova maneira de fazer, sem controle estatal, traria como tentação a possibilidade confortável de usar como marco divisório o 1974, separando romances publicados *antes e depois* do 25 de abril, ignorando – até certo ponto – as configurações culturais advindas e – até mesmo – gestoras dos eventos acima apontados... o conforto não traz alento, já que a diferença se marca (numa primeira visada) em termos de processos editoriais, conforme aponta Maria Alzira Seixo, acrescentando que “os efeitos da censura em Portugal não só impediam certas publicações como [...] condicionavam a própria criação, confrontando o escritor com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio do sentido, anulando ímpetos de escrita” (1986, p. 49).

Antes que se apontem os problemas dessa afirmação, a autora, no próprio parágrafo, elucida que se refere ao ano de 1974, mostrando que os *ímpetos da escrita* multiplicam-se promissoramente, ilustrando sua assertiva com comentários sobre romances publicados entre 1974 e 1984, apontando o que julga ser novidade na escritura romanesca, bem como a manutenção de veios produtivos.

Entre a plêiade destacada, Seixo chama a atenção para uma escritora revelada em 1979, Lúcia Jorge, cuja primeira obra vem marcada por

uma atitude de relato com características específicas e novas e por uma visão do mundo em que a duplicidade do concreto e do imaginário, do quotidiano e do onírico, do rotineiro e do insólito, encarada como uma emergência da relação do ser com o mundo, encontra uma especial pungência da escrita (1986, p. 216).

Lúcia Jorge é aproximada pela crítica dos escritores latino-americanos que usaram o fantástico em seus textos para burlar a censura. A questão é que a autora publica depois da Revolução dos Cravos, sem o peso do cerceamento e, mais insólito que a serpente voadora em Vilamaminhos, em *O dia dos prodígios* (1980) é a reação à notícia acerca da *liberdade* a que tinham direito os moradores da aldeia: retomando a fala acima sobre a resistência e inércia que assolou a sociedade portuguesa durante um longo período, este romance é a sua alegoria.

Textos de Manuel Alegre, Lobo Antunes, Teolinda Gersão, publicados na década de 1980, pós-ditadura portuguesa, abordaram a questão da guerra colonial, e cito o levantamento feito por Rui Teixeira (2001, p. 46):

dentre os autores que tematizaram a guerra colonial [...] existem [...] os que combateram [...]; os que cumpriram a sua missão numa das três ex-colônias continentais africanas, mas não combateram [...]; aqueles que não tendo estado em África como militares, escreverão sobre a guerra [...]; e, finalmente, o grupo das mulheres.

Apesar de o advérbio *finalmente*, na citação acima, dar uma impressão de demérito ao grupo das mulheres que escreveram sobre a guerra colonial, ele está ali porque o autor organiza os grupos, elencados no excerto, a partir da “experiência de combate”, dos que combateram aos que escreverão sobre a guerra sem ter estado na África, apontando a incapacidade de alguns escritores para “a descrição convincente de situações de combate” (TEIXEIRA, 2001, p. 46). Quando cita as mulheres como o último grupo, menciona o “refinamento literário de *A costa dos murmúrios*”, chamando atenção que alguns desses romances, entre os quais o de Lília Jorge, “traçam ainda uma linha contínua que biografa emocionalmente a geração combatente” (TEIXEIRA, 2001, p. 49).

Nem Teolinda Gersão, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) nem Lília Jorge, em *A costa dos murmúrios* (1988), tratam diretamente dos combates da guerra colonial, mas abordam questões correlatas à guerra, como o quotidiano de algumas das esposas dos militares, tanto em Portugal como na África, por exemplo.

Dou destaque à guerra colonial para pontuar que, nesse período, a literatura constituiu-se como uma espécie de *resistência* ao esquecimento, mostrando o papel preponderante da memória e do testemunho onde a história é transformada.

Para Isabel Pires de Lima, a ficção portuguesa persegue “uma totalidade moderna que explique o passado e que nalguns casos mante[nha] uma vertente projetiva e por outro, abertura a soluções narrativas e a práticas estéticas pós-modernas” (2000, p. 14), o que nos põe diante da metaficção historiográfica, que – por si – não sustenta a caracterização de um romance como pós-moderno apenas por revisitar ironicamente a história a partir da perspectiva presente⁵. A autora vai apontando outros elementos característicos da pós-modernidade em romances que elencou para análise; de suas observações, destaco o estatuto do narrador, apontado para longe de seu lugar estável e identificável, enquadrando a obra de Lília Jorge praticamente em seu todo.

Isso posto, vem à tona a impossibilidade de enfeixamento dos autores⁶ que publicaram a partir da década de 1980, trazendo a própria Lília Jorge para esclarecer essa impossibilidade:

⁵ Falo aqui da *metaficção historiográfica*, não da História ou do consenso que há – a partir de Benjamin e o quadro de Klee – na teorização pós-moderna sobre a “oposição às ideias modernas de progresso e de história” (LIMA, 2000, p. 26).

⁶ A partir da década de 1980, alguns escritores portugueses como Lília Jorge (1979), Lobo Antunes (1979), José Cardoso Pires (1982), Teolinda Gersão (1982) e Carlos Vale Ferraz (1982) publicam textos

o grupo de escritores que publica a partir do início dos anos 80 constitui uma geração porque tem em comum um passado marcante em torno da identidade portuguesa que nos torna próximos, unidos pela amarra da experiência estranha vivida na juventude, a Ditadura, a guerra colonial e a Revolução, mas estamos profundamente separados pela expressão literária. Somos vários, e para além da língua, que modela algumas construções e comanda pedaços de pensamento, ninguém se parece com ninguém. Em termos literários, somos irmãos desunidos. Em relação às gerações precedentes havia “filiações” ideológicas que justificavam determinados métodos comuns. Com o grupo de que faço parte, deu-se o movimento contrário, uma “des-filiação”. É natural que alguém que venha depois possa reconhecer traços estéticos semelhantes, mas por agora, cada um quer apenas ser o que deve ser, único, com propostas únicas, em face de uma percepção do Mundo em mudança. Aliás, convém que cada um alimente a certeza de sua singularidade, ou pelo menos mantenha essa ilusão (2009c, p. 335-336).

Marlise Vaz Bridi (2005) faz um apanhado de alguns elementos que constituem as obras de Lídia Jorge, José Cardoso Pires e José Saramago, a fim de apontar a subsistência de características da modernidade que coexistem com a ruptura inerente à pós-modernidade. Aponta a precariedade de classificações rígidas, principalmente para a ficção portuguesa, cujos marcos (políticos e literários) são instáveis. Destaco, pelo que interessa aqui, a sua fala sobre José Saramago, na sua “opção pela discussão [...] dos valores humanos”, transitando entre “uma ordem já inexistente – a ética da modernidade – e outra a tentar existir – aquela que advirá, talvez, da superação dos limites da pós-modernidade” (BRIDI, 2005, p. 79).

Acho oportuno apontar aqui a fala de E. Ann Kaplan (1993) acerca do Pós-modernismo, por ela denominado utópico⁷, o qual iria para além das categorias binárias da cultura, levando a uma possibilidade de percepção e aceitação de múltiplas identidades, facetas, aspectos; enfim, a não mais unificar, mas apreender em multiplicidade e diferença.

O conceito de identidade passou por revisões conceituais, que o afastaram da unicidade e, cada vez que se volta a ele, ele está revestido de novas significações. A própria Lídia Jorge (2009c, p. 346) afirma

consider[ar] que exist[am] elementos identitários fortes que persist[am] [...]. Diria que existe uma herança veiculada pela Língua, pela forma de construção do pensamento, pela dispersão geográfica, pelo passado repressivo, e outros elementos que modelam uma espécie de formatação daquilo a que se pode chamar de carácter português. Aliás, alguns desses

que os aproximam, sem que se forme uma escola ou que os restrinja a uma maneira única de escrever. Essa aproximação se dá numa espécie de torrente memorialista, a qual abarca guerra colonial, Estado Novo e a própria Revolução dos Cravos, *O dia dos prodígios*, *Os cus de Judas*, *Balada da praia dos cães*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *Nó cego* para citar um texto de cada autor.

⁷ Em oposição ao pós-modernismo “comercial ou cooptado”, de teor pessimista, prevendo a extinção da cultura e a eliminação do privado em detrimento do público (KAPLAN, 1993, p. 15).

elementos criam fortes obstáculos à modernidade, são formas arcaicas que emigram para a sociedade da nova comunicação e a deprimem pela crueldade da sua imagem feito exuberância. Mas eu creio que, se esses elementos identitários persistem de forma tão viva, deve-se à insularidade do país, que sempre se manteve *ilha*, mesmo quando foi verdadeiro autor de pontes com a Europa, o Oriente e o Novo Mundo. Hoje a ilha está aberta, quer se queira quer não.

A sua fala aponta para novos caminhos que, ciclicamente, repetem-se em Portugal: escritores, em sua maioria, sempre foram conscientes do papel de sua literatura – ou de si como intelectuais. Nesse quesito específico de identidade, lembremos Camões ou a geração de 1870, ambos *construindo* – ao mesmo tempo questionando – um modelo de identidade que assombra a nação; e a fala de Fernando Pessoa em *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional* ilustra o que mais tarde será retomado na propaganda do Estado Novo sobre as campanhas na África:

há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação – a construção ou renovação e a difusão consequente e múltipla de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível (1978, p. 254-255).

No caminho oposto ao de difusão, ou criação, de um mito nacional, as obras de Lídia Jorge propõem repensar criticamente os eventos históricos do país, voltando o olhar crítico ao passado, para avaliar as imbricações entre o individual e o social, verificando a ficção como um tipo de discurso resistente ao discurso competente⁸ institucionalmente instituído. O desembacamento de um passado traumático coletivamente, mesmo que através da literatura, seria fundamental para que o processo de luto se dê e Portugal abandone a vivência no futuro (SANTOS, 2011) e possa andar para a frente, sem, entretanto, recalcar a memória.

Eduardo Lourenço, ao falar sobre Portugal no fim do milênio, também aponta para o futuro como problema, se ele for apenas *esperado*, não construído por ações políticas do presente: “o futuro não é uma modalidade temporal que se acrescente aos sucessivos passados ou aos diversos presentes, como se acrescentássemos um vagão ao vagão seguinte [...]. O futuro é literalmente uma invenção [...]. Não tem um conteúdo à nossa espera.” (2001, p. 83).

Em outro ensaio, o autor afirma que o passado português é vivido “como justificação transcendente do presente e caução do futuro” (LOURENÇO, 2001, p. 66).

⁸ Discurso competente é o termo usado por Marilena Chauí (1993) definido como o discurso instituído, aceito como verdadeiro ou autorizado pelas instituições a que dizem respeito.

A literatura, para o filósofo, passa por uma crise que reflete – em certa medida – essa *prognóstica* vivência portuguesa, presa a um passado mítico de grandeza, construído por Camões, apontando a possibilidade de redenção pela mesma literatura: “só ficcional com consciência de o ser converte o ‘vivido’ ou ‘sonhado’ em *anti-realidade*, quer dizer, permite a tudo que chamamos ‘realidade’ converter-se em objeto de fruição e emoção unicamente imaginárias” (LOURENÇO, 2001, p. 91), desde que se mantenha nos limites da arte, “uma literatura que nada busca senão elucidar o mistério da própria existência” (LOURENÇO, 2001, p. 89).

A postura desse autor se revela contraditória, quando, por exemplo, em entrevista a Jorge Ribeiro (1999), aponta alguns escritores portugueses que abordam a guerra colonial. De certa forma, já os arrola sob o signo da negatividade, pois afirma que “nunca tivemos nenhum Shakespeare, nem nenhum Coppola” (LOURENÇO, 1999b, p. 220), equiparados a Sófocles, como transfiguradores do horror, para transformar em arte o que é inconcebível à razão. Segundo o filósofo,

tragédias (Alfarrobeira, D. João II, Alcácer Quibir) ou minitragédias foram silenciadas ou incorporadas com duas ou três alusões épico-líricas. Por isso nada tem de singular ou escandaloso que tragédias nem sequer vividas como familiares, e logo ocultadas na sua versão oficial, tal a de Wiryamu, ficassem [...] como acidentes lamentáveis (LOURENÇO, 1999b, p. 220-221).

Parece, pelo seu depoimento, que a guerra colonial, não apenas é um acontecimento silenciado, tanto do discurso de direita quanto do de esquerda, como assim deve permanecer, pois, apesar de reconhecer Lobo Antunes, em *As naus*, mistura o nome de dois romances de Lídia Jorge, chamando-o de *O cais dos murmúrios*. Em outra ocasião, em artigo publicado a primeira vez em 1997, chamado *Em torno do nosso imaginário*, aponta Lobo Antunes como um “dos que atacam antes de serem alvejados, porque a ferida que fccionam [...] é real”, alertando para a necessidade de os portugueses revisitarem as *Naus* deste autor, sob o risco de não acordarem “de seu histórico sonambulismo” (LOURENÇO, 2001, p. 97-98).

Terry Eagleton, ao finalizar o seu *As ilusões do pós-modernismo*, traz, já no ano de 1998, o que chama de uma “observação sinistra”. Diz que “o pensamento pós-moderno de fim-da-história não antevê um futuro [...] muito diferente do presente [...]. Mas há de fato a possibilidade de um futuro desses entre vários, e ele se chama fascismo” (EAGLETON, 1998, p. 130).

Se associarmos a ideia do “sonambulismo histórico” ao risco pós-moderno do fascismo, vemos a premência de se trazer à luz e ao debate as questões políticas ainda adormecidas ou convenientemente caladas, pela avidez em compor com uma Europa perigosamente em movimento para a direita e seus riscos.

Stuart Hall (2003, p. 44) diz que

a cultura não é apenas uma viagem de descoberta, uma viagem de retorno. [...] A cultura é uma produção [...] [d]epende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto de genealogias. Mas o que esse ‘desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos [...]. Não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais [...] estão à nossa frente.

Por conta dessa ambivalência cultura-tradição, repensar aspectos da historiografia de Portugal a partir da literatura é lícito, considerando que o mesmo Stuart Hall afirma que “a nação [...] é [...] algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas [...] participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica” (2005, p. 49): buscarei, então, avaliar os antagonismos, rupturas e desenvolvimento sociais de Portugal, a partir da horizontalização da leitura desses romances de Lídia Jorge, enfatizando a *ótica descentrada* da autora, tanto por a mulher estar fora do centro hegemônico de poder (mesmo que simbólico), quanto por sua condição subalterna, ao longo da história.

Cogitando a busca pela identificação, não apenas individual, mas coletiva, a análise enveredará pelos caminhos da memória e da volta do interdito, muitas vezes, em forma de testemunho, pensado a partir do que Márcio Seligmann-Silva sugere sobre certa abertura ao conceito de testemunho, já que “não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura tem sempre um teor testemunhal” (2003, p. 48); segundo ele, não é necessário ter vivenciado o trauma para poder testemunhá-lo, por isso a consideração da representação testemunhal de segunda instância, das personagens.

Indivíduo e sociedade, memória individual e memória social, compõem uma questão inextrincável, nas palavras de Halbwachs (2006, p. 72): “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo [...] toma emprestado de seu ambiente”.

Le Goff (2003, p. 422) afirma que

tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Esquecimentos e silêncios da história que, através da vivência das personagens de Lídia Jorge, são ressignificados, ecoando como outras vozes também a denunciar. A autora propõe muitas questões em seus textos, e todas apontam para uma “ordem ética a presidir e hierarquizar os valores postos em jogo pela obra ficcional que [...] ainda deseja construir um mundo mais justo e humano” (BRIDI, 2005, p. 80), o que mostra que a literatura, ainda pode ser mais nobre que a história, pensando com Aristóteles. Essa construção, mesmo – e por – ficcional, põe-nos essas questões, podendo transformar-se em luz para que as possamos reconhecer, e formular outras.

2 DODECAFONIA

Palavras têm peso. Pode não ser um peso concreto, físico; mas metafórico, é certo, tanto que certas palavras passam pelo crivo do interdito: não se pode falar câncer, por exemplo; buscam-se eufemismos, como se a substituição da palavra interferisse em sua significação.

Palavras como chacina, guerra, ditadura, psicopatia, exploração, racismo, colônias, províncias, são substituídas ou têm seu significado menosprezado, a fim de minimizar-lhes a carga semântica. Porém, um país cujo sustentáculo econômico tenha sido, durante longo período, a exploração econômica de colônias, trocar-lhes a denominação para províncias, em nada altera a exploração que recai sobre elas, resultando uma guerra que, pela psicopatia de alguns, determina chacinas motivadas pelo racismo e irascibilidade ditatorial de um ultramar português, não mais um império.

O ruído decorrente do silêncio, do interdito, acerca dessas palavras pesadas interfere na comunicação, permitindo aos mais atentos perceberem a denúncia em forma de murmúrio, mesmo que nem sempre articulado ou sinfônico, muitas vezes, incômodo, ganhando sentido pelo distanciamento e combinação que valorize cada som, individualmente, fazendo sentido após serem repassados, um a um, reconhecidos por seu timbre e valor, igualitariamente.

2.1 PRIMEIRO MOVIMENTO

A costa dos murmúrios (1988) traz duas narrativas: um conto inicial, demarcado por uma epígrafe e a palavra fim, intitulado “Os gafanhotos”, seguido por nove capítulos numerados que constituem uma espécie de revisão da primeira parte: um interlocutor presumido (autor do conto) submete – no presente da narrativa – o texto à aprovação de Eva Lopo, jovem protagonista de “Os gafanhotos”.

O conto, narrado em terceira pessoa, concentra-se no casamento de Evita Lopo e o tenente Luís Alex, em Moçambique, durante a folga da tropa portuguesa, antes da ação em Mueda, estendendo-se pelo final de semana. O relato concede às ações cotidianas – e aos próprios militares de folga – um tom superlativo, elevando as ações (e pessoas) comuns a patamares extraordinários, reproduzindo o tom do discurso

salazarista⁹ acerca da ação do exército. Nos nove capítulos subsequentes ao relato, entretanto, Eva Lopo redimensiona os eventos, denunciando atrocidades presenciadas (e conhecidas) durante sua estada em Moçambique, efetuando uma espécie de acerto de contas com seu passado aparentemente recalado.

No entrelaçamento que se presencia, entre memória e história, história pessoal e história coletiva, o único fio que conduz é a voz de Eva, afirmando que a fantasia do relato é mais verdadeira por aceitável:

a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n'“Os gafanhotos” só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes [...]. Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares entrelaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à verdade deslumbrante d'“Os gafanhotos”, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes [...]. A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, literalmente para lugar nenhum. (JORGE, 2000, p. 82)¹⁰

Neste fragmento, Eva Lopo encaminha a leitura do romance, esclarecendo que há distinção entre verdade e real, tênue, por “gêmeas”, captadas e entendidas por vieses particulares e idiossincráticos. Não há uma verdade ou um real... há efeitos de realidade, o que é dito de outra maneira no fim do excerto acima.

A partir dessas palavras usadas por Eva, mantendo-lhes o tom dado por ela, chega-se à História e à memória. Desdobro: a sucessão de eventos/instantes justapostos ao longo de uma linha: o tempo social, histórico, “determinado pelas condições concretas e objetivas do homem num momento dado” (PESAVENTO, 1990, p. 15) e o tempo da memória em oposição a esse tempo homogêneo, mensurável, da história, compõe uma das linhas condutoras do romance.

Henri Bergson, filósofo francês, desenvolveu a ideia de *duração*, envolvendo memória e tempo como base de sua filosofia (2006). Segundo ele, *la durée*, a *duração*, é dada pela consciência, onde não existem cortes externos à percepção subjetiva da passagem dos eventos, ela não é medida, é sentida. Se a memória for tomada como

⁹ Os soldados na África eram levados a identificar-se com o discurso imperialista. Estavam lutando mais do que – simplesmente – por interesses econômicos e políticos; estavam lá exercendo o fardo do homem branco (e português). O discurso instituído, “legislador, ético e pedagógico”, o discurso competente de Salazar “ordenava o mundo” (CHAUÍ, 1993, p. 11), justificando – de antemão – a atitude de higienização de Forza Leal e de Luís Alex.

¹⁰ Os excertos são todos retirados de JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000. Doravante, as referências à obra serão feitas pelas iniciais CM, seguida do número indicativo da página.

duração, é recriação; se o tempo homogêneo for extensão, é mensuração a partir de uma referência externa.

Distingo, ainda, memória e lembrança, apelando para Santo Agostinho (2008), segundo o qual a memória constitui-se como imagens cujo resgate pela linguagem configura a lembrança. Essas imagens transformadas em linguagem representadas afetivamente em forma de narrativa evidenciam a necessidade de enunciar vivências, em forma de testemunho, já que se fala em memória e História. É como se o testemunho funcionasse como “o vértice entre a história e a memória” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 6), aqui tomado conforme Márcio Seligmann-Silva (2003), para quem a literatura tem sempre um caráter testemunhal, a partir de reverberações do evento histórico vivido diretamente ou presenciado em segunda mão, seja por ser contemporâneo ao fato, seja por dele tomar conhecimento pelos que o vivenciaram, seja por entrar em contato com ele através de romances ou de cinema, por exemplo.

Além dessa ideia, Seligmann-Silva, em artigo publicado em 2010, atualiza a noção ao explicar que, por trás da palavra *testemunho*, estão implicados *visão*, *juízo* e *narração*:

minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5)

Existe um controverso entrelaçamento entre verdade e memória, realidade e História, sob a égide do tempo, com *status* de ficção, plasmado neste romance. Por enquanto, me aproprio das palavras de Eva Lopo e

aconselho [...] a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? [...] estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se refletia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (CM, p. 39)

Dessa fala, destaco imediatamente *verossimilhança*. A compreensão de um *tudo* refletido especularmente como amostra é corolária da *mimesis*, cujo termo traz Luiz Costa Lima (2003) que resgata a ideia de verossimilhança inerente à *mimesis*,

desfazendo o reducionismo do senso comum, segundo o qual o texto ficcional seria mero veiculador de *mentiras*.

Luiz Costa Lima (2003) apresenta o que chama de “zona de confluência e passagem”: há uma zona intermediária na qual os textos se manifestam, deslizando entre *verdades* e *mentiras*, trazendo a ideia de “palavra em dobra”, jogando com a pluricodificação do texto literário. Isso quer dizer que a produção literária faz o *apenas possível* transitar para o *real*, partindo de um fulcro vocabular — dividido entre o *emissor* da mensagem literária e o *receptor*, capaz de convertê-la em algo semelhante ao *esperável* de acordo com a sua codificação cultural.

A palavra nunca será transparente à realidade, isso é lógico, já que por ser um sistema de representações, a linguagem não é exata. Ressignificada pela capacidade simbólica e estética do homem, dele dependerá para fazer-se entender.

A alegoria¹¹, então, torna-se, neste romance, ferramenta de Lídia Jorge, entendida como uma forma de manifestar uma abstração, escrevendo algo para dizer outro; é a “representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6). Segundo João Adolfo Hansen, a alegoria pode ser pensada como antídoto contra o mito, configurando-se, pela voz de Walter Benjamin, citada por Hansen, em “o outro da história” (1986, p. 8). A ideia de que se pode dar materialidade a um pensamento complexo, ou mesmo de difícil aceitação (quando exposto sem subterfúgios), através de imagens fragmentadas que serão compostas a partir do interlocutor, é motriz da alegoria.

Para ilustrar o que digo, destaco a imagem que entendo como tônica do relato: “é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, focinham e caem!” (CM, p. 30). Tomemos essa imagem como a alegoria da presença das tropas portuguesas em Moçambique¹²: pelo relato, a tropa não é nociva, assim como a chuva de gafanhotos não é uma praga.

O relato é narrado em tom pomposo, enaltecendo pessoas e apresentando banalidades como heroísmos. Para tanto, exagera nas exclamações, lança mão das frases

¹¹ Em *A manta do soldado* (1998), mais do que simplesmente efetivar a crítica da História a partir do relato pessoal usando a alegoria como ferramenta, o que acontece é a o transbordamento para a narrativa toda, tornando-se, a alegoria, representativa do contexto nacional.

¹² Reitero essa imagem com a citação: “um navio enorme [...] estava engolindo uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direção ao Norte.” (CM, p. 71)

curtas, descrições centradas no detalhe, adjetivação excessiva, repetição de advérbios e expressões, muitas delas do senso comum, como se fosse um programa popular (e sensacionalista) de televisão, aparentemente sonegando informações essenciais, pela ênfase nos detalhes, opondo “realidade” a “relaxamento”¹³, conforme ilustro a seguir:

e a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os astros mais brilhantes. Não, não iria haver lua, embora a maré estivesse ampla e batesse mesmo rente como se fosse a cheia. Iria cair como uma colcha que se desprende, imensa e abissal. [...] Devia-se deixar as sombras ocultarem as árvores pelas suas próprias sombras, deixar que a Terra com o seu contraste natural entre o claro e o escuro devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias – a noite com o escuro, o dia com a luz, depois o escuro definitivo quando chegasse a nossa noite. Era tão maravilhoso ver anoitecer sem música, sem bolo, sem fotógrafo, sem preocupação de cortejo [...], que nunca deveria acender-se uma luz. Aliás era domingo, e a noite poderia ser eterna e não se pensaria nem no destino remoto do Império nem no teatro próximo da ventosa Mueda. (CM, p. 29)

Ainda ilustrando essa espécie de *canastrice narrativa*¹⁴, a necessária menção à paixão dos noivos:

os noivos [...] sentiram que não estavam ali a fazer nada em comparação com o que poderiam fazer se recolhessem ao pequeno quarto [...]. O noivo recebeu que seu robe se abrisse e se descompusesse. A sua **espingarda de carne**¹⁵ irrompesse no terraço como um ramo que se solta. (CM, p. 19. Grifo meu)

“Os gafanhotos” foi escrito vinte anos depois do massacre de 1960¹⁶, como se depreende da fala de Eva Lopo: “passados vinte anos, não desejaria voltar a ver o jornalista se não para lhe perguntar se estaria de acordo comigo quanto à escultura de massacre¹⁷ de Wiriamu” (CM, p. 247). Perceba-se que, mesmo distante temporalmente, o relato reitera a história oficial de que nada de anormal acontecia em Moçambique. A

¹³ Aqui, “relaxamento” diz respeito à ideia de que não há tensões, não há problemas com que se lidar; mesmo que “a noite não fosse eterna”, a pretensão é que fosse. Compreender *noite* como ignorância sobre o que acontecia e como o repouso antes da ação – o que de todo modo funciona como sinônimos, se pensar que conhecimento deveria gerar atitude.

¹⁴ Chamo de *canastrice narrativa* o excesso de adjetivos, a suntuosidade do discurso, que repete o discurso competente de Salazar que, pela ironia (adiante trabalhada), se revela em contestação.

¹⁵ Considerar que o uso da palavra *espingarda* também remete para a presença da violência em todas as instâncias.

¹⁶ O massacre de Mueda foi uma demonstração de força da administração colonial sobre moçambicanos que exigiam melhoria das condições de vida e a possibilidade de criação de cooperativas (plantações de algodão e sisal). Depois de longa reunião sem qualquer acordo, as autoridades dispersaram a multidão com tiros. Fica implícita a ideia de dissuasão de luta por direitos e autodeterminação. (<http://www.ihu.unisinos.br/vitimas-de-genocidios-e-massacres/510424-massacre-de-mueda-16-de-junho>).

¹⁷ Nas vésperas do Natal de 1972, a 6ª Companhia de Comandos dizimou a população de três aldeias de Moçambique (Chawola, Juwau e Wiriamu), na chamada “Operação Marosca” (CABRITA, 2008, p. 246). Independente da *localização* do massacre, o que se vê é a repetição de uma “mesma” história de barbárie, gerando a sensação de que qualquer que tenha sido a data, o lugar ou o executante, o ato foi o mesmo: a humanidade foi lesada.

ênfase nos detalhes como a disposição das frutas na mesa, o decote dos vestidos, os cabelos das mulheres, o beijo dos noivos, o fotógrafo procurando melhores ângulos para registrar o evento, é posto de maneira a parecer em segundo plano, já que a ênfase é o casamento: a morte dos africanos, a recolha dos corpos em caminhão de lixo, a ação militar, a própria *chuva* de gafanhotos, são situações supostamente minimizadas pelo tom do discurso.

Os detalhes põem em evidência um evento que denuncia a alienação em que viviam os soldados – e suas famílias – na África, num hotel cuja suntuosidade inicial é negada nas descrições seguintes, de como os quartos foram divididos por tabiques: “nos arranjos a que o hotel havia sido sujeito, tinham dividido umas enormes salas de canto em dois quartos cada, um deles com a primitiva casa de banho” (CM, p. 43), a ponto de nem todos os quartos terem banheiro. A descrição continua a evidenciar a oposição entre a situação efetiva dos militares e suas famílias e a visão que os civis tinham sobre o hotel:

Stella mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall [...]. O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar [...]! A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia (CM, p. 41-42)

Na descrição do terraço, da festa, a ênfase do redator d’“Os gafanhotos” (o civil que vê o hotel por fora) é na beleza da cena, no ideal do discurso salazarista, no tom de “normalidade” ao manter as famílias unidas, no ambiente deslocado da realidade em que viviam. A alienação do primeiro momento descrito contrasta com a revelação de como o hotel estava transformado de maneira a acomodar – mal – as famílias dos militares.

Tanto “Os gafanhotos”, como o restante da narrativa, é conduzido em tom de ironia. E a ironia a que me refiro aqui, não é a socrática¹⁸ ou a romântica¹⁹, mas a estudada por Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*, onde é apresentada como uma estratégia discursiva, para além da ideia cristalizada de “um tropo retórico clássico limitado” (HUTCHEON, 2000, p. 17); para a autora, a ironia é montada a partir de uma

¹⁸ A ironia era um elemento propedêutico de refutação do método socrático. Sócrates apresentava-se como ignorante a seus interlocutores, dirigindo-lhes uma série de perguntas que – ao fim – mostravam a fragilidade dos conceitos defendidos, o que permitia ao filósofo refutá-los, evidenciando a presunção dos interlocutores. (KIERKEGAARD, 1991)

¹⁹ A ironia romântica pressupunha a atividade criadora de um eu absoluto; por considerar a realidade concreta um jogo do eu, não levava a realidade a sério, menosprezando a sua importância. (KIERKEGAARD, 1991)

“cena”, social e política, que envolve relações de poder (HUTCHEON, 2000, p. 17) e, “do ponto de vista de sua política discursiva, uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo: uma simples substituição antifrástica do não-dito [...] por seu oposto, o dito” (HUTCHEON, 2000, p. 30), não apenas com sentido cômico²⁰.

Para a autora,

os principais participantes do jogo da ironia são [...] o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser - ou não - o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Segundo Hutcheon, aquele que atribui sentido à ironia – ao texto ou à situação elocutiva – tem um papel fundamental, talvez mais importante que o ironista, ou, dizendo de outro modo, a atribuição da ironia envolve “influências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente” (HUTCHEON, 2000, p. 29).

Aresta é o que distingue a ironia das outras práticas discursivas (HUTCHEON, 2000, p. 20), revelando a fricção causada pela “resposta” do interpretador à cena irônica; a autora destaca a “carga afetiva” que não pode ser ignorada quando se apreende um sentido irônico.

A ironia se torna possível a partir das “comunidades discursivas”, isto é, “contextos experienciais e discursivos” (HUTCHEON, 2000, p. 37) que fornecem uma espécie de repertório capacitador para que se entenda determinada cena como irônica, já que nem sempre a ironia é reconhecível²¹.

A cena do cego falando sobre a vitória das tropas portuguesas na sala em que estão expostos os quadros da Invencível Armada²², de início, pode não parecer ironia pela clareza da cena, mas – conforme já se apontou acima – a ironia vai além da ideia de oposição entre o dito e o não-dito. A ironia envolve jogos de poder que permitem a um claramente incapacitado de ver a situação falar sobre ela como se visse (entendesse) e

²⁰ Segundo a autora, “um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão de ironia e humor” (HUTCHEON, 2000, p. 20).

²¹ A autora dá como exemplo a cena do filme *Apocalypse now*, em que o voo de um helicóptero é acompanhado por *A cavalcada das Valquírias*, de Wagner. Ela explica que as donzelas guerreiras buscam os corpos dos que morreram como heróis para conduzir ao Valhala, entretanto, no filme, são homens partindo para semear a morte (HUTCHEON, 2000, p. 38). Nesse sentido, a ironia pode passar despercebida se não houver o repertório possibilitado pela “comunidade discursiva”.

²² Voltarei a essa cena, adiante.

não apenas reproduzisse o discurso competente do qual era porta-voz. A situação beira o ridículo quando o capitão cego diz ver os gafanhotos... outra ironia para além da primeira aparência irônica: ele vê a beleza da chuva devastadora, da praga. “A superposição ou a fricção [...] do dito e o não dito plurais com uma aresta crítica criada por uma diferença de contexto que faz a ironia acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 39): a montagem da cena e a sua percepção pelo leitor é que gera a ironia em planos desdobráveis, conforme vai demonstrei e conforme vou apontar no decorrer do texto.

Veja-se, por exemplo, a reação das pessoas com a explicação de Forza Leal acerca da morte dos africanos pela ingestão (envenenamento, como será revelado mais tarde) de álcool metílico:

a explicação do capitão Forza Leal [...] era inesperada, mas ao mesmo tempo tão reveladora que várias pessoas do cortejo se sentiram a princípio chocadas pela estupidez, depois sentiram ódio pela estupidez e a seguir, indiferença pela estupidez. Não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles blacks [...]. Tudo pareceu distinto do que tinha sido imaginado, ficando de súbito aquela madrugada sem piedade e sem beleza, já que havia um caso de estupidez atrás. Esse molho acre e sudoroso, a estupidez (CM, p. 21).

A reiteração da palavra *estupidez* demonstra a estupefação e absoluta incompreensão do que se passava fora do idílico terraço onde se desenvolve praticamente toda a ação do relato. É nesse terraço que será apresentado o major africanista (sob as tintas de ironia), estereótipo da prepotência e ignorância de farda, o decodificador do inaudível discurso do regime português:

o major de dentes amarelos, também *num belo robe de seda, mas com um dragão pintado nas costas*, não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidavam coletivamente [...] toda a gente sabia que se estava a convergir para Mueda e qual o significado disso. Por que não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se coletivamente, como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? *Nunca, nunca, até o fim da Terra e da bomba nuclear?* (CM, p. 18. Grifos meus)

Perceba-se que a ênfase final é fala do major. James Wood (2011, p. 25) chama a atenção para o discurso indireto livre, “graças ao discurso indireto livre [...] habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade”. Também, para Wood, há uma espécie de inversão dessa situação, quando o narrador usa palavras aparentemente inadequadas ao contexto, como que *contaminado* pela fala da personagem, flexibilizando a narrativa e exigindo uma integração maior entre leitor-texto, no que ele chama de ironia do autor: “quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do

personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração” (WOOD, 2011, p. 33). A sutileza da caracterização do major cujo robe *de seda* tem um másculo e poderoso dragão *pintado* nas costas é mais um índice disso.

Essa ideia sobre a África, de que o major parece ser porta-voz, reaparece várias vezes (ainda me referindo apenas ao *relato*), menosprezando os africanos, menosprezando a guerra, menosprezando os eventos desencadeados a partir do envenenamento, entendido como *estupidez dos blacks*, e superlativizando a ação portuguesa em solo alheio, “deviam tê-los deixado expostos e apodrecidos à luz do dia, para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação” (CM, p. 18).

O major, que se diz africanista, conversa com outro militar, numa ensolarada tarde de domingo, em posição privilegiada – o terraço do hotel – observando o Índico:

‘África Austral? Que África Austral? Moçambique está para África Austral como a península Ibérica está para a Europa – estão ambas como a bainha está para as calças.’

‘E a culpa? E a culpa? – perguntou o major [...]’

‘Deles, da qualidade dos *blacks* que nos calharam em sorte! [...] Se tivéssemos tido uns *blacks* fortes, tesos, aguerridos, nós, os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são os culpados, e se lhe parecemos fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar...’ (CM, p. 26)

Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), analisa a obra de um *estudioso* dos “fenômenos psicológicos que regem as relações nativo-colonizador” (2008, p. 83): Octave Mannoni. Segundo este,

podemos dizer que, quase em todos os lugares em que os europeus fundaram colônias [...], eles eram esperados e até mesmo inconscientemente desejados pelos nativos. Em todas as partes, lendas os prefiguravam sob a forma de estrangeiros vindos do mar e destinados a trazer benefícios (MANNONI, apud FANON, 2008, p. 94).

Não se poderia pensar aqui num equivalente teórico da conversa acima transcrita entre os militares portugueses?

Fanon, mesmo apontando problemas no trabalho de Mannoni, reconhece que há um caráter patológico no conflito, segundo o qual o “branco colonizador não é movido senão pelo desejo de eliminar uma insatisfação” (2008, p. 84). Ora, se tomarmos Portugal diluído e alegorizado nesses militares apresentados pelo *relato* e seu complexo imperial, é pertinente a leitura do destino mítico do povo português por Eduardo

Lourenço (1999). Segundo sua leitura, Portugal teria sido fadado à grandeza e o povo português viveria sob a melancolia desse prognóstico gorado, já que Portugal julgava ter construído um império duradouro (o que é depreendido nos capítulos seguintes, quando Eva Lopo desconstrói o relato), restando apenas a mitificação dessa grandeza sonhada, como quer o major africanista que prefere ignorar os fatos, centrando-se no idílio, pois

ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... Era muito cedo para se falar do Império (CM, p. 11).

Era ainda tempo de ilusão, em que as imagens manipuladas poderiam ser projetadas como *verdade*, ou ignoradas, para que elas não existissem; mesmo agora, na presentificação deste tempo pelo relato, entendido como a reiteração das vozes vigentes sobre a guerra colonial portuguesa, que não houve:

ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. [...] Não guerra. Por isso mesmo cada operação se chamava uma guerra [...] do mesmo modo se entendia em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras [...]. A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce. (CM, p. 71)

Diz um tenente paraquedista que “se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir” (CM, p. 19), e destaco a fala do major africanista, respondendo à pergunta sobre a passagem do *dumper*, a recolher os mortos, “que passe ou não passe é o mesmo – se gostamos que passe imaginamos que passa, se não gostamos imaginamos que não passa. Que os recolham todos enquanto dormimos” (CM, p. 29).

O controle de informações pode ser percebido na fala do narrador sobre a presença de um repórter no terraço: “informação, venha ela do lado que vier, sempre incomoda, porque sempre se constitui um perigo de se ficar com uma parte do nosso corpo invisível à vista. Ninguém gosta que a informação chegue, sobretudo quando se está à vontade” (CM, p. 32).

A informação mencionada encaminha o relato para o seu final, espetacular, como o final de uma ária – conforme o narrador no início do texto –, pois diz respeito ao noivo que, “acostumado à contra-subversão no terreno” (CM, p. 35) teria disparado um tiro no repórter que acabara de ser expulso do terraço do hotel onde os oficiais

portugueses acompanhavam a bela chuva de gafanhotos. O estupefaciente deste tiro é que foi auto-infligido: o tenente Luís Alex, o noivo, suicidou-se.

O tom *excessivo* da narrativa continua, já que o motivo do suicídio teria sido a harmonia: “era maravilhoso tudo se conjugar daquela maneira. Que astros estariam com que astros, lá acima da atmosfera, por cima do manto de ozono, para que acontecesse de forma tão harmoniosa?” (CM, p. 36). A ironia, para além do tom da narrativa, torna-se evidente quando se percebe que não há transcendência nesse questionamento retórico, pois são astros que se situam “por cima do manto de ozono”, algo concreto, realocando o evento no plano da facticidade²³.

O improvável espetáculo prossegue, pela fala do narrador:

todos, incluindo Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma. Grave seria proporcionar demasiada felicidade. Então o terraço foi fechado para que não se voltasse a sentir idêntica chamada de esplendor (CM, p. 36).

Retomo nesse momento não só o sensacionalismo²⁴ do relato, percebido pelo tom hiperbólico dado às ações, pela ênfase ao detalhe, pela maquiagem dos fatos, pela ironia, enfim; como também relembro a alusão a uma espécie de manipulação midiática, principalmente televisiva. Desenvolvo isso, pensando na simulação do real, gestação de uma verdade aceitável, tendo em mente que a *fidelidade à representação* pressupõe, de certa forma, um simulacro.

Jean Baudrillard, avaliando a sociedade em suas relações quotidianas, considera a impossibilidade de essas relações serem *reais*, uma vez que, segundo ele, “o real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (1991, p. 08).

O texto do relato “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), como convém ao império português: a chuva de gafanhotos é um hino de

²³ Facticidade é a característica da existência à mercê dos fatos.

²⁴ Uso a expressão *sensacionalismo* pela utilização de um discurso competente da nação portuguesa como comunidade imaginada, pela alienação do sentido histórico real, afetado no discurso de necessidade da guerra como fundamental para a manutenção do *território português ultramarino*.

beleza, não o horror da peste, bem como o suicídio é resultado de harmonia, não a consequência do trauma das operações no terreno.

O relato “Os gafanhotos” é apresentado à Eva Lopo como um texto memorialista, porém ficcional. A veracidade das ações representadas no conto é alcançada a partir do momento em que se entende o quão necessárias essas ações são para a conservação de uma *normalidade*, mesmo que encenada. O real, por mais que se pretendesse, nunca seria reproduzido: ele é produzido como objeto estético a partir de uma intencionalidade.

O que há n “Os gafanhotos” é a reprodução do discurso competente, uma vez que o “autor” desse texto reproduz o já aceito e difundido pela historiografia oficial portuguesa da época.

A imagem que se cria – a partir do relato – é mais real do que os próprios eventos que o teriam desencadeado: a ficção foi tantas vezes afirmada como realidade que sobrepujou a própria realidade.

A matéria narrada, porém, expande-se para além da palavra *fim* que pretendia encerrar o relato, desencadeando em sua leitora, Eva Lopo, uma torrente de recordações recalçadas ao longo de vinte anos, levando-a ao seguinte comentário:

esse é um relato encantador. [...] Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso (CM, p. 38).

Valorizar esta característica do relato, desnudando as suas experiências, suas *imperfeitas lembranças*, traz à tona questões acerca do papel da memória para a História, memória seletiva, que cala individualmente ante o trauma e fossiliza os acontecimentos defendidos pela história oficial, narrada pelo poder vigente.

2.2 SEGUNDO MOVIMENTO

“Que memória histórica, que testemunho? Esqueça de novo, esqueça – disse Eva Lopo. De fato, entre o que disse a mulher do antigo sargento e o que deu aos galegos Deuladeu Martins, caído do regaço do alto da muralha, não há diferença” (CM, p. 189), fazendo referência à lendária heroína portuguesa do séc. XIV que jogou pães do alto da muralha de seu castelo cercado para simular fartura, sugerindo a possibilidade de

resistência indeterminada ao cerco imposto pelos castelhanos, em oposição à ofensa proferida pela esposa do sargento Fonseca, mandando os agressores do *Stella Maris* “irem à merda” (CM, p. 188). Ao comparar um feito lendário tido como histórico (há um cenotáfio e o brasão da Vila da Monção traz a imagem da *heroína*) e um feito real, presenciado por ela, mas não mencionado nos livros de História, Eva aponta, mais uma vez para a oposição entre o *ideal*, que alimenta a História (a que apenas os grandes feitos parecem interessar) e o *real* vivenciado, nada heroico. Ainda nessa linha de discussão, há os “esfínteres da mulher do Zurique”, cujo “caso [...] sempre [...] fez pensar nos pequenos músculos que existem atrás do curso da História” (CM, p. 177).

Tomo esses dois eventos (a fala da mulher do sargento e os esfínteres da mulher do tenente-coronel) como exemplares para evidenciar o modo como, neste romance de Lídia Jorge, os acontecimentos pessoais – a história individual – movem a História: ambos os fatos estão relacionados às mortes por álcool etílico e a um ataque ao *Stella Maris*. O pianista que tocava na banda do *Grande hotel* foi envenenado, e não houve (como em nenhum outro caso) repercussão (ao menos oficial) de sua morte, afinal, ela era entendida pelas forças armadas como *estupidez*, e não uma ação coordenada de envenenamento²⁵. O fato é que o pianista era um artista, e sua morte teve repercussão: seja pela ligação entre as forças de resistência (o enterro recebeu “montanhas de flores da África do Sul”²⁶), seja pela raiva natural despertada pelo descaso das autoridades (portuguesas) em relação à perda de um artista local: “não foi possível alguém aperceber-se do significado verdadeiro daquele enterro [...]. Mas ninguém ia imaginar que cada pé de flor continha duas palavras – uma de saudade em relação ao defunto, outra de vingança em relação às forças armadas” (CM, p. 185).

A consequência imediata foi o ataque ao *Stella Maris*, e a ignorância das *vítimas* chega a ser tocante: “lembravam-se vagamente de ouvir falar dum pianista mas tudo isso aos pedaços, entremeado com a imagem dolorosa do esfíncter rasgado [...]

²⁵ O capitão Forza Leal e o tenente Luís Alex espalharam galões de álcool metílico como se fossem galões de bebida. O que é tido como *estupidez* é envenenamento, numa ação de controle populacional, como já havia ficado claro em algumas falas do major africanista: “nunca ouviu falar de esterilização compulsiva? E de esterilização persuasiva? [...] Por mim, [...] estou com nosso General – bastaria apenas anular os serviços de assepsia, para a natalidade inflectir como uma linha que se some!” (CM, p. 23).

²⁶ Conforme o Comitê da UNESCO para Redação da História Geral da África (2010), os movimentos de libertação da África Austral colaboravam entre si. “Os diferentes movimentos cooperavam entre si e ajudavam-se mutuamente, criando redes de informação comuns e lançando operações militares conjuntas. Eles dispunham de bases operacionais e de campos de treinamento nos Estados vizinhos – Tanzânia, Zâmbia e, em seguida, Angola e Moçambique” (p. 319).

mas o que tinha o *Stella Maris* [...] a ver com a vida ou a morte dessa criatura?” (CM, p. 187).

Essa *inocência*, bem como a branda chuva de gafanhotos, é reveladora nela mesma (respondendo implicitamente a pergunta feita pelas *vítimas*): a associação dos insetos aos soldados portugueses, uma praga que destrói os lugares onde pousa; assim como a resistência dos nativos, alegorizada na imagem dos flamingos:

diante, imóvel, estava uma colônia de pássaros pousados no lodo como dias antes, mas enquanto na tarde do casamento eles voavam e corriam [...], agora as aves pareciam resistir unicamente ao vento, ou dormir com a cabeça sob as asas, sustentadas numa pata só. Vistas sobre o lodo e o mar, constituíam uma toalha de penas que flutuava [...]. À medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperneando [...]. As não atingidas, porém, permaneciam na mesma posição [...] a colônia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as abatidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde somem como panos. É uma espécie de tapete passageiramente arruinado que estremece. Porque os pássaros não atingidos, acordados só por um instante, logo lançaram a segunda pata ao lodo e se uniram, pisando os corpos das que sumiam e deixavam de ser vistas. Fez-se uma nova colônia unida que nem deixava de parecer menos que anterior [...]. O capitão, porém, tinha desencravado a arma e passava-a ao noivo [...] [que] fez mira e varreu a nova colônia [...] como se quisesse dizimar o último pássaro. (CM, p. 49-50).

Como afirmei em momento anterior do texto, enquanto a tônica do relato é a chuva de gafanhotos, o que alimenta a revisão de Eva é essa imagem; enquanto as tropas portuguesas são alegorizadas em uma praga idilicamente descrita, os flamingos alegorizam a situação da colônia, cuja população resiste ao invasor a seu modo. Descrita com certo pesar, desconsidera a beleza das aves para destacar o lodo onde estão pousadas e a aparente indiferença pelas aves que são por elas mesmas pisoteadas ao reagruparem-se: atacados em seu espaço, os flamingos organizam-se e se reorganizam formando uma massa de resistência surda que enfurece o colonizador²⁷. A resistência não se perde lamentando as perdas, reagrupa-se a fim de defender uma ideia maior que a individualidade.

Os portugueses, representados pela tropa em Moçambique, não só usurparam o espaço, como falsearam a História: “qualquer coisa para transformar sua usurpação em legitimidade” (MEMMI, 2007, p. 90), sob a égide do discurso negacionista, silenciando sobre a guerra colonial.

²⁷ Uso este termo (e seus afins), apesar do incômodo que causa, em conformidade com MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007; mesmo havendo a possibilidade de usar os correlatos a *imperialismo*, cf. SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Aqui, uso a ideia de Márcio Seligmann-Silva (2010) de que por tratar espetacularmente os eventos, a mídia televisiva, principalmente, a serviço do poder hegemônico, impede que se lhes dê a devida dimensão.

Portugal não teria passado pelo período de luto: os *deixa-disso*, questionando a finalidade de remexer com o passado doloroso, afirmando a necessidade de virar a página da história; um monumento, um pedido de desculpas, seria o suficiente para servir como catarse (pela ótica das elites envolvidas)... mas não como luto; ou a postura contrária, na supervalorização dos eventos.

Os eventos que seguiram ao 25 de abril, não se preocuparam com formas de lidar com a memória da ditadura. Pode-se estender o que aconteceu no Brasil, onde “as elites simplesmente decidiram que ‘a página da história deve ser virada’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 13), estigmatizando como “revanchismo” as tentativas político-jurídicas de enfrentamento, às maneiras de se lidar não só com a guerra colonial, mas com a ditadura que assolou Portugal por tantos anos. “O bloqueio e o sequestro do testemunho impedem que este se dê tanto em sua forma jurídica – que se quer objetiva – como também nos moldes dos demais testemunhos falados e escritos” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 13). Portugal não fez o luto: espetacularizou os eventos, agiu com revanchismo em algumas situações, mas o luto não houve.

Para Freud, luto é “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (2011, p. 47); essa reação é um estado de choque, cujo processo de transposição, envolve rememorar o elemento perdido, chorando a perda, a fim de que o processo finalize e o luto seja ultrapassado. Para que se vença o luto (para que ele aconteça), é necessário aceitar que houve a perda: a dor deve ser vivenciada, não calada.

Margarida Calafate Ribeiro afirma que se produziu uma imagem de normalidade em relação à guerra ao envolver as esposas, as famílias dos militares, enviando-as para a África: uma “produção do disfarce da guerra sob uma imagem de normalidade que o regime queria projetar” (2004, p. 23); “o regime comprometeu as mulheres com a guerra e sem se comprometer e sem grande esforço proporcionou uma situação de luta em duas frentes [...] de grande normalidade” (RIBEIRO, 2004, p. 24). A autora em seu artigo analisa a participação da mulher portuguesa na Guerra colonial: como as esposas que acompanharam os maridos à África concediam um estatuto de *normalidade* à situação de guerra; aponta as alterações decorrentes da guerra no que

tange às relações entre os dois sexos, que vão desde a participação da mulher no mercado de trabalho à quebra de tabus nas relações sexuais.

Diz a autora que “antes do 25 de abril, não se falava de guerra para que ela não existisse, como mostram os jornais em que as fotografias de embarques e desembarques desaparecem a partir de 1969” (RIBEIRO, 2004, p. 26); e nesse momento vou me aproximando do ponto que me leva a afirmar a ausência de luto, a ausência de discussão sobre a guerra, sua motivação, e o silêncio sobre as dolorosas consequências²⁸. Ainda citando a autora,

a ocultação da guerra, feita no Pós-25 de abril, não era um artifício de vontade autoritária, mas antes uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança [...]. Assim, à ocultação da guerra feita pelo antigo regime, projetando um retrato de nada estar acontecendo, seguia-se a ocultação da guerra como se fosse possível fazê-la desacontecer, como se tudo tivesse sido um engano [...]. Todavia, a guerra não estava só em África, como o antigo regime pretendia, e onde parece que o novo regime [...] gostaria de a ter deixado, desejando assim que ela não tivesse acontecido [...]. A África era tão-só o local de onde ninguém queria falar (RIBEIRO, 2004, p. 26-27).

Na década de 1980, muitos romances abordam a questão da guerra colonial²⁹, é fato, evidenciando que não houve esquecimento, ao menos não por certa parcela da sociedade. Entretanto, qual a circulação efetiva da literatura entre a população como um todo? Será suficiente pensar que a aparente saída para isso é a ficção?

Em *A costa dos murmúrios* (2000), em uma tarde, Eva Lopo revisita seus escombros individuais, jogando luz sobre fatos que dizem respeito à coletividade, o que não lhe é despido de um certo incômodo – e reconhecimento de que a menção ao que presenciara pode causar – “tudo seria esquecido, nada valeria o mais leve risco do seu lápis sobre um papel intacto [...], apenas porque a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó” (CM, p. 70); “tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia nem a ponta duma sombra” (CM, p. 133).

Lídia Jorge traz em seu texto uma ambivalência inquietante: os eventos são revistos por Eva Lopo de maneira que possam ser identificados fatos da cronologia da Guerra colonial, como a operação Nó Górdio, comandada por Kaúlza de Arriaga,

²⁸ Em *Marcas da guerra colonial*, Jorge Ribeiro menciona o Lar Militar da Cruz Vermelha Portuguesa, e um Anexo, na Av. Rainha D. Amélia, num terreno da Câmara de Lisboa, que abriga soldados mutilados do tempo da guerra. Nada há nos prédios que indique ser ali um abrigo de mutilados de guerra: “o silêncio tem sido [...] o maior inimigo dos deficientes das Forças Armadas. Para a atual direção da ADFA, o Estado tem ‘jogado [...] à espera que a morte resolva o problema’” (1999, p. 41).

²⁹ Segundo Rui de Azevedo Teixeira, há “cerca de 60 romances em que é tema, à volta de 200 em que é subtema ou forte referência, e manifestações em todas as outras disciplinas literárias” (2001, p. 42).

aludido no romance como General; o envenenamento de 1973, “sobre este caso ver um artigo de Manuel Caramelo, no qual se refere ao ‘envenenamento da água que matou centenas de moçambicanos no distrito de Vila Perry, em Setembro ou Outubro de 1973’” (Portugal está de luto, in: *Jornal Público*, 13.10.1995, p. 23), citado por CARVALHO (2008, p. 5); os massacres de civis nas aldeias (Wiriyamu; Juwau; Chawola); os protestos em 1974: “manifestação de desagrado da população branca na cidade da Beira, [...] com encerramento dos estabelecimentos comerciais, insultos e acusações às Forças Armadas de fazerem ‘turismo’ [...], com confrontos físicos com a Polícia Militar e vários feridos” (ALVES, 2010).

Essa inquietação se dissipa sob um véu de ironia, e há que tomar cuidado, pois o que é irônico³⁰ passa despercebido, e o que não é irônico, soa como ironia para o leitor:

“Coitado do nosso General! Viste bem o nosso General? Coitado dele, coitado de todos aqueles velhotes que viste passar no hall!” [...] Triste [o noivo], porque estava a imaginar como seria atroz chegar a uma idade em que o corpo começa a abandonar seu esplendor, sem nunca ter tido a sorte de haver participado de uma ação militar a sério, com tiros, perigo de morte, fogo real. Falando de olhos abertos postos nas botas, meditava em voz alta na injúria que o Estado fazia em privar gente de ser feliz [...], lamentando os rapazes que tinham vivido no tempo em que as instituições haviam crescido lentamente, com passo de lagarta e segurança de boi, a caminho de qualquer coisa que os paisanos de então haviam tomado como radicalmente certa e definitiva [...]. E de resto, só paz, uma dormente paz. A paz do país no tempo do General, deveria ter parecido uma pedreira adormecida. Estava triste. Estava triste e [...] [pensava] na multidão dos rapazes portugueses traídos que haviam visto as rugas preguiçarem os olhos, com armas paradas. Sobre tudo depois da segunda guerra, num país que a não tinha tido. (CM, p. 54-55)

Essa passagem, facilmente entendida como irônica, não o é, contudo, proferida com essa intencionalidade. Pode soar irônica ao leitor paisano, porém, para Luís Alex, militar, crente de que suas ações como soldado, em um teatro de operações real, são válidas e necessárias, não é.

Aqui, a superposição das camadas discursivas: não é irônico para Luís Alex (e algum militar que venha a interpor a ideologia das Forças Armadas), mas para nós, civis, soa irônico pelo incongruente que é pensar que seria felicidade para alguém estar sob fogo real, lamentando não ter participado da 2ª Guerra Mundial. Perceba-se o discurso fascista caracterizando o noivo, indiretamente, quando fala sobre as instituições

³⁰ “A ironia se mostra como aquela que compreende o mundo, que procura mistificar o mundo circundante não tanto para ocultar-se quanto para fazer os outros se revelarem. Mas a ironia também pode se mostrar quando o irônico procura levar o mundo circundante a falsas pistas a respeito dele mesmo” (KIERKEGAARD, 1991, p. 219).

que cresciam lentamente – sem guerra – indicando que o progresso adviria, então, da guerra, repetindo o discurso de filósofos que a defenderam como alavanca de progresso:

o que era uma terra sem a memória ativa do inimigo? [...] Sem a memória de seu inimigo contemporâneo, um contemporâneo é contemporâneo de quê? [...] Se ao menos houvesse uma lápide que indicasse o local de uma bomba, pelo ter-se-ia dado a ilusão de que tinham alguma coisa com a Guerra, essa necessidade da Ciência, da Arte e da própria Matemática (CM, p. 56).

Para Luís Alex, o general realmente causava-lhe pena e ele realmente acreditava na guerra como motor de desenvolvimento da sociedade.

Dessas duas camadas narrativas resulta uma terceira: Eva Lopo revela a insanidade megalômana que tomou conta de alguns militares, que só não provocavam riso, pela crueldade com que se achavam autorizados a agir.

A disjunção entre a propaganda do Império e os fatos na caserna ainda pode ser percebida

quando o cego chega junto da mesa onde não tateia porque é amparado pelos passos da sua vestal, pode-se ver que em todas as paredes da sala estão espalhados quadros sobre a memorável noite ibérica que foi a de 28 de junho de 1588. Não importa que seja a imagem dum desastre – a estética consome o desastre e redime-o em grandeza [...]. Desde que ficou sem visão, entregou-se à História [...]. A demonstração que traz, naquela noite, já ele apresentou diante de várias mesas, pelas várias províncias ultramarinas. O seu título é abrangente como um círculo – Portugal d'Aquém e d'Além Mar é Eterno. [...] Para além dos olhos, o cego também foi atingido na cabeça, embora ainda guarde grandes tufo de cabelo jovem e brilhante. Falar da eternidade dum império sem ver, e com cabelo em peladas, cria na sala o temor de quando se faz aproximar a temporalidade do absoluto (CM, p. 206-207).

Na passagem em questão, é ironia³¹ notória o capitão palestrar sobre a eternidade de Portugal cercado por quadros da derrota da armada espanhola para a Inglaterra; porém, ainda ilustrando as camadas irônicas sobre as quais o discurso é construído, desdobro o fato: a Invencível Armada espanhola, com espanhóis nos postos de comando, era constituída por muitos navios portugueses, cujos soldados não aceitavam o domínio espanhol. Em Moçambique, nas colônias, a revolta não se dava por motivo semelhante?

A primeira linha do excerto traz uma antítese: o cego chega *versus* pode-se ver (o desastre representado nos quadros); para além disso, a caracterização de sua esposa como vestal, na clave do revés, concede-me a liberdade para entender o pobre capitão como um Tirésias às avessas; afinal, ele não previa o futuro, apenas ecoava, do passado,

³¹ Relembrar aqui o que adiantei no começo do capítulo acerca da ironia pela perspectiva de Linda Hutcheon (2000).

feitos gloriosos, inócuos, numa situação em que o todo visível mostrava-se incompatível com o discurso de grandeza proferido: a imagem de uma cabeça, nem toda recoberta de cabelos, nem toda careca, a circularidade que não leva a lugar nenhum, do título e do conteúdo da palestra em que “enumera as armas [...], descreve a horda humana nua, cheia de paus, ossos, dentes [...]. Pouco demorou a chegar a D. Afonso Henriques [...]. E logo o Infante com barco [...]. E logo diz colônias, e logo províncias, e entre elas o cavaleiro cego rapidamente destaca Moçambique” (CM, p. 207). O cego, não-Tirésias, facilmente alinhado à cegueira – e megalomania – do exército, já comentada em situações anteriores, finaliza sua fala com um sofisma “o planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando o solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal Eterno!” (CM, p. 209).

O militar português é retratado como tacanho, já que, além de observações simplórias como essas, há menção ao fato de as coisas irem *mal* no norte (sabido por ocasião da licença de um tenente) porque o inimigo não colabora, refugia-se, foge, escapa³². Além disso, quando este tenente chega ao hotel, ali todos sabem mais do que ele como vai o teatro de operações: “pelo menos ali *todos* sabiam que [as tropas] já haviam penetrado em todos os santuários do inimigo” (CM, p. 184), causando surpresa que o oficial em combate não soubesse.

Mas nem só de ingenuidades e tacanhices se compunha a força militar na África: perceba-se a manipulação discursiva operada pelo general, que reúne a imprensa para noticiar o saldo da missão (a matéria só seria vista na metrópole, pois na África não havia TV) e divulga que “[se] tinham atingido os santuários fundamentais do inimigo, capturado armas, munição, víveres, desfeito culturas por incêndio e bombardeamento, afugentado vinte mil macondes espavoridos com a invasão – não era um êxito?” (CM, p. 227)

Eva Lopo continua, usando as palavras *verdade e realidade*:

o General não tropeçava numa única sílaba de tal modo a verdade se impunha e a realidade borbotava. Aliás, era comovente dizer. Fazíamos o nosso Vietnam sozinhos, com o Mundo contra nós, quando defendíamos a Civilização Ocidental. Mas quando os americanos perdessem a guerra no Vietnam – porque eles haveriam de a perder – Portugal teria há muito vencido a guerras de suas províncias *por determinação dos altos comandos* (CM, p. 227. Grifo meu).

³² A incongruência entre o conteúdo da afirmação e a seriedade com que é proferida é, mais uma vez, ironia.

Através do uso do discurso indireto-livre, ouvimos o general desenvolver a máxima de Salazar: *orgulhosamente sós*. Além disso, se a guerra das províncias seria ganha “por determinação dos altos comandos”, os soldados na frente de batalha de pouco interesse eram aos oficiais, que já tinham garantido a vitória de antemão, por decreto.

Logo depois da entrevista,

o hall estava cheio de gente disciplinada, conversando, e dois dos oficiais esgalgados, em frente, ainda aguardavam passagem. Havia os que pegavam no bornal e entravam por trás, pelas portas de serviço, aquelas imundas portas por onde de madrugada passavam, esfoladas, as reses a caminho da cozinha. (CM, p. 232)

Enquanto o General e seu séquito de disciplinados militares conversavam, os oficiais retornados do campo de operações que esperavam para subir aos quartos só o puderam pela porta de trás, alegorizando mais uma situação da tropa: os soldados portugueses alimentados pelo discurso competente da manutenção do Império Ultramarino (vide a fala crédula do noivo), eram entregues ao matadouro, alimentos da ideologia do império.

Os interesses em jogo não eram, definitivamente, os mesmos para os militares na frente de batalha e os oficiais burocratas:

o General sonha com o momento em que se tornará, por direito, presidente daquele estado, quando for estado. Mas aí é que se levanta um problema. Disse [...]. Como vai se passar até a autonomia branca? As coisas são como são. Ou Lisboa é a favor da Civilização Ocidental de que faz parte e cede a uma autonomia branca, ou é a favor do dismantelamento da Civilização Ocidental e manterá tudo na mesma e a guerra continuará [...]. Pois bem, mantendo-se as coisas como estão, Lisboa arrisca-se a ser o primeiro desalinhado³³ da Civilização Ocidental, no esplendor de achados seculares como o soneto, a ogiva, ou a vacina bacteriológica. Se Lisboa insistir, os homens prudentes continuarão a abandonar as vivendas e a partir discretamente, dizendo que é para voltar [...]. E os cafres encarregar-se-ão, em menos dum ano, de desfazer os catorze versos do soneto, os arcos cruzados da ogiva, o segredo da inoculação da vacina. O General andava pelo hall, profetizando como um rabi. “Estas paredes [...] servirão apenas de abrigo a morcegos [...]! Não tenham dúvida de que a eletricidade será apenas uma lembrança [...] na cabeça dos cafres” (CM, p. 229-230).

³³ A ambivalência de Portugal quanto à sua posição no mapa da zona colonial, acima exposta pelo General, traz Boaventura de Sousa Santos à discussão. Segundo ele, “o caráter semiperiférico do desenvolvimento português tem uma longa duração histórica. Durante muitos séculos Portugal foi simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa” (SANTOS, 2011, p. 22). Isso, hoje, seria um dos problemas profetizados pelo General em relação à sincronia com o desenvolvimento europeu, o que se reflete na sua *aceitação* pela comunidade europeia.

A superioridade de que se acha dotado é emblemática. Albert Memmi fala que o colonizador frequentemente demonstra seus méritos, “tão eminentes que pedem uma recompensa” (2007, p. 90) ou insiste no “demérito do usurpado, tão profundos que só podem suscitar uma desgraça como essa” (MEMMI, 2007, p. 90).

Os oficiais que chegavam da ação queriam apenas acessar o quarto e dormir; enquanto os militares, presentes no hall, tinham outras preocupações: “um dos comandantes que seguia o General perguntou então se ele achava que a independência branca acabava com os conflitos, e se nesse caso, a classe voltava ao mesmo estado de obscuridade e miséria de antigamente” (CM, p. 231), como o General pediu-lhe que refizesse a pergunta, ele pergunta: “quer dizer – haja ou não haja independência branca, o que vai ser de nós em paz?” (CM, p. 231).

Segundo Lincoln Secco, os militares indecisos entre apoiarem o governo, em abril de 1974, ou aderirem ao Movimento das Forças Armadas, só se decidiram pelo último por conta da presença do General Spínola, na vaga ideia de que ele “seria capaz de assegurar a continuidade hierárquica³⁴ da instituição militar durante a ruptura com o regime” (2005, p. 36).

A costa dos murmúrios traz uma mulher contando os eventos vivenciados na guerra. A percepção feminina é outra, diferente da visão dos soldados, os quais, por sua vez, tinham visão diferente da visão do oficial, cuja visão também era diferente, conforme tivesse estado – ou não – em campo de batalha, conforme fosse um burocrata ou um combatente.

A opção por um olhar da margem para a situação permite que inúmeras pequenas coisas sejam evidenciadas, inclusive essas *inúmeras guerras* acontecendo simultaneamente.

2.3 AD AGIO

Eva Lopo é uma personagem acerca da qual vamos montando impressões a partir de seus comentários sobre situações, posturas, imagens e pessoas do passado, desencadeados pela *madeleine* que o relato representa. Ela não é apresentada

³⁴ Pelo contingente necessário na África, foi assinado por Marcello Caetano o decreto lei nº 353, de 13 de julho de 1973, permitindo aos soldados milicianos do ultramar, que não eram de carreira, depois de quatro anos de combate, cursarem apenas dois semestres de Academia Militar. Isso feria a hierarquia, podendo os novos oficiais serem promovidos mais rapidamente que seus superiores em batalha, o que levou oficiais mais antigos a se mobilizarem. Somado a outros acontecimentos, como a impossibilidade de manter uma Guerra na África por mais tempo, essa indignação desencadeou a revolução.

diretamente em nenhum momento ao leitor, este é quem vai “construir um manto interpretativo mais denso” (WOOD, 2011, p. 107). Dela temos o nome, Eva, a primeira mulher, saída da costela do primeiro homem, e Lopo, *lupus*, lobo: um nome ambíguo, já que Eva pressuporia subordinação e lobo, insubordinação, pois mesmo quando aparentemente domesticado, revela sua natureza selvagem, cedo ou tarde. Volto a isso mais adiante.

Apesar de Eva descolar-se de Evita na rememoração dos fatos, ela frequentemente enfatiza que ambas são uma, separadas apenas pelo amadurecimento e visão privilegiada dos fatos pela distância temporal. O romance bem poderia ter sido narrado por Evita, personagem direta dos eventos narrados, porém há um fosso de tempo e espaço preenchido pelas reminiscências de quem conduz o relato no presente narrativo: “neste tempo, Evita era eu” (CM, p. 45); “disse Evita, como se nada fosse. Evita era eu – disse Eva Lopo” (CM, p. 148); “disse Evita. Ela era eu – disse Eva Lopo” (CM, p. 148); “eu pude. Evita pôde. Como sabe, eu fui Evita” (CM, p. 220). A desconfiança acerca do discurso dessa Eva é compensada pela ironia.

A percepção da guerra e de suas consequências pelos militares é uma, mais óbvia; a percepção das relações pessoais desenvolvidas nesse teatro que se criou com as famílias é outra. Ambas são mediadas pela reminiscência, é fato, mas as consequências dos eventos históricos adquirem uma dimensão comum, que mesmo a lembrança não sendo tão exata, pode ser preenchida pela memória compartilhada: afirmo isso pensando em Evita, cujo papel é o da testemunha de segunda instância (SELIGMANN-SILVA, 2003), que não vivenciou diretamente a batalha, não *viu* as chacinas, não presenciou mais que consequências amainadas pelo espaço que ocupava, tanto do hotel, quanto da cidade.

Essa Evita tem de *competir* com o capitão Forza Leal pela atenção do noivo e tem consciência de que perde. Inicialmente, sua aversão ao capitão não vem das posturas acerca do que acontece na África, mas por perceber que seu noivo está se transformando em sombra deste outro: “o noivo atrás do capitão, como se lhe fosse a sombra” (CM, p. 50); “o noivo ria com uma fala desconhecida, tão desconhecida que se tornava imperioso espreitar-lhe a voz” (CM, p. 51).

Para ela havia uma diferença, talvez não muito clara nem para si mesma, entre o jovem estudante de matemática e este alferes que encontrara, que ria quando o capitão jogava o carro sobre os transeuntes, derrubando-os (CM, p. 45), que propôs “fazer

gostinho ao dedo” (CM, p. 46), isto é, atirar em flamingos com metralhadora pelo prazer de o fazer.

Eva Lopo apresenta Forza Leal a partir da cicatriz que o noivo admira (a ponto de perguntar se Evita se incomodaria de ele ter uma cicatriz como aquela³⁵):

o significado que eu lhe dava condensava-se num curto pensamento [...] eu imaginava estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz. Hoje, como se sabe, ou pela cirurgia plástica que recose e refaz, ou pela ameaça das coisas nucleares espalhadas por esse mundo [...] transportar uma cicatriz não constitui nenhum distintivo precioso. A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina [...]. Depois, a meio do século, caiu. [...]. Como caiu o chapéu, o suspensório, o cinto-ligas. Assim desapareceu o significado das cicatrizes de guerra [...]. O último homem de qualquer coisa passava [...]. (CM, p. 64-65)

A partir daqui, poderíamos pensar que Evita representaria – já que Forza Leal é “o último homem de qualquer coisa” – o novo, a mudança, a ruptura dos modelos da tradição, até como oposição: tinha sido universitária do curso de História; teve um caso com Álvaro Sabino, o jornalista e, com o noivo, fez “amor até esgotar, à socapa das imensas velhas que guardavam o pudor da nossa geração com uma faca do tamanho de uma catana” (CM, p. 64); denunciou o envenenamento de nativos por álcool metílico como intencional; era livre, enfim. Não obedeceu ao noivo quando exigiu que ficasse no quarto até ele voltar; ela aventaria, inclusive, a nova postura da mulher: Eva, a primeira de uma nova linhagem, caracterizada pelo *lobo* do nome, caçadora.

Se eu me detivesse nessa ideia até poderia manter essa hipótese... porém, como afirmei acima, ela tinha de competir com o capitão (chamado *meu capitão* pelo noivo) pela atenção de Luís Alex. Vejamos como isso pode ser percebido numa situação informal – e inocente.

Os dois casais estão na praia, o capitão e Helena estão num bote a motor, na água, e Evita e o noivo deitados na areia “lado a lado na areia, *mas a cicatriz do capitão separa-nos* [...] apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira [...] nunca se sabe o que desune um casal moço, deitado na areia” (CM, p. 65. Grifo meu).

Na sequência da cena, Evita presta atenção em Helena, supondo partir do olhar do noivo, e percebe que “era uma bela mulher” (CM, p. 65), mas imediatamente, faz com que essa beleza seja maculada pela denúncia da postura contrastante com a sua (universitária, independente): “lembrava um pombo, como outras lembram uma rã e

³⁵ ““Tu achas, tu querias, tu não te importavas que eu tivesse uma cicatriz como a do meu capitão?” – a emoção dele era verdadeira, porque ao dizer isso tinha ficado rígido” (CM, p. 57).

outras uma baleia [...] alguma coisa espalhada por ela que pertencia à família das columbinas” (CM, p. 65). Acima, usei a expressão *supondo* porque Evita percebe que o noivo “esta[va] nostálgico vendo aquela alegria” (CM, p. 65); ela supõe que “Helena deveria despertar no noivo, com aquela voz de pomba, a imagem do feminino absoluto, e daí o amuo com a sua realidade onde estava eu, Evita, ia um passo” (CM, p. 66); porém, na sequência, a revelação “o noivo não ria nem para mim, nem para o mar, *só conseguia rir para o capitão*” (CM, p. 66) e, mais adiante, sabemos que “*também o noivo e o capitão se entendiam perfeitamente no ato de escolher os mariscos*” (CM, p. 66), sem mencionar a ereção que o noivo tem ao lembrar a cicatriz do capitão, falando dela para Evita.

Duas coisas chamam atenção aqui: Evita e Luís Alex. Ela, porque projeta no rapaz a sua percepção de Helena; como o desejo lhe vem disfarçado de repulsa, elenca características denegridoras da mulher que chama a sua atenção; Luís Alex pela relação que demonstra ter com o capitão, estando mais à vontade com ele do que com a esposa.

Essa relação do alferes com o capitão não significa homossexualidade, necessariamente; acaba sendo uma decorrência quase natural do convívio intenso na caserna: “reinava um espírito de camaradagem – todos eram soldados – sem importar a hierarquia. O heroísmo, a morte e o sacrifício para alcançar o objetivo de vida se converteram em atributos estabelecidos da masculinidade”³⁶ (MOSSE, 1996, p. 63). O mais alto propósito a que se almejava poderia ser a manutenção da honra, o valor, a força de vontade, a camaradagem que os sustentava em campo de batalha e fora, já que a vivência compartilhada (incluindo-se atrocidades) – inaceitável para a sociedade civil – não poderia ser dividida com as suas esposas, por exemplo, fechando-os no *continuum homosocial* do qual Evita se percebia excluída.

O estereótipo da masculinidade é um constructo social. George Mosse (1996) explica como os modelos de masculinidade foram sendo construídos em consonância ao surgimento de uma nova consciência nacional, decorrente – entre alguns motivos analisados – da guerra: “a nação adotou o ideal de masculinidade como próprio: os heróis revolucionários franceses lutavam para defender *A Pátria*”³⁷ (1996, p. 65). Nada mais másculo que Forza Leal e sua cicatriz – de guerra; nada mais *natural* que o noivo

³⁶ No original: “reinaba un espíritu de camaradería – todos eran soldados – sin importar su rango [...]. El heroísmo, la muerte y el sacrificio por conseguir un más alto propósito en la vida se convirtieron en atributos establecidos de la masculinidad.” (Tradução minha)

³⁷ No original: “la nación adoptó el ideal de masculinidad como su propio: los heroes revolucionarios franceses luchaban para defender *La Patrie*.” (Tradução minha)

admirar e imitar o capitão: “Evita não podia deixar de rir [...]. Pobres daqueles que, tendo vocação para imitarem alguém nunca encontraram o modelo na vida [...]. Mas não podia deixar de rir [...], porque o noivo estava a imitar as frases do capitão” (CM, p. 78).

Nessa relação ainda há a projeção – e escamoteamento – do seu desejo por Helena, e a necessidade, repito, de denegrir Helena para que pudesse afastar de si tal desejo, inconscientemente, ou não.

Helena sempre foi reificada:

ela [...] destacava-se de tudo e de todos – dos objetos, da mesa, das frutas, da pinha dos ananases, de todas as coisas cortadas e perfeitas que ainda ali se encontravam. Destacava-se por ela mesma e pela cabeleira que era constituída por uma espécie de molho audaz de caracóis flutuantes (CM, p. 10-11).

Como contraponto àquela Evita da primeira hipótese, Helena caberia perfeitamente nesta conclusão: “era uma pena que falasse. Helena de Tróia não deveria ter língua, deveria ser muda, nunca deveria falar” (CM, p. 117), ou ainda, “nesse dia fala do que deveria falar sempre. Fala de meias, cuecas, lingerie [...]. Fala de vernizes, de cabelos [...]. Fala das máscaras de beleza feitas com frutos tropicais.” (CM, p. 118). Evita crê-se superior à Helena, por ter frequentado universidade, não ter *obedecido* ao noivo; vê Helena como o estereótipo da bela mulher vazia, sem conteúdo intelectual, condenada a ser uma *columbina*, uma pomba, assim tratada pelo marido.

Quando Evita vai *explicar* a Helena o significado de seu nome, Eva Lopo destaca as “pestanas inocentes” (CM, p. 69) da interlocutora. A condutora do discurso poderia ter caracterizado Helena como inocente, mas suas pestanas é que o são. O que me leva a entender que – distanciada dos eventos – Eva já pode revelar que Helena não é inocente ou ingênua, mas uma pessoa que se protege como pode.

O que aos poucos vai revertendo a hipótese inicial é o modo como Evita é tratada pelo jornalista que a chama de pomba, várias vezes, sendo ela reificada do mesmo modo como reificou Helena.

Após mostrar que sua permanência em casa não é *amor* ou *obediência* ao marido, mas barganha com Deus, pois sua reclusão é o sacrifício antecipado, a paga, para que Forza Leal pereça em combate³⁸, Helena se despe para Evita, pedindo que feche a porta para “vingarem-se deles” (CM, p. 221). Nesse momento, a suposta postura sexual libertária de Evita encontra um limite, a culpa imposta por uma instituição, em

³⁸ “Ela quer, e sempre quis, que rebente uma mina debaixo dos pés de Forza Leal tão explosiva que o deixe desfeito. Não era difícil adivinhar [...]. Helena veste-se, fala, ri e mente” (CM, p. 197)

que ela nem acredita: “se me aproximasse de ti [Helena] mergulharia num lodo cor de sangue. [...] O padre a quem me mandaram durante a meninice [...] me impede que te toque para outra intenção que não seja a de te contemplar” (CM, p. 222). Na sequência, evidencia a necessidade de reafirmar seu desejo normatizado, pois sai da casa de Helena e procura o jornalista “um homem com cinco membros eretos que [a] envolvam como uma aranha³⁹” (CM, p. 223).

Judith Butler afirma que “gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (2003, p. 48). Para ela, se o corpo é percebido como sendo fixo e o gênero pode ser entendido como construção, também se pode pensar que tanto o sexo quanto o gênero devem ser vistos como construções. O corpo, ganhando um significado social, serviria para poder pensar o gênero e a sexualidade desvinculados do binarismo macho/fêmea; porém, a sociedade fixa os limites da aceitabilidade do próprio corpo: Evita teria encontrado o dela, o limite da normatividade.

Em vários momentos do texto, há tensão erótica entre as duas; Helena acedeu ao desejo que percebia em Evita, não agiu *do nada*: “a sua curiosidade [dirigindo-se ao interlocutor] é igual à minha, só que você está longe, não pode passar-lhe a mão pela testa, nem beijar-lhe o cabelo. Eu pude. Evita pôde” (CM, p. 200);

sob a água que está escorrendo, Helena é só corpo e voz. Parece não ter espírito nem memória sob o sabão. Se não tivesse, se não manchasse a imagem do seu corpo com a conspurcação de sua fala, eu iria ajoelhar-me e passar um dedo pela pele nua de Helena que acena como o velo dum pombo⁴⁰ (CM, p. 197).

Por conta disso, revejo aquela primeira hipótese de que Evita seria o novo em oposição ao arcaico, não só pela questão sexual, mas também porque no que se refere ao envenenamento dos africanos por Forza Leal e ao massacre retratado nas fotos, calou-se, mesmo quando cobrada por Álvaro Sabino que

insistia em perguntar por que razão eu não denunciava. Eu que tão bem enumerava garrafas com metanos, que tanta pena sentia dos que passavam deitados nos *dumpers*, que tinha gritado lá na recepção do jornal, que deseja ir ao terraço duma casa para denunciar esse crime por que razão não subia no

³⁹ Não posso desconsiderar, aqui, que a imagem da aranha está associada ao feminino, reiterando, de certa forma, o desejo de Evita por Helena.

⁴⁰ Há vários outros momentos em que a tensão se estabelece, mas acredito que este exemplo seja suficiente para ilustrar a atração que Evita sente por Helena.

telhado duma casa e não gritava [...] que estavam no Norte a fazer cenas de degola e de massacre? (CM, p. 163)

Evita [e Eva] repete os padrões patriarcais de comportamento, reproduzindo-os, inclusive, quando condena Helena a um espaço marcado pela aparente inércia e submissão a Forza Leal. Eva Lopo rememora os eventos, pondo em questão o relato tradicional da historiografia oficial portuguesa, teoricamente apenas para seu interlocutor, mas falta-lhe sensibilidade em alguns momentos. Por exemplo, na volta do alferes, após dois meses e meio de campanha, quando ele fala, Evita nota que ele “não tem mais voz de noivo, mudou-a, de repente, o noivo tem voz de mulher [...]: ‘dois meses e meio dentro de uma cova, de castigo, sem água!’ [...] Começou a chorar abertamente, e era espantoso como chorava [...] chorava com soluços e com gritos” (CM, p. 233); “no lábio – porque o lábio esticava quando o noivo fazia aquela estranha voz de fêmea – um fio de sangue que não estancava [...] corria” (CM, p. 234); “o noivo continuava fêmeo, chorando sob o duche” (CM, p. 234). Em nenhum momento há a mediação sobre estar em batalha, sobre o trauma que o medo, a fome e a falta de sono causam: ele é chamado de *fêmeo*. Independente de quem *estaria certo* nessa guerra, de quem tivesse cometido que atrocidade, o rapaz com quem ela tinha ligação afetiva foi sumariamente *executado* do rol dos *machos* porque chorara.

Evita é, em certa medida, o reflexo de Helena: ambas possuem características essenciais semelhantes, reconhecidas por Evita, que, entretanto, tenta negá-las, depreciando Helena, despegando-a de si, patenteando uma diferença que nem é tanta assim, pois: “entre ti e mim a identidade é um espelho que nos reflete e implacavelmente nos isola” (CM, p. 222), diz Evita na última vez em que a vê.

Helena resiste no sacrifício (do modo como entende – e pode) esperando o prêmio, a bênção, da morte do marido. Resiste nas pequenas coisas e adapta-se, definha, percebe-se, mas a sua beleza acaba sendo, nesse contexto, a sua arma de resistência: usada contra Forza Leal ou usada contra outros, até mesmo contra si mesma; porém, Evita sabe que “Helena sucumbirá deitada numa cama, esperando por uma mão que ela não tem nem é capaz de alcançar. Nem a de Deus chegou, apesar do seu hábil negócio feito a troco de tanta coisa que amava. O Deus de Helena de Troia não se comoveu” (CM, p. 251). Evita sabe que Helena será derrotada pelo que a mantém viva: a espera, a esperança, única força maior que o medo.

2.4 NO ENTANTO, REVERBERA

A verdade é correlata à correspondência, segundo Eva Lopo, destacando-se a simultaneidade de características e fatos, pinçados de modo a parecerem reais aos leitores, a serem entendidos como verdade, como ficção histórica. Quando Eva é questionada pelo interlocutor acerca da mentira do que fala, retruca: “não, eu não invento. Procure no Arquivo Militar [...]. Escreva um papel pedindo o acesso aos reservados” (CM, p. 211-212).

Em outros momentos, não é essa organização arquivológica que conduz a narrativa: Evita alude ao caos em alguns momentos do texto: “a indiferença dos atos uns pelos outros, na simultaneidade, não é a melhor prova do bondoso caos?” (CM, p. 112); “tive um pressentimento, que é a forma mais sutil de enganar o caos” (CM, p. 100). O caos seria o oposto à ciência, à história, à ordem. Entretanto,

o caos pode ser definido como um processo complexo [...] caracterizado pela (aparente) imprevisibilidade de comportamento e pela grande sensibilidade a pequenas variações nas condições iniciais de um sistema dinâmico. Os estados deste processo podem ser perfeitamente quantificáveis e previsíveis pela utilização de modelos matemáticos, analíticos ou numéricos que descrevem o sistema utilizando equações não lineares além de equações lineares que se utilizavam até bem pouco tempo. (TORRES, s/d)

Ou, por outras palavras, o caos não é a desordem inquietante que o senso comum divulga: há um padrão, encontrável a partir de complexas e inatingíveis (para o vulgo) equações matemáticas.

Eva Lopo tenta racionalizar a mudança de Luís Alex; tenta pôr em ordem suas próprias lembranças, frequentemente ordenando acontecimentos, como em busca de racionalização, de equilíbrio; a lei matemática que servisse para qualquer equação que resolvesse tudo (inclusive o próprio caos) é necessidade dela, ao que me parece. O caos entraria como o fator desarticulador desse equilíbrio que Evita necessita encontrar entre o que presenciava em Moçambique (e o que ficava sabendo) e a ideia corrente de que nada que merecesse nota acontecia além-mar.

Evita relembra uma aula em que o professor Mirleu, de História Contemporânea, recapitulava conceitos de tempo, para chegar à História:

Como recapitulava o conceito de História, começava pela noção do tempo [...]. “E agora? Que conceito de tempo? Que conceito de História?” [...]
 “O artístico (fala um jovem) [...] o tempo da forma dos objetos [...] o tempo psicológico dos bolos de Proust [...]. O artista reconhece que o mesmo objeto

tem vários tempos diferentes, e mais do que isso – cria os tempos diferentes com intencionalidade” [...].

Mirleu era padre mas não usava sotaina, disse [...]: “Deus! Talvez o tempo do futuro seja o de Deus novamente [...]. O momento que passa é de perplexidade e dispersão. Não vejo outra saída para o conceito de tempo senão o do amor de Deus. O verbo é a sua pessoa. O tempo o seu regaço.”

“Eu acho (fala Evita) [...] que existe um conceito de tempo relativo, conforme as esferas, os planetas, as estrelas, as galáxias, as diferentes coroas do universo. Tempos diferentes que relativizam todos os tempos. Então o tempo é uma ilusão. Isto é – não é nada!” [...]

“Errou (fala Mirleu). Einstein é só um físico [...] e só diz respeito à velocidade ela mesma, e por cima de tudo está Deus!” (CM, p. 190-192)

Estamos aqui diante de dois *leitmotifs* da obra de Lília Jorge: história e tempo. Neste *A costa dos murmúrios* (2000), a História torna-se elemento determinante para a descoberta das personagens: Evita só se revelou inserida na ordem patriarcal vigente em Moçambique, tentando a todo custo livrar-se disso, fosse através dos comentários pejorativos às outras esposas (incluindo aí Helena), fosse pela relação sexual com o desconhecido a partir do Moulin Rouge, até o caso com Álvaro Sabino. Nessas situações, por mais que Evita tente descolar-se da condição que compartilha com as outras mulheres, vai-se mostrando mais e mais tradicional, quando chamada à realidade circundante, uma Evita “como um olho intenso, observando, nada mais que um olho” (CM, p. 40), mera testemunha, passiva e indireta, dos eventos, tanto quanto as outras esposas que desconsidera a ponto de nem nomeá-las.

Nesses excertos, encontram-se elementos para entender a dinâmica Eva-Evita: o tempo artístico, a teoria da relatividade e Deus. Independente da fonte dessas teorias, infere-se um demiurgo (artista) montando os eventos como contas a partir de um fio unificador da memória tempos diferentes, conforme a perspectiva.

O caos é o elemento que – na História – não teria previsão. O que de antemão redimiria Evita diante da sucessão de eventos que levaram o noivo à morte; todavia, mesmo ele pode ser previsto, e Evita tinha intuição disso:

no meu conceito de História cabe a influência dos músculos invisíveis que baixam e levantam o ânus. Pois se não fosse o acidente com a mulher do Zurique, o *Stella* não teria se alheado da morte do pianista, a gincana não teria sido imprevista e as portas não teriam sido metidas dentro (CM, p. 192).

O que me leva à Eva ordenadora do caos; a Eva mestra do discurso; Eva demiurgo, testemunha segunda, “claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita. A tal pequena, humilde e útil correspondência que não nos deixa navegar

completamente à deriva. Às vezes quase, contudo” (*CM*, p. 40), manipuladora dos relatos:

recapitulo tudo – descapotável e ventania, pássaros cor de fogo, lanche na Marisqueira, os nossos encontros trancados em volta da mesa dos peixes, as fotografias preparadas para arder, e encontro tudo em harmonia, a formar feitiço e alinhamento, como o direito numa capacha. Tudo tem ligação com tudo, e o que não tem não é relevante (*CM*, p. 197).

Verbalizar a recordação, transformá-la em discurso, é a maneira que Eva tem de reordenar sua vida interna. Não se sabe o que aconteceu na transformação de Evita para Eva; sabe-se, porém, que “Os gafanhotos” reavivaram eventos aparentemente apaziguados, individual e socialmente, pois

o sentido da sua recordação, atendendo ao que recorda, mantém-se tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego [...]. No pêssego, como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrantável que existe dentro e fora de todo o caroço, e que não se vê nem se acha na implosão dos frutos, nem na explosão deles até as coisas siderais [...], não será perverso dizer a quem pretende achar o âmago dessa pequena recordação, que não o acha, mesmo que um a um persiga um a um os passos de todas as figuras que patinharam nesse Verão secreto, até o último instante [...] – uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar. Embora, ao contrário do que pense não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo que as cartas de jogar [...] por que insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? (*CM*, p. 39)

O narrador que só aparece para enfatizar que as lembranças, e a narrativa, pertencem à Eva, isenta-se do envolvimento com a matéria narrada: Eva narra traições, quotidianidades do hotel, mas o que move o texto é a guerra colonial – e isso está nas mãos de quem esteve além-mar. O conhecimento que a guerra traz de si – e dos outros – aos que a presenciaram, é desejo de olvido. A ignorância, nesses casos, é bênção, e essa bênção é desejada, inclusive por Eva:

querer desconhecer não é uma cobardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento. Aflige imenso o esforço que se faz para atingir umas centenas de quilômetros de papel onde se julga selado o conhecimento [...]. Lembro a [biblioteca] de Alexandria. Ah! [...] como eu te estimo tanta vez incendiada! [...] O conhecimento sutil dos teus papiros amarelos, queimados, transformados em caracóis de fumo, escreveu ao longo dos séculos quilômetros e quilômetros de desconhecimento [...]. Estimo os países de vocação metafísica total, os que não investem na fixação de nada. Que queimam ou deixam voar [...] tudo o que pode ser objeto de conhecimento [...]. Aprecio imenso esse esforço de tudo apagar para se colaborar com o silêncio da Terra (*CM*, p. 128).

Nesse caminho de esquecimento é que a lembrança vem: paradoxalmente, verso e reverso. A saída, então, talvez fosse a ficção, embora a impossibilidade da verdade, em qualquer caso: “fez muito bem não ter desiluminado a verdade intrínseca do terraço [...]. Omitiu, faz bem” (*CM*, p. 40), diz Eva Lopo ao seu interlocutor, autor de *Os gafanhotos*.

Prossegue, sempre enfatizando que nem sempre o real é aceitável: “ao contrário do que pensa não teria sido nem deslumbrante nem verdadeiro, ainda que real” (*CM*, p. 57), como a revisão que ela faz, no presente narrativo, atesta “a memória não tinha fim [...] – era apenas questão de se considerar a realidade subjetiva como a mais concreta” (*CM*, p. 24), e revela, dessa forma, porque o silêncio da Terra é tão almejado:

ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa cansa! Se é com outra intenção, deixe-se disso [...], porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixada a meio num prato (*CM*, p. 39)

Aparentemente restaurando a sua paz, ao revisitar suas memórias pessoais, sua lembranças, Eva Lopo sabe que

a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se depreendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando “Os gafanhotos”. (*CM*, p. 255)

Aparentemente restaura em si a paz; afinal, mostrou ao seu interlocutor que ele nada sabia daquilo que relatara: didaticamente, desfez as certezas, rindo e devolvendo o relato, já desacreditado.

A imagem de uma pequena explosão geralmente mostra uma bolsa de poeira levantando-se, e os escombros à vista, evidenciando dor, prejuízo, morte, após a dissipação da nuvem de poeira. Se essa explosão se der em nível alegórico, pessoal, os escombros estarão sempre ali, latentes na dor e na mudez, o estratagema da poeira: ignorando o evento, a mente não deixa a poeira se dissipar, e os escombros permanecem ali. Clarificar, arejar, deixar o vento soprar, dissipando a poeira, gera possibilidade de remoção dos escombros dolorosos da memória, dando espaço para a dor verter e reorganizar-se o espaço pessoal. Entretanto, quem veio conduzindo a narrativa é Eva Lopo, e a imagem que temos nada mais é que o constructo verbal de si mesma.

Se, acima, surgiu a questão quanto à impossibilidade de um relato (historiográfico) ser capaz de reposicionar verdades, como concluir, então, sobre uma rememoração – e como tal – afetiva?

Coletivamente não é diferente: calar-se diante de eventos dolorosos como foi a guerra colonial, só invisibiliza os escombros onde se continua a tropeçar; rever seu papel como opressora é fundamental à nação portuguesa, não mais equilibrada sobre mitos de grandeza, mas bem plantada sobre problemas reais a serem resolvidos.

Será possível pensar que a conversa de Eva com o autor d' "*Os gafanhotos*" teria sido suficiente para transformar em som articulado ruídos desconexos?

Sobra-nos a percepção de que Lídia Jorge desloca o eixo do discurso para a margem e o profere, denunciador: é literatura, é pessoal, é individual, mas denuncia os gemidos sufocados por outros discursos... e aqui, sim, reverbera, harmônico, não mais dodecafônico.

3 OPERETA DE MULHERES

Segundo o senso comum, a violência está associada à tirania; à opressão; ao constrangimento moral ou físico pela força, obrigando um indivíduo a submeter-se a outro. O comum entre as acepções é o fato de que a violência é exercida deliberadamente de um sobre o outro, seja grupo, seja indivíduo.

No romance abordado no capítulo anterior, *A costa dos murmúrios* (2000), a violência expõe-se de modo muito claro, afinal, trata-se da guerra colonial. Entretanto, a violência também percorre as páginas de *A noite das mulheres cantoras* (2011), desde a expulsão da família da narradora dos campos de chá de Moçambique até o último ato da narrativa: a espera, o *epílogo para mais tarde*.

Neste texto, acompanhamos cinco jovens, na década de 1980, no processo de formação de uma banda. A narrativa é conduzida por Solange de Matos, que vai destacando certos eventos envolvendo a si e a outros neste processo de gravação do disco e ensaio para a apresentação pública, cerca de vinte e um anos depois.

A diferença entre os dois romances é que a violência não se faz sentir de modo imediato e nem sempre de um modo claro. A violência em nível macro é mais perceptível, como a expulsão dos portugueses da colônia; a ameaça de cortar as mãos de um jovem que se pendura no caminhão na fuga; nas agressões sofridas por Maria Luísa Alcides pelo seu namorado... enfim, violências palpáveis materialmente. A sutil é a que condena a jovem africana Madalena Micaia ao canto do palco; é a que leva um grupo de pessoas a se reunir e a cobrar uma atitude do governo sobre a sua condição marginal na sociedade portuguesa, após o retorno das colônias; a que leva um grupo de jovens a se submeter ao comando de alguém em nome do sucesso; a de um público sedento por tragédias pessoais. Não deixa de ser violenta, também, a condução se dar pela ótica de uma personagem que filtra os eventos a partir de sua perspectiva unilateral e ressentida.

Com relação a este último sentido de violência, para legitimá-lo dentro da ideia que pretendo desenvolver, aproprio-me da fala Márcio Seligmann-Silva, no sentido de que “aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta [...]. [A] linguagem/escrita nasce de um vazio – [...] de uma reescritura dolorosa do ‘real’ (que é vivido como trauma)” (2003, p. 48), para guardar-me o direito de explorá-la no decorrer deste capítulo – explicando o motivo de ter adjetivado a perspectiva de Solange de ressentida, ao mesmo tempo que testemunhal.

Já mencionei que um dos motes glosados por Lúdia Jorge é a história de Portugal, e não é diferente aqui. Para além da metaficção historiográfica, Lúdia Jorge reveste seus textos de tênues véus de alegoria, mostrando um domínio invejável da técnica narrativa, ao dialogar com a tradição romanesca, mantendo seus flertes com elementos da pós-modernidade, conforme explicado anteriormente.

Perceba-se o exercício de engenho narrativo em que *A noite das mulheres cantoras* (2011) se revela: assim como o narrador de *Em busca do tempo perdido* se apresenta como Marcel Proust, o “autor” que dará voz à Solange de Matos assina LJ, levando os leitores a pensarem imediatamente em *Lúdia Jorge* - autora empírica. A menção a Marcel Proust se deve, sobretudo, à estrutura narrativa adotada: a narradora, Solange, está diante de uma janela que dá para um parque; observa o vento espalhando as folhas e revirando o lixo e, ao recordar um encontro ocorrido há três meses, no que chama de Noite Perfeita, conduz-nos por um torvelinho de recordações para vinte e um anos antes dessa noite, decorrida há três meses. A metáfora do vento revirando o entulho das recordações é clichê, porém abre para uma nova significação a partir do modo como a escritora a engendra: “o solo ficou juncado de folhas e gravetos, e vários objetos que haviam sido escondidos para sempre no fundo de sacos de plástico mostraram-se por uma última vez, rolando pelo pavimento [...], eu ouvia [...] esquecimento, esquecimento” (JORGE, 2011, p. 11⁴¹).

Nessas palavras ecoam o “nunca mais-nunca mais” de Poe, em cujo poema o corvo aparece quando o eu lírico, por um breve instante, ao ler antes de adormecer, distrai-se da amada morta. Neste momento, a batida na porta assusta-o por talvez ser ela, retornada dos mortos, gerando culpa tanto pelo medo de que realmente fosse Lenore, quanto por tê-la esquecido, mesmo que brevemente. O corvo, repetindo *nunca mais-nunca mais*, marca a falta, o espaço vazio antes ocupado pela amada, hoje ocupado pela lembrança, que mantém essa ausência e se sustenta em forma de linguagem, conforme a citação de Seligmann-Silva acima.

A aproximação que percebo diz respeito ao improvável esquecimento: *nunca mais* marca, pela negação, o sempre presente. Assim como não é possível esquecer, não é possível, no caso de Solange, deixar de sentir culpa⁴². Todos – esquecimento e memória, sombra e luz, silêncio e som – dão-se pelo contraste. No esforço por esquecer,

⁴¹ Os excertos são retirados de JORGE, Lúdia. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: D. Quixote, 2011. Doravante, as referências à obra serão feitas pelas iniciais NMC, seguidas do número da página.

⁴² Essa culpa será trabalhada adiante. Antecipo que a vejo como corolária do trauma do retorno, uma espécie de resíduo sentimental sempre presente.

o vazio deixado é ocupado pela memória, nunca efetiva, mas transformada pelo afeto; a verdade, *aletheia*, negação do esquecimento (*a-lethes*), é praticamente inalcançável, então, tanto o eu-lírico de Poe, o Marcel Proust de Proust, quanto a narradora de Lídia Jorge, recordam, constroem um dispositivo para preencher o vazio que há, através da linguagem.

3.1 ABERTURA

O romance *A noite das mulheres cantoras* (2011) é dividido em vinte capítulos narrados por Solange de Matos, mostrando como se formou a banda de cinco mulheres, até a gravação de um disco, ao que se seguiria uma apresentação no Coliseu dos Recreios. A despeito do que muitas sinopses e resenhas destacaram, minha abordagem do texto não se guiará pela óbvia busca da fama, ponto de partida da reunião das jovens, mas não o ponto fulcral do texto.

Linearmente, somos apresentados às componentes da banda: as irmãs Alcides, Nani e Maria Luísa, de formação erudita, com dificuldades em se adaptar tanto ao estilo de música quanto de vida exigidos por Gisela, a líder da banda. É através das irmãs Alcides que Solange chega à Gisela, a *maestrina* financiadora do projeto e conhecedora das etapas (e bastidores) do jogo da fama, exigente de uma dedicação total das componentes aos ensaios da banda e obediência cega às suas ordens, que poderiam variar entre o controle de peso das jovens e a interferência na vida pessoal, determinando término de namoros e frequência à faculdade. Além dessas quatro mulheres, ainda há a figura imponente de Madalena Micaia, cuja voz é comparada frequentemente à de Mahalia Jackson⁴³, que resiste a Gisela, levando-a, muitas vezes, a dar-se por desesperada, a fazer discursos sobre a inutilidade da dedicação de todas, porque Madalena não se rendia a seus caprichos.

Aos poucos, vão-se agregando elementos necessários ao bom desempenho do projeto: além da melhoria do espaço físico onde os ensaios acontecem, chega de Nova Iorque João de Lucena, coreógrafo renomado, visando preparar as jovens à apresentação

⁴³ Mahalia Jackson (1911-1972), nascida num bairro pobre em Nova Orleans, foi uma cantora gospel de voz extraordinária. Apoiou Martin Luther King, ao lado de Joan Baez, Bob Dylan e Charlton Heston (entre outros) na marcha sobre Washington, em 1963, por trabalho e liberdade e pelo fim da segregação racial.

no Coliseu. João cativa a todas do grupo, mas é com Solange que vai ter um relacionamento afetivo.

Ensaio da banda e relances da vida particular de Solange encadeiam o enredo até o lançamento do disco, a substituição de Madalena Micaia para a apresentação no Coliseu dos Recreios e o consequente afastamento das personagens, após único álbum gravado, e o reencontro vinte e um anos depois durante um espetáculo de televisão.

Perceba-se que a aparente simplicidade fabular de *A noite das mulheres cantoras* é desmentida, a partir da forma que a reveste: antes do capítulo “UM”, há aquela espécie de nota, “Sobre este livro”, assinada pelas iniciais LJ, e outra chamada “Noite perfeita”, após as quais se sucedem vinte capítulos, para então chegar o “Epílogo para mais tarde”.

Nesta breve nota, o seu narrador, cujas iniciais são LJ, diz que lhe chegaram às mãos trinta e quatro páginas, as quais foram “alargadas”, transformando-se no romance, entregando ao leitor, em dois parágrafos, chaves de leitura que servirão de mote ao desenvolvimento do texto.

Vejamos: “nesta versão alargada, é ainda de minha inteira responsabilidade tudo o resto e sua imperfeição”, porém, logo adiante, afirma tratar-se de uma “narração de voz única” (*NMC*, p. 9), após ter suprimido a epígrafe, retirada de *A acompanhadora*⁴⁴, de Nina Berbérova⁴⁵ que encimava o chamado “Conto de Solange” (*NMC*, p. 28).

LJ, então, assume a responsabilidade pelo alargamento da narrativa, que – só por isso – deixa de ter “única voz”, pois conta com sua intervenção; além disso, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo, sendo esse o caso das páginas que me foram propostas [...], porque não existem verdadeiros monólogos” (*NMC*, p. 9), e, a partir de “A noite perfeita”, a narração⁴⁶ é assumida por Solange de Matos.

A partir daí, a memória vaza e a voz de Solange deveria afastar o esquecimento: “invocando o silêncio da garagem, eu gostaria de regressar à Noite Perfeita, aquela noite minuto que engoliu estes dados, os apagou do mapa da nossa história, e não posso. Não tenho esse poder” (*NMC*, p. 199). Porém a memória é afetiva; o testemunho é pessoal,

⁴⁴ Note-se, contudo, que a informação referente ao romance russo não consta no texto de Lídia Jorge, e, a partir da intertextualidade estabelecida, a sua leitura é fundamentalmente iluminadora.

⁴⁵ Nina Berbérova nasceu em 1901, em São Petersburgo, URSS, e morreu em 1993, na Filadélfia, EUA. Na década de 1920, partiu para a França e fixou-se nos EUA em 1952, conseguindo cidadania em 1954; deu aulas em Yale e Princeton. Entre suas obras publicadas no Brasil, pela Nova Fronteira, *O laço e a meretriz*; *O mal negro*, além de *A acompanhadora*, romance que mencionarei mais à frente.

Retirado de: <http://www.poemas-del-alma.com/blog/biografias/biografia-de-nina-berberova>; <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/61517/Nina-Berberova>

⁴⁶ Não me detenho na análise da figura do narrador porque no quarto capítulo haverá o estudo sobre as narradoras dos três romances analisados.

conforme já vimos no capítulo passado a partir da configuração entre imagens-linguagem-lembrança-testemunho, pelo viés de Santo Agostinho.

Pelos olhos dela, assistimos ao reencontro do grupo, num programa saudosista de TV, na “noite minuto”, “noite perfeita”, noite que “durara duas horas e meia. Envolvera vinte e cinco técnicos, seis câmaras, um homem entretém, cinco cantoras distintas” (NMC, p. 15). O ambiente de espetáculo é bem conhecido de Gisela, que avisa às antigas companheiras de grupo: “não se admirem do que possa ocorrer. Naquele meio, tudo o que for eficaz para ser perfeito, não poderá deixar de ser extremamente rápido” (NMC, p. 15).

O império minuto alardeado por Gisela é um paradoxo, pois “ainda que ocupassem mais de meia hora, na percepção da assistência, cada prestação deveria parecer não durar mais que um segundo” (NMC, p. 15); surge, então, um problema, já que estamos num romance sob a égide da memória: como recordar, nesse novo império? A narradora entende que

os elementos mais mezinhos e banais assum[em] proporções extraordinárias. É preciso esquecê-los. Contados, resultam patéticos. Vividos, inesquecíveis. Em suma, não podem ser referidos. Tal como na Noite Perfeita. Tudo deve terminar rápido, sem consequências. Ainda que, na minha memória sobre o que se passou há vinte e um anos, eles girem num círculo infundável (NMC, p. 227).

Guy Debord (1997) afirma que a alienação é consequente do modo capitalista da organização da sociedade, o qual assume novas formas de reificação da vida. Contemporaneamente, o espetáculo é uma forma de dominação, das mais insidiosas, afirma em *A sociedade do espetáculo*, livro desenvolvido em 221 teses; na número 4, o autor define o que entende por espetáculo: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14), e sua definição serve para entender o modo como o Império Minuto vai se desenhando neste romance, a partir do fragmento, acima transcrito. Para essa compreensão, uso ainda a sua tese 158, em que afirma: “o espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige da base do tempo histórico, é a *falsa consciência do tempo*.” (DEBORD, 1997, p. 108).

A sociedade do espetáculo deve ser alimentada por imagens e quanto mais chocantes elas forem, melhor. Durante a Noite Perfeita, além das componentes da banda que fez sucesso no final da década de 1980, o coreógrafo João de Lucena participa do programa, e a sua aparição causa uma espécie de delírio coletivo, não só pelo seu belo

reencontro com a narradora, mas pela degradação de seu corpo afetado pela AIDS. “O seu corpo estava tão leve que dançávamos sem dar por isso, e essa leveza era de tal forma evidente que as câmaras fixaram-nos, pousando o seu grande olho minúsculo sobre as nossas costas” (*NMC*, p. 11); Gisela afirma surpresa sobre a aparência de João: “tu bem viste o estado em que apareceu à nossa frente [...]. Quem poderia adivinhar o seu estado? Grande coincidência, grande furo...” (*NMC*, p. p. 13-14), mas sabendo que no reino da contradição (grande olho minúsculo; império minuto), a doença é atração.

Por isso, Solange esconde João de Gisela, aparentemente no intuito de protegê-lo, já que a *maestrina* pretendia uma espécie de *reality show* em que se acompanharia o “progresso” da doença: “queria mostrar em direto a decadência de João de Lucena [...], em seu entender, havia uma grande diferença entre presenciar em direto o definhamento de uma pessoa comum, e assistir à decadência de uma personalidade biográfica” (*NMC*, p. 309). Porém, (antecipando o que ficará claro no decorrer deste capítulo), “estávamos finalmente a disputar a mesma pessoa, o mesmo pedaço de carne, conforme ela mesma havia dito vinte e um anos atrás” (*NMC*, p. 309).

O que se percebe nesta nova configuração de sociedade de “mundo suspenso” (*NMC*, p. 14), do “reino do efêmero” (*NMC*, p. 18) é que o grande Império português se reduziu a um mesquinho Império Minuto, em que a individualidade deve ser resguardada como uma forma de resistência; e a literatura mostra como a memória individual é a resistência ao movimento de apagamento do sujeito pela efemeridade, mesmo que seja uma memória involuntária, paradoxalmente desencadeada por uma fugaz *madeleine*, com a duração de cento e sete versos, trezentas e dezessete páginas, ou oito volumes.

A memória coletiva é construída a partir das individuais, e os dados filtrados da fala de Solange, revelam uma coletividade agitada por mudanças: “lá fora [da garagem], o mundo fundia-se em discursos de chefes de estado [...]. Por toda a parte se fazia o balanço de sonhos coletivos, libertações, bandeiras, e assassinatos, prisões, tumultos” (*NMC*, p. 95), coisas comuns a todos os anos; mas, neste ano de 1987, a assinatura da Declaração Conjunta Sino-Portuguesa sobre a Questão de Macau relembrando a *falência* do Império, reforçando a percepção de que a Revolução falira: “os anos que sucedem ao 25 de Abril são dominados por questões básicas de filosofia social. Falhada a revolução, começa a tentativa de identificação de um outro modelo social [...]. Em 1976, a economia portuguesa é uma quimera [...]” (FERREIRA, 1998, p. 152-153).

3.2 ENTREATO

Evento fundamental na historiografia portuguesa foi o “Abril de 1974”, a Revolução dos Cravos, a revolução que findou quarenta e um anos de Estado Novo. Geralmente, fala-se apenas do aspecto simbólico das flores nos fuzis, na revolução em que não houve sangue derramado, pela ausência de violência; entretanto, há que se considerar que a revolução não se concluiu no dia 25 de abril; na verdade, foi o primeiro passo de um processo que vinha a caminho, o Processo Revolucionário em Curso, ou, como é mais referido, PREC.

É necessário lembrar que o estopim da Revolução que pretendia a democracia tenha sido aceso pelas Forças Armadas que já estavam desgastadas pela intervenção do Estado na sua cadeia hierárquica, conforme já mencionei no capítulo passado, ilustrado pela personagem do general, em fala sobre o resultado da operação no norte, mais preocupado com seu futuro na carreira política do que com os soldados ou o próprio Estado; também evidenciei isso, quando falei da rápida ascensão ao oficialato de soldados (cada vez mais necessários na África) que não passavam pela mesma formação dos oficiais da Academia Militar, bastando-lhes dois semestres de Academia para terem acesso ao mesmo plano de carreira dos oficiais que cumpriram o curso todo; além disso, não havia estrutura ou contingente militar suficiente para lidar com as estratégias de guerrilha e o conhecimento do terreno africano: as baixas do exército português pela longa duração da Guerra colonial eram mais rápidas que essa formação-relâmpago dada aos novos soldados. “Embora o desencadear do movimento de 25 de abril se deva [...] à necessidade de resolver a questão colonial, esta só domina efetivamente a cena política portuguesa até aos primeiros meses de 1975. [...] A partir daí [...] o centro das preocupações dos portugueses tornou-se mesmo o Portugal europeu” (FERREIRA, 1998, p. 82), cenário onde se desenrola a narrativa de *A noite das mulheres cantoras* (2011).

O processo de redemocratização em Portugal envolveu mais do que apenas a sucessão de governos provisórios até a instalação dos governos constituintes; a sociedade portuguesa (para além dos governantes) teve de lidar com o fenômeno social do retorno⁴⁷ de cerca de meio milhão de residentes nos territórios africanos para

⁴⁷ “Segundo os dados elaborados pelo Instituto Nacional de Estatística, no censo de 1981, o total de retornados terá sido de 505.078 [...], 164.065 de Moçambique.” (FERREIRA, 1998, p. 86).

Portugal, num concentrado período de tempo pouco superior a um ano (FERREIRA, 1998, p. 84).

Esses dados não estão presentes no romance de Lídia Jorge; entretanto, são fundamentais para que se entenda o modo como a banda das mulheres se articulou de uma forma coesa, entre as quatro jovens brancas: Solange é chamada pelas irmãs Alcides a se reunir com elas e Gisela não só por já ser conhecida pelas letras que compunha para os músicos universitários, “frases soltas para sovadores de instrumentos” (NMC, p. 42), mas porque, nas palavras das irmãs, “sabíamos quem eras, víamos-te passar por aqui, mas ainda não tínhamos nos decidido. E de repente tu estavas lá. Eras uma das nossas” (NMC, p. 42). Ser uma delas significava ser uma retornada, no caso dela, de Moçambique, e o “lá” a que as irmãs se referem diz respeito a um jantar organizado por um grupo de regressados que cobravam ações políticas do Estado.

Solange, Gisela e as irmãs Alcides compunham o grupo de retornados que obteve êxito financeiro:

nós três, o meu pai, a minha mãe e eu, apenas possuíamos uma mala que abríamos à noite e fechávamos de manhã, à medida de um corredor de hotel onde ficamos alojados por seis meses. No final desse atribulado percurso não nos tinha sobejado meios de subsistência de espécie alguma, apenas o dinheiro suficiente para tomarmos um comboio, comprarmos cinco vacas mal nutridas e alugarmos uma ramada sobre um campo que não nos pertencia. Era o que nos restava de um tremendo erro de cálculo, um apego extemporâneo do meu pai a uma fábrica de chá nos campos do Gurué. Um erro inexplicável (NMC, p. 33).

Esse *erro inexplicável* diz respeito ao colonizador potencial, ao proprietário de terra, ao regente agrícola, independente de ser, como no caso do pai dela, um europeu benevolente, de acordo com Memmi (2007); porém, mesmo que ele se preocupasse em alfabetizar os trabalhadores do seu campo de chá, ele nunca deixaria de ser o usurpador, ideia que se mantém, mesmo após a chegada dos portugueses à metrópole.

Dulce Maria Cardoso, em seu excelente livro *O retorno* (2011), mostra a situação delicada que cerca os portugueses de volta das colônias; é fato que a descolonização se fazia necessária, por tudo o que representava, mas o modo como aconteceu revelou o despreparo do país para a recepção e acomodação dos nacionais, expulsos do que consideravam a sua terra (independente aqui do julgamento sobre a ética da ocupação, usurpação e exploração das colônias, ou medo de passar de “novo rico” a “pobre”, MEMMI, 2007, p. 39).

A fala do adolescente Rui, narrador do romance de Dulce, sensibiliza o leitor para o fato de que os retornados não são apenas estatísticas, são pessoas que acreditavam estar exercendo um direito legítimo, possibilitado pelo império: “o pai [...] tinha ido para a África para fingir a pobreza, em África, finta-se tudo, a morte, a pobreza, o frio e até a maldade, dizia-nos o pai, aqui há que sobre para toda a gente, não precisamos de arrancar os olhos uns aos outros por causa de uma sardinha” (CARDOSO, 2011, p. 84).

Expulsos daquilo que era o seu país, por opção ou nascimento, os retornados se depararam com uma metrópole diferente da que lhes era apresentada em revistas e em livros escolares (volto a enfatizar que não cabe aqui o julgamento sobre a crença de terem sido expulsos da *sua* terra, ou sobre a legitimidade da posse. Aqui está em questão o sentimento de abismo que tomou conta de meio milhão de portugueses jogados de volta a um país sem condições econômicas ou sociais de arcar com as consequências a curto prazo dessa nova realidade), Rui se assusta com o que vê:

a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava da Europa, um império tão grande [...] não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas [...]. Lá os velhos tinham dentes postiços muito brancos e andavam de um lado para o outro com chapéu na cabeça e os fatos dos trópicos engomados [...] (CARDOSO, 2011, p. 84),

e compara a sua antiga realidade angolana com a nova, e a atual, naturalmente, perde para outra. A pujança representada pelos dentes postiços e a alegria dos velhos é apenas mais um contraste percebido pelo jovem narrador, acostumado à sua condição de elite em Angola, e que tem em Lisboa a própria individualidade negada, amalgamado a uma massa desidentificada daquilo que ele tem de *engolir* como a sua nova pátria, conforme a professora de matemática faz questão de mostrar-lhe, discriminatoriamente:

menino isto aqui não é a selva, não é como de lá de onde vens, aqui há regras [...]. A puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados. A puta a justificar-se, os retornados estão mais atrasados, sim, sim, devemos estar, devemos ter ficado estúpidos como os pretos, e os de cá devem ter aprendido muito depois da merda da revolução”⁴⁸ (CARDOSO, 2011, p. 139-140).

⁴⁸ Não cabe aqui analisar o romance de Dulce Maria Cardoso, mas devo comentar que o discurso indireto livre permite muito facilmente a identificação do leitor com o adolescente, sensibilizando-nos com a gama de sentimentos que o assolam, do medo à raiva, passando pela tristeza, desamparo e desconfiança.

Essa fala de Rui é contundente, afinal não bastavam (como não bastaram) a abertura democrática e a descolonização, para que o país fosse arejado – e movido – pelo vento do progresso. A incerteza diante da nova situação do país, a necessidade de marcar uma posição de superioridade sobre os que voltavam do outro lado do oceano, gerou uma onda de preconceito que marcou de modo indistinto os retornados: “os de cá gostam cada vez menos de nós, andámos lá a explorar os pretos e agora queremos roubar-lhes os empregos além de estarmos a destruir-lhes os hotéis, a destruir-lhes a linda metrópole que nunca mais vai ser a mesma.” (CARDOSO, 2011, p. 189). A percepção de que as coisas não mudaram, ou mudariam, num passe de mágica, como se percebe no excerto acima, marca um tempo conturbado após uma época de esperança por rápidas – e profundas – transformações.

A menção ao livro de Dulce Maria Cardoso pretende humanizar os números que acompanham a palavra *retornado*, desnaturalizando algo que foi tratado como uma fatalidade inevitável pela comunidade internacional que observava Portugal e mediava sua possibilidade de tornar-se um país democrático; a compreensão da condição limítrofe dos retornados, a meu ver, é fundamental para a leitura deste romance de Lídia Jorge.

Como mencionei há alguns parágrafos, Solange foi chamada pelas irmãs Alcides por ter sido *reconhecida* como *uma delas*. Ora, o que as singularizava era serem *retornadas*⁴⁹ com uma condição econômica melhor do que a média – e não apenas em relação ao contingente de retornados –, o que lhes possibilitava acesso à Universidade e à cultura erudita.

Solange admira as jovens, imaginando-se desconhecida por elas, pelo que se depreende da fala abaixo, a partir das expressões que grifei:

a minha história com as irmãs Alcides, *unilateral e invisível*, começara aí⁵⁰ [...]. À sua volta corria uma espécie de lenda e ouvia-se pronunciar, com notório exagero, o nome de Callas e Caballé quando eram referidas [...]. [À] hora marcada muita gente acorreu, mas diante da multidão insubmissa que ocupou os assentos [...], as suas figuras surgiram naquele ambiente de tal modo deslocadas, que ao segundo vocalizo, de ridículas, se tornaram comoventes [...]. O seu canto, diante daquela população juvenil deserdada de música, havia acordado o processo da criação das lendas negras [...]. Já

⁴⁹ Outra menção ao romance de Dulce: “a minha irmã às vezes olha-se ao espelho e fica com lágrimas nos olhos [...]. Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas [...]. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas” (CARDOSO, 2011, p. 143), para ilustrar um agravante da condição de retornado e algumas atitudes de Solange.

⁵⁰ No ano anterior, Solange havia assistido a uma apresentação das irmãs, no Anfiteatro da Universidade, por convite da Associação dos Estudantes.

durante a sessão, um estudante tinha [...] berrado a plenos pulmões ‘– Vão cantar no Huambo⁵¹. Lá no meio dos garimpeiros é que vocês estavam bem...’ (NMC, p. 40. Grifo meu).

As sopranos *reconheceram* Solange como uma delas, o que denuncia a visão restrita da narradora, que imaginava apenas ela saber das irmãs. Chamo atenção à ofensa do estudante às jovens, mandando-as de volta a Huambo: preconceito que as vê como *outras*, intrusas, retornadas, visto que a vaia poderia ter ficado em vaia apenas, sem referência às origens das moças. Isso desencadeia em Solange um elemento de identificação, que a desestrutura:

eu costumava ser bem segura, bem contida, trocista quanto baste, mas naquele momento, encostada a um canto, de costas viradas para o meu grupo, comecei a chorar à socapa para dentro de um lenço. Até que meus ombros me traíram, chorando também. Provavelmente eu chorava por elas em mim, como acontece em semelhantes casos. A minha ideia é de que chorava de vergonha de todos nós na pessoa das sopranos, ainda que não quisesse admitir o que nisso havia de lástima. E a admiração que eu nutria pelas irmãs fez-se tão elevada, que as suas figuras chegaram a ocupar [...] aquele pedestal que sempre temos preparado para preencher pela beleza [...]. Nesse lugar reservado, durante uns dias, eu coloquei a elegância e a coragem das irmãs Alcides (NMC, p. 40-41).

A imagem dos ombros traindo a narradora, chorando eles também, é reveladora, não só porque ela “chora para dentro de um lenço”, tentando esconder a sua simpatia para com as sopranos, o que talvez pudesse lembrar aos colegas sua idêntica condição de retornada, mas também pelo seu descontrole. A metonímia dos ombros assumindo o choro denuncia a condição de Solange: partes que se articulam num todo, o que só será percebido a uma distância relativa, como a do leitor que tem a visão total de Solange, a partir de segmentos vazados pelo discurso.

Nessa fala, o “chorar de vergonha de todos nós na pessoa das sopranos”, chama atenção, talvez pela variada leitura que dela se pode fazer: “todos nós estudantes” ou “todos nós portugueses” ou “todas nós mulheres” ou ainda “todas nós retornadas”? Essas possibilidades não são excludentes, já que todas remetem a uma situação frágil: os estudantes estariam mostrando o seu próprio preconceito⁵², o que desencadearia a reação da narradora, não só por estar numa plateia “deserdada de música erudita” e de respeito, revelando a precariedade cultural dos presentes, mas também pela possibilidade de ser vítima do preconceito, confirmado na sequência da frase: “ainda

⁵¹ Huambo, município de Angola, tinha a designação oficial de Nova Lisboa até 1975.

⁵² Perceber que o preconceito, nesse caso, vai desde o tipo de música até a condição de retornadas das irmãs.

que eu não quisesse admitir o que nisso havia de lástima”, servindo para cada possibilidade apontada antes.

O choro convulsivo, abalando-lhe o corpo, pela reação da plateia às irmãs é exagerado, a menos que se o entenda como o catalisador do choro pelo trauma que foi a saída de Moçambique; hipótese reforçada pelo seguinte excerto:

passado tanto tempo, estupidamente, eu sentia uma pena sem medida tanto pelo meu pai como pelo aluno que não sabia ler o *x* e, em vez de chorar por Madalena Micaia, soluçava pelo meu pai [...]. As minhas lágrimas chegaram a deslizar [...] e a esse ato de consolação se chama fazer o luto (NMC, p. 231).

Sou levada a pensar que o luto pela perda das condições de infância em Moçambique, recém estava sendo feito – e não diretamente, pois havendo uma situação que levasse ao choro em seu presente, desencadeia-se uma reação quase convulsiva de Solange pelo seu passado (não pelo seu presente), levando a uma defasagem entre aquilo que desencadeou o choro e o choro propriamente dito.

Isso, de certa forma, é reforçado pela própria narrativa: Solange não espera um futuro; vive o seu presente em relação ao passado, e, na obra, há dois presentes: o da formação da banda, quando chora a saída da África; e o momento em que reencontra Gisela, relembrando a formação da banda. A situação que se compõe é de mais um presente alienado, em que terá de processar mentalmente o reencontro com João de Lucena e com a própria Gisela, ainda capaz de fragilizar Solange, com a mera presença.

As irmãs Alcides moravam com as tias, pois os pais haviam morrido num acidente de automóvel. Elas não passaram pelos mesmos problemas econômicos que outros tantos retornados, porque a cozinheira, a pedido da mãe, havia recheado um pão com diamantes, o que lhes permitiu fazerem o Conservatório, cursarem a faculdade e ali estarem, membros de uma banda, sem preocupações com a própria subsistência.

A experiência de Solange, contudo, é mais traumática. Seu pai usava o tempo livre⁵³ para alfabetizar os trabalhadores dos *seus* campos de chá e, nas palavras de Solange,

[a] dada altura se estabelecera entre os aprendizes uma certa hierarquia, e de entre todos meu pai havia encontrado o seu aluno dileto. Num domingo de manhã, um dos apanhadores de chá surgiu entre as portas com uma folha impressa nas mãos pedindo que lhe ensinasse a ler o *x* [...]. Mostrou a folha onde estava escrita uma certa frase – *Expulsá-los-emos até à sua última*

⁵³ A narradora apresenta seu pai como diferente dos outros portugueses na África, que usavam o tempo livre para caçar e exhibir-se: “o Matos não gostava de atirar [...], e para nada lhe interessavam as fotografias com a bota alçada sobre o cadáver de um animal selvagem” (NMC, p. 49).

pegada [...]. O meu pai leu em silêncio, depois soletrou em voz alta sílaba a sílaba, sublinhando o *ex* [...]. *Expulsá-los-emos*, repetia o aluno dilecto, muito agradecido. Lá adiante ficavam os picos azuis do Monte Namuli [...]. Naquele mesmo dia, o meu pai cobriu-se de solenidade para dizer à minha mãe que não havia maneira de contrariar uma vaga de expulsão tão determinada [...], por fim concordaram que o melhor seria começarem a pensar num regresso urgente. O meu pai era regente agrícola, percebia o que se passava, tinha pressa. [...] Mas essa pressa não correspondia à sua urgência. Pretexto atrás de pretexto, fomos ficando, dilatando o prazo até ao último momento. Viemos pela rota de Joanesburgo, já depois dos últimos contingentes. (NMC, p. 49-50).

A maestria da autora se faz notar em pequenos detalhes de escrita: o aluno vai tentar entender o som da letra “x” e acaba apresentando um problema, cujo resultado do *x* encaminha para uma solução. A partir desse evento, sabe-se que a resistência moçambicana está se organizando para a expulsão dos portugueses, e que a ideia da manutenção do status de “líderes brancos” é impossível, apesar de ainda sonhada pelo general⁵⁴ de *A costa dos murmúrios* (2000).

Muitos portugueses protelaram a saída da África, e foram expulsos, como se percebe na passagem acima e no modo como Dulce Maria Cardoso retrata em seu romance a família de Rui selecionando o que levar: “só se pode levar uma mala por pessoa, quem trouxe bagagem a mais tem de a deixar aqui, as coisas ficam espalhadas pelo aeroporto [...], não trouxemos nada a mais, saímos à pressa, as malas ficaram por encher, tanto para levar e afinal tivemos de fechar as malas à pressa” (CARDOSO, 2011, p. 61).

Solange testemunha um momento traumático na história pessoal de seu país. A saída da África marcou-a de maneira profunda, e essa cisura é percebida por atitudes no decorrer da vida, conforme irei mencionando, vejamos:

semelhante circunstância (o retorno da África) tinha-se-me ficado colada ao corpo de forma tão renitente quanto a imposição física de um membro, ou de uma víscera. Eu não falava do assunto, mas essa travessia vivia comigo de manhã e à noite, marcava meu ritmo e a minha crença, pintava de cores impressivas a minha reserva e a minha juvenil brutalidade. Na aluna que eu era, sentada sobre os bancos da Universidade, não se acumulavam teorias ou ideias vagas sobre os ciclos fechados dos impérios. Antes pelo contrário. No lugar onde deveriam alinhar-se abstrações escolares, em vez das palavras proféticas de Spengler e Toynbee, alojavam-se concretos apanhadores de chá vergados sob os cestos [...] (NMC, p. 33).

⁵⁴ Conforme sua conversa com outros militares, no hall do *Stella Maris*, “como vai se passar até a autonomia branca? As coisas são como são. Ou Lisboa é a favor da Civilização Ocidental de que faz parte e cede a uma autonomia branca, ou é a favor do desmantelamento da Civilização Ocidental e manterá tudo na mesma e a guerra continuará” (CM, p. 229).

Note-se a crítica aos portugueses alheados do que se vivenciou na África quando apela para a antítese abstrato *versus* concreto, mostrando que a sua vivência era mais concreta do que as informações passadas aos acadêmicos por pesquisadores como Spengler⁵⁵ e Toynbee⁵⁶. A sua experiência na África determinou-a: que sejam dois cocheiros que lhe guiem a conduta, o fato é que ela *testemunhou* a violência, não *leu* sobre um império grandioso que se desfez além do oceano, a partir de ideias visionárias de pesquisadores. Este contraponto entre uma realidade empiricamente vivenciada e o discurso competente das autoridades que se revezavam no poder português, é, para ela, realidade, não objeto de estudo, não só na sua infância, mas nos seus dezenove anos, também:

como poderia eu invocar, sobre aquelas folhas pautadas, uma história tão viva quanto a de Gisela Batista? Como poderia escrever as palavras necessárias para chamar de volta Madalena Micaia, sobre as folhas que me estendiam, destinadas a que mostrasse os meus conhecimentos? Os meus conhecimentos, naquele final de Maio, eram da ordem de um outro mundo. Assim, quando o professor Castilho se acercou de minha mesa [...] perguntou-me – “não escreve nada?” “Uh! A minha vida, professor!” “Vê-se, vê-se. Há quanto tempo não passava por cá? Escrever uma linha que fosse, seria uma ofensa...” [...] Era como se me dissesse – De facto, já não pertences a esta pátria, tornaste-te estrangeira.” (NMC, p. 234-235)

Solange não consegue expressar o que vivenciou: o seu estatuto de testemunha reforça-se com essa percepção de “estrangeiridade”, concedida pelo professor, e pela impossibilidade de verbalização.

Gisela Batista,

a *maestrina*[.] apenas contou como a sua mãe havia encontrado o Senhor Simon, quando tinha resolvido sair de Cuanza⁵⁷ em direção à África do Sul. Porque o seu pai, esse, a pessoa que lhe havia tirado aquela fotografia, quando ela era criança, ficara estendido uns metros à frente do terreno onde se projetava a sombra da palmeira (NMC, p. 232).

Em relação ao processo de descolonização, não há como ser maniqueísta: a impossibilidade de se chegar a um veredito acerca dessa questão mostra a habilidade da autora que, pela narrativa, põe em xeque o silêncio das autoridades, cujos interesses se

⁵⁵ Oswald Spengler foi um filósofo alemão do final do séc. XIX, início do Séc. XX cujas ideias foram consideradas *proféticas*, haja vista muitas de suas preocupações ainda estarem presentes na sociedade contemporânea, como “o inchaço demográfico das grandes cidades e o caos urbanos, a vulgarização da cultura através dos meios de comunicação de massa, a emergência dos antigos colonizados contra o Ocidente” (SILVA, 2008, p. 16).

⁵⁶ Arnold Toynbee foi um historiador britânico do final do séc. XIX, início do Séc. XX cujas ideias dizem respeito ao ciclo de desenvolvimento e queda das nações, examinando-as de uma perspectiva global. (In: <http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Arnold_J._Toynbee.html>Acessado em: outubro-2013).

⁵⁷ Província de Angola.

voltaram para a Europa, tão logo as independências das colônias iam sendo reconhecidas (AUGUSTO, 2011).

Na década de 1980, a preocupação do governo português parecia voltar-se para a CE, sendo o Tratado de Adesão à CE assinado em 12 de junho de 1985, e, “em 1986, [Portugal aderiu] a uma CE em mutação e [assinou] [...] através do Governo presidido por Cavaco Silva o Acto Único” (FERREIRA, 1998, p. 150).

Percebe-se isso, quando o pai de Solange pede que ela vá a um restaurante chamado *Ritornello*, para “um protesto contra o Estado” (NMC, p. 31), na forma de um abaixo-assinado – e onde acaba por encontrar as irmãs Alcides.

Lá,

[a]s mesas estavam totalmente ocupadas por pessoas de várias idades, mas a mim parecia-me uma assembleia de velhos regressados de um tempo de que não havia retorno. Alguns presentes tinham vistosos anéis de curso, pesadas pedras vermelhas e amarelas cobrindo-lhes os dedos, e apesar de ser noite, duas senhoras usavam vestidos brancos e grandes capelinhas [...]. À volta das mesas também se sentavam pessoas pobremente vestidas, mas mesmo essas pareciam fazer um esforço para se colocarem fora do tempo (NMC, p. 35).

Para Solange, a reunião parece-lhe uma “assembleia de velhos” e aqui, temos outro mote do romance: a oposição entre o velho e o novo (Império Português *versus* Império Minuto, canto erudito *versus* canto pop). A seleção de palavras, “velhos regressados” e “retorno”, nitidamente enfatiza a ideia de reunião de *retornados*, mas o retorno improvável não diz respeito a um local, África, mas a um “tempo”. O próprio nome do restaurante, *Ritornello*, palavra que significa uma espécie de refrão, repetição de versos no final de estrofes, reitera a ideia de repetição.

Na sequência, a narradora percebe a oposição entre os retornados que ostentavam a sua condição bem-sucedida e os que ainda esperavam atenção do governo. De qualquer forma, colocavam-se “fora do tempo”; mantinham-se presos a uma ideia de grandiosidade, suposta pelo modo como as mulheres vestiam-se, fora do protocolo.

No restaurante, a reunião dos retornados é presidida pelo Sr. Botelho, numa sala em que, “sobre a parede do fundo, caminhava a representação de uma pacaça em tamanho natural e um caçador furtivo, apontando-lhe ao lombo, enquanto filhotes corriam até às margens do quadro. Era muito claro que a pacaça lançava para o meio da sala um olhar humano” (NMC, p. 35).

Estamos diante do quadro de um animal típico da África, animal de grande porte, aparentemente invencível (ou difícil de derrotar frente a frente), com um olhar humano, sendo acossado por um por um caçador traiçoeiro que lhe atirárá nas costas.

Tendo em mente o que já foi falado sobre alegoria, o que temos aqui pode ser entendido como a situação das colônias africanas (pela ótica dos retornados) sendo atraíçoadas pela própria metrópole, dispersando as províncias, deixando “os filhotes” abandonados. A palavra usada para o animal é *representação*, o que desperta atenção para a intencionalidade da descrição da cena de caçada (comum em Angola e Moçambique, lembrando o repúdio do pai de Solange às caçadas, já mencionado), reiterando a impossibilidade de maniqueísmo; afinal, o papel dos portugueses, lá, em outra circunstância, era a do caçador sorrateiro.

Solange, para além do quadro, detém-se nas toalhas, admirada pela brancura:

O senhor Botelho disse – ‘são as toalhas da saudade’.

E foi servido o jantar. Enquanto era servido, reparei que a saudade se transformava em dor, sobretudo no momento em que o senhor Botelho começou a ler uma lista de nomes de pessoas que haviam falecido em consequência de um regresso forçado e o silêncio paralisou todos os movimentos [...]. Falecimento por depressão, suicídio, tumor não benigno [...]. Depois surgiu o café, as toalhas transformaram-se em toalhas de ódio. Entre as mesas voavam os nomes alvejados pelo ódio, e todos esses causadores estavam vivos, todos viviam tranquilos e, que se soubesse, a nenhum deles havia falecido um só familiar que fosse, por suicídio, depressão ou cancro. No entanto, entre os regressados, casos havia em que acidentes nas estradas só se explicavam pelo estado depressivo em que viviam os condutores. Os regressados. [...]

A linguagem das cores está muito simplificada. Só por si a cor branca apresenta um arco-íris interminável. À medida que a petição ia sendo preenchida, as toalhas de ódio transformavam-se em toalhas de esperança. O mais curioso é que, ao assinarem, muitos sabiam que o faziam sem esperança, e por isso as toalhas se iam transformando em mantos de ironia e sarcasmo. Por vezes até de humor. E de riso. [...] No pátio que ficara deserto, dois empregados levantavam as toalhas. No meio das trouxas em que se transformavam esses panos brancos, iam as nódoas do jantar e ia a saudade, a dor, o ódio, a vingança, a esperança, a desilusão, a ironia e o riso [...]. Tinham-se transformado antecipadamente no pacífico sentimento da derrota que a todos unia nuns abraços longos. (NMC, p. 35 a 38)

Há uma gradação irônica⁵⁸ nesta passagem: as toalhas mudavam-se em mantos, à medida que o abaixo-assinado ia sendo preenchido por pessoas que já nem esperanças tinham de que aquilo valesse alguma coisa. As toalhas de mesa, marcando uma ocasião planejada para ser festiva, mancham-se de dor e sentimentos negativos, transformando-se, ao final da noite, em mantos, remetendo à circunstância fúnebre, revestida de pompa, como foi o jantar: a evidência da inadequação dos mais velhos ao tempo, ao espaço e à condição metropolitana, situação de que tanto as irmãs Alcides, quanto Solange, querem afastar-se.

⁵⁸ Lembrando que a ironia não é, necessariamente, a oposição dos contrários.

As toalhas de saudade, dor, ódio, esperança, que se transformaram em mantos de ironia e sarcasmo, humor e riso, para finalizarem como nódoas do jantar e de um tempo, são carregadas por indiferentes funcionários do restaurante, amarfanhadas em direção à lavanderia, enquanto os “velhos regressados” despedem-se, pacificados pela derrota antecipada. O jantar, portanto, não passa de uma espécie de mise-en-scène para justificar, talvez alimentar, o sentimento de deslocamento num país que nada mais tem de imperial. A inadequação tornou-se identidade, sendo a indignação fantasmática a real, já que aparentemente não há empatia com os novos problemas nacionais.

Há no texto a lição de que a cor branca abrange todo o espectro de luz, carregando em si todas elas. Se ampliarmos essa condição para as pessoas, todas são capazes de carregar e demonstrar o espectro de sentimentos, como se a indiferença fosse o branco e nela coubesse tudo: do amor ao ódio, da esperança ao desencanto; assim como o branco simboliza paz e conforto, aliviando o desespero, a indiferença também, quando conquistada, pode gerar alívio. Nesse caso, a indiferença, é substituída pela “derrota antecipada”, já que supõem o imobilismo das autoridades diante das rogativas de ex-moradores d’além mar, deslocados nessa nova era.

3.3 CORO

A inadequação parece ser algo comum a muitos personagens de Lídia Jorge, para além dos retornados do jantar, conforme aventei acima como outro mote do texto, ou, dizendo de outra maneira, a oposição, o contraste. Ela foi um dos motivos que levou as irmãs Alcides a buscarem em Solange, letrista de bandas estudantis, algo que elas entendiam como novo, pois

sentiam-se definhar, dia após dia, garganteando contos antigos, dramas alheios aos costumes contemporâneos, escutados por pessoas soturnas, embevecidas por histórias e enredos que já não aconteciam [...]. Imaginavam[-se] acorrentadas a um mundo passado, e elas queriam ser deste mundo, do mundo da vida presente [...]. O mundo tal como agora se oferecia, cada vez mais ligeiro, cada vez mais veloz, menos exigente, menos comprometedor. Sobretudo mais rápido (NMC, p. 44-45).

De certo modo, Solange já vive num mundo contemporâneo, sem mais lugar para a ópera, cabendo a ópera rock, a opereta, como distanciamento do mundo do Sr. Botelho e das Alcides, pelo menos é o que se depreende de sua condição: aos dezenove

anos, estudante de Letras da Universidade de Lisboa, compositora de músicas cantadas por grupos estudantis, mora longe dos pais e tem uma espécie de namoro com Murilo, um jovem estudante de Sociologia. Apesar de uma postura externa de Solange independente, firme de seu comportamento, o que lhe vai dentro é outra coisa. Decepciona-se com as sopranos por não corresponderem à imagem que guarda delas, a de representantes da cultura de uma outra era:

desapontada, eu encontrava-me colada ao banco [...]. Via-se que existia entre nós um desencontro profundo [...], elas esperavam da minha pessoa uma espécie de proeza cujo alcance eu ainda desconhecia qual fosse, e contudo sabia muito bem não poder corresponder, nem sequer pretendê-lo [...]. Eu só pretendia que o final do encontro fosse rápido [...] (*NMC*, p. 45-46).

Solange aceita a reunião com a mentora da banda pelo hábito do desafio. Ela pondera sobre a sua reação:

à distância de vinte e um anos, penso que se o Murilo ali não estivesse, e se sua reação não tivesse sido tão intensa, eu teria rejeitado o que me era proposto e esperado que as sopranos desaparecessem, pelo pátio adiante [...] [mas ele] tinha querido decidir por mim. Eu não o iria permitir. Murilo e a sua sombra recortada no solo reforçava o meu desejo de contradição [...] Desafiando o estudante de sociologia, respondi que aceitava (*NMC*, p. 47-48).

O jovem tem jogada sobre si a responsabilidade de uma decisão da narradora – e nem sabe disso. Num primeiro momento, isso não precisaria significar nada; entretanto, Solange, sistematicamente, isenta-se de responsabilidade sobre a sua conduta, transferindo-a para um elemento externo. Segundo ela, isso advém de sua fuga de Moçambique:

também morava uma espécie de cautela, uma lentidão qualquer, a ensinadela demasiado temporã de que a vida é levada por dois carros e um deles não os conduzimos nós. Um cocheiro encapotado leva metade da nossa vida para onde ele próprio entende. Soubera-o demasiado cedo. Essa reserva dividia-me em duas, e uma parte vigiava a outra, puxada por dois cocheiros adversos. Um deles proibia-me de falar desse passado [...]. Murilo costumava falar meias horas seguidas a meu lado sem que eu ouvisse metade das suas palavras. Por fim, o cocheiro vigilante dizia por mim “– Adeus, Murilo”. (*NMC*, p. 33).

Mais uma das contradições que percebemos na narradora, já que ela afirma pouco antes que não acredita em destino: “não preciso de rasurar o épico que nasce da perda quando rememorada. Nem preciso colocar na boca de outrem a ideia preciosa de que o destino é uma dádiva que só o presente faz ao futuro” (*NMC*, p. 32), mas se deixa

guiar por um cocheiro vigilante. Esse excerto ilustra algo que se percebe ao longo de toda a narrativa: o discurso da narradora é um, mas o leitor percebe que há incoerência entre ato e discurso. O que se tem certeza, junto com a narradora, é que a fuga de Moçambique a marcou profundamente, a ponto de necessitar da “saída” saudável⁵⁹ dos dois cocheiros, mesmo que seja de maneira inconsciente:

nada sei concluir sobre esta circunstância (a fuga, a violência do pai, a devoção do aluno) a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos [...]. Levei-a comigo quando entrei para a escola e depois para a universidade, fez comigo todo o tipo de provas e exames finais, viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse (*NCP*, p. 52).

Solange, apesar de estar com um pé firmado no contemporâneo, aparentemente sabendo lidar com as novas exigências musicais do público, ainda se ancorava na tradição, por mais que tentasse disfarçar isso, chorando para dentro do lenço, aceitando a proposta das Alcides, apesar de decepcionada com elas.

O narrador da minha vida ainda era o meu pai. O papel de admoestador, desempenhava-o a minha mãe [...], a duzentos quilômetros a norte de Lisboa, eles viviam como rústicos, não o sendo [...] do seu exemplo eu tinha recebido a ideia de que o destino é uma oferta que o presente faz ao futuro e não seu contrário (*NMC*, p. 30).

“Narrar a vida” é contá-la, dizê-la, não fazê-la acontecer ou mesmo vivê-la. O papel de “narrador”, daquele que vai dizendo como é ou deve ser, é o pai quem exerce, a voz da tradição, o que não significa que Solange vivesse de acordo com a narrativa paterna, ou admoestações maternas. Simples. Porém, o que me chama atenção aqui é a ideia de que o “o destino é uma oferta que o presente faz ao futuro e não seu contrário”, repetida pela personagem, mostrando que o destino (se houver) é construção das pessoas: o que acontecer no presente é o que determina o futuro. Clichê mais verdadeiro impossível, mas que suprime um elemento da equação: o passado, fundamental neste romance.

Solange narra a sua história a partir de algo que ocorreu há três meses, mas que no presente a leva para mais atrás no passado. Mesmo que ela reitere o presente em relação ao futuro, ela está presa ao passado; não só ao passado que rememora envolvendo a banda, mas o seu passado anterior à formação da banda. Solange é uma

⁵⁹ A saída que aparentemente Solange encontrou para lidar com o evento traumático foi a racionalização – e a produção deste seu relato. Em capítulo à frente, trabalharei melhor, pela avaliação das três personagens detentoras do discurso nestes romances.

pessoa que não tem futuro... quem lhe “narra” um futuro é o pai, pois mesmo a reunião para onde ele a mandou – e que desencadeou o encontro com as Alcides e Gisela –, apesar de ter como ponto de partida o passado glorificado pelos retornados, previa uma ação para o futuro, o abaixo-assinado. Ainda havendo a suspeita de que desse em nada, projetava para um evento no futuro e envolvia espera de algo por vir: envolvia esperança.

Sabe-se que o passado molda o presente, do mesmo modo como é redesenhado pelas percepções deste mesmo presente. Solange, por carregar a ferida incurada (e insabida), escreve para lembrar e, talvez, entender sua própria história, porém, para isso, precisa renunciar ao futuro: “em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, com todos os fatos tão fechados, tão definitivos, tão prontos a serem usados pelo futuro, regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo ao seu uso” (*NMC*, p. 30); “passados todos estes anos, só me lembro do que então me lembrava” (*NMC*, p.121).

Lembremos que, segundo Bergson, a duração é dada pela percepção subjetiva, distinta da sequência de eventos na linha do tempo mensurável. Essa subjetividade se “objetiva” pela memória: “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (2006, p. 47). Pensando, entretanto, a duração como essa linha contínua dada pela consciência, dela “se destacam os momentos que nos interessam e que colhemos ao longo do seu percurso. Só a eles retemos” (BERGSON, 2010, p. 298): a memória.

Claro que sempre se deve desconfiar dessas “memórias”, pois podem ser projetadas pela narradora como mecanismo de defesa (e, no fim, a sua narrativa voltar-se contra si mesma). Diz Solange, no início do registro da rememoração, “esqueço a harmonia da noite estupenda criada por Gisela Batista para regressar a esse dia, último trimestre de oitenta e sete. O tempo era outro. Não me lembro do tempo” (*NMC*, p.30); “às vezes, quando **imagino** esses dias do mês de janeiro, penso na invisibilidade das coisas” (*NMC*, p. 119. Grifo meu); “mas nem tudo o que é inesquecível deve ser descrito. A maior parte da nossa experiência inesquecível pode permanecer para sempre indizível” (*NMC*, p. 119).

Por esse caminho do indizível, chegamos à estruturação da literatura de testemunho: Seligmann-Silva argumenta que “o testemunho articula-se [...] sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade” (2003, p. 46), necessidade de narrar a experiência e a impossibilidade de uma linguagem que recubra o vivido.

Solange, além de vivenciar a expulsão do que era a *sua terra*, conheceu uma faceta do pai que não imaginara. A imagem que tinha do pai (e da mãe) associava-se ao idílio entre os dois, mas acabou por ter “duas imagens contraditórias ao ombro. Numa delas, os meus pais rodopiavam abraçados, e era de júbilo, na outra, estavam dispostos a cortar as mãos a um homem, e era trágico” (*NMC*, p. 52). Solange testemunha e vivencia a violência dos portugueses e dos africanos (independente do grau de legitimação – e justificação – que se outorgavam), e isso a marca profundamente. Há, além dessa violência física, violências sutis – e outras nem tanto – que serão experimentadas ao longo da narrativa, e que escapam à narradora como sendo *violências*⁶⁰.

Retomando o que foi dito acima sobre perspectiva de futuro, há a formação da banda aos dezenove anos de Solange⁶¹, o que, aparentemente, projeta um futuro, pois é um sonho que vai tomando forma, mas quem o estrutura é Gisela. Solange apenas vai percorrendo a estrada construída pela *maestrina*.

A *maestrina*, assim chamada porque “bastava levantar um braço e a vida lhe obedecia” (*NMC*, p. 44), já tinha um disco gravado, sob a alcunha de Mimi Batista, era mais velha que Solange em torno de dez anos e exercia sobre as quatro portuguesas um fascínio incontestável. Era “uma mulher extraordinária. Admiravam-na sem restrições” (*NMC*, p. 44); “as irmãs Alcides não só a admiravam como depositavam na sua pessoa uma esperança sem limites [...], até uma espécie de veneração que me parecia amedrontada” (*NMC*, p. 54); Solange afirma, lembrando a Noite Perfeita: “Gisela não era uma mulher, era uma maga” (*NMC*, p. 24); “a minha admiração por Gisela permanecia intacta” (*NMC*, p. 27).

⁶⁰ Aceitar o encontro com Gisela para desafiar Murilo; perder a virgindade com um desconhecido para afrontar João de Lucena; manter o relacionamento com João para não aquiescer à Gisela, ou a Murilo, ou a todos que os viam “sem futuro”.

⁶¹ Juventude e empenho na busca de concretizar um sonho geralmente andam juntos. Solange, entretanto, revela uma desesperança que beira o cinismo. Após a primeira tarde de ensaio com as cinco membros da banda, conhecemos o que ela pensa disso: “lágrimas de emoção por ter encontrado, dentro daquela garagem, gente [...] que tudo aquilo que desejava em abstrato procurava alcançar no concreto [...]. No entanto, o objetivo que se perseguia poderia nunca ser alcançado. Eu sabia disso” (*NMC*, p. 77).

3.4 CORTINAS

É necessário que se mencione, mesmo que rapidamente, o romance *A acompanhadora*, de Nina Berbérova, de onde foi retirada a epígrafe que encimava o “Conto de Solange”.

No “Sobre este livro”, (*NMC*, p. 9), LJ afirma que uma epígrafe foi retirada das páginas que teria recebido, porém transcreve-a: “também convém dizer que numa dessas páginas constava a indicação de uma epígrafe colhida de um livro de Nina Berbérova [...]. Tomei, no entanto, a liberdade de não a utilizar”; ela estava “redigida da seguinte forma – ‘e aqui terminam as minhas memórias. Mas o meu monólogo, que ninguém ouve, continua’.” (*NMC*, p. 9). Percebendo que a epígrafe poderia ter sido simplesmente suprimida, e nenhuma nota haver sobre ela, entendo que essa referência legitima as aproximações entre as personagens de Berbérova e as de Lídia Jorge: não afirmo que a relação entre Solange e Gisela seja como a de Maria e Sonetchka, apenas penso que as relações destas iluminem as daquelas. Vejamos:

Maria Nikolaevna Travina precisa de uma pessoa que a acompanhe no piano enquanto canta, função exercida por Sonetchka Antonovskaya, a narradora. O ano é 1919, em Petersburgo:

[Maria Nikolaevna] tinha dez anos a mais do que eu e [...] era bela. Além disso, era alta, com um corpo tão sadio e robusto, que se desenvolveu naturalmente, livremente. Enquanto isso, sou baixa, feia, franzina, de aparência doentia embora nunca tenha adoecido. Seus cabelos eram negros e lisos, penteados em coque na nuca. Meus cabelos são claros, sem brilho, cortados e ondulados sem cuidado. Seu rosto era redondo e belo, e a boca era grande, com um sorriso de encanto inefável. Tinha os olhos negros com reflexos verdes, enquanto os meus são claros [...]. Ela irradiava uma espécie de calor, de fascínio – divino ou diabólico (BERBÉROVA, 1988, p. 16).

Como se percebe no excerto acima, a narradora ficou fascinada pela cantora, “nunca em minha vida encontrara uma mulher semelhante: dela chegava-me algo como um sopro de equilíbrio misterioso, belo e triunfante” (BERBÉROVA, 1988, p. 19), entretanto, a admiração convive com a inveja, fazendo com que as memórias de Sonetchka venham amargas e reveladoras:

à minha volta havia a glória, a beleza e a felicidade de outra. E o mais duro era saber que ela as merecia, que se eu não estivesse estado ao piano [...], mas na multidão que a aplaudia [...] eu a teria olhado com igual entusiasmo [...]. Mas naquela situação eu só tinha um sonho: encontrar o ponto fraco daquele ser forte, adquirir o poder de dispor de sua vida quando não mais aguentasse ser sua sombra. (BERBÉROVA, 1988, p. 32).

Unindo-se a esses excertos, a reveladora passagem em que, após ver Maria Nikolaevna chorar, a narradora pondera

ora vejam, ela tinha chorado. Já era suficiente. Aquilo com que eu sonhava se realizara sem mim. Ela tinha chorado, sofria, não era feliz. [...] Descobrir o ponto fraco de Maria Nikolaevna, sabia de que lado ia golpeá-la. E por quê? Porque ela era única, enquanto iguais a mim havia milhares. Porque os vestidos que tanto a haviam embelezado, e que recortavam para mim, não me ficavam bem. Porque ela não sabia o que eram a miséria e a vergonha. Porque ela amava, enquanto eu nem mesmo compreendia o que isso significava (BERBÉROVA, 1988, p. 43-47).

Por não conseguir ter a atenção, a confiança, a amizade e o amor de Maria apenas para si, por não *ser* Maria, Sonetchka deseja destruir aquilo que não pode ter/ser. Sabendo que Maria tem um amante, planeja denunciá-los ao marido, para que – com sua atitude – cause sofrimento e ela possa revelar-se a causadora das lágrimas: como não pode contribuir⁶² para a felicidade de Maria, quer marcá-la, mesmo que seja com dor. O marido se suicida; Maria Nikolaevna parte para a América com o amante para continuar carreira; Sonetchka fica em Paris, onde, algum tempo depois, morre sozinha e na miséria, sempre obcecada por Maria, a ponto de seu diário – e sua vida – ser sobre cantora.

Por se tratar de um caso de intertextualidade explícita, o paralelo possível entre ambos os romances torna-se evidente. Solange e Sonetchka são fascinadas pelas suas *maestrinas*: Maria encanta a jovem russa e Gisela exerce poder encantatório sobre a banda, principalmente Solange.

Sobre Madalena Micaia, porém, Gisela não reina.

3.5 ÁRIA

“Cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som do piano” (*NMC*, p. 17), assim Gisela descreve na TV a formação da banda nos anos 1980. Entretanto, os leitores sabem que

⁶² Conforme se pode ver: “é justamente por não confiar em mim [...] [que] é preciso conquistar a confiança ela. Para fazer o quê? Para traí-la em seguida? É preciso [...] preservá-la de alguma infelicidade, mais tarde, quando for preciso [...], salvá-la de repente servi-la como uma escrava, ao ponto de ela não saber bem mesmo que fui eu... É preciso tornar-me indispensável, insubstituível, devotada até o fim sem pena de mim mesma... ou então traí-la um dia, trair toda a sua beleza e a sua voz, para provar que há coisas mais importantes que ela, que há coisas que podem fazê-la chorar, que há um limite para a sua invulnerabilidade” (BERBÉROVA, 1988, p. 23).

se é fato que todas vieram da África, as condições econômicas e sociais não são as mesmas. Gisela, Solange, Nani e Maria Luísa são brancas, membros de uma elite portuguesa que permite às filhas frequentarem faculdade sem se preocuparem com custos, podendo deixar de lado suas aulas para dedicarem-se à banda. Madalena Micaia, negra, africana, trabalha num restaurante para sustentar a família, e dedicar-se inteiramente à banda seriam menos horas de trabalho e de preocupações concretas, diga-se deste modo.

Algumas vezes, Madalena se defende: “se chego atrasada é por causa da vida da família, pai, mãe, todos sem nada, depois daquela calesa que lhes levou a casa, naquela costa de São Tomé. E agora até o meu irmão chegou a Lisboa e também não tem casa” (NMC, p. 171), sempre colocando a família como prioridade; e frequentemente é vítima de comentários maldosos, nem sempre de pessoas alheias à banda: “olha que não me chamam só de *The African Lady* [...]. Ali as irmãs Alcides chamam-me outros nomes feios, até me chamam Mahalia Jackson da Amadora, mas eu não me importo” (NMC, p. 73).

O jogo feito entre a cantora que se dedicava profissionalmente ao canto *versus* o amadorismo da cozinheira é intensificado por Amadora ser um bairro pobre de Lisboa, em tudo distanciando Madalena Micaia de Mahalia Jackson, havendo entre elas, apenas, a potência da voz negra.

Julião Machado, a “pessoa da arte” (NMC, p. 87), que acompanhava o maestro Capilé e Saldanha, o “homem do dinheiro” (NMC, p. 87), mostra-se uma pessoa preconceituosa, que via Madalena Micaia como um “acidente antropológico, desnecessário” (NMC, p. 213). Por ele, a banda seria composta apenas pelas jovens brancas.

O que causa estranhamento nesta questão não é o exagero de Julião, evidenciado nesta passagem:

tratava-se de uma mulher africana, e ele, pessoalmente, tinha a pior impressão do compromisso africano. A sua ideia provinha da experiência da vida. Os africanos podiam passar a juventude nos bancos das universidades, podiam vir a ser figuras de grande relevo e de elevada competência neste ou naquele domínio, mas quanto ao ritmo do compromisso com o tempo real, continuavam a ser primitivos [...]. Se todos eram assim, como se poderia confiar nas contas de uma africana a trabalhar num restaurante de segunda categoria, uma cozinheira que cantava (NMC, p. 178),

ou a postura de outras personagens, como a figurinista, que pergunta se a roupa para Madalena seria igual à das outras; afinal, o caricato, o excessivo, é uma maneira de

denúncia, uma forma de ironia. O que causa estranhamento é o silenciamento da sua própria voz.

Madalena chega atrasada aos ensaios e é recebida pelos insultos de Gisela, ao que responde com seu bom-humor e sorrisos. Fannon percebeu, na década de 1950, que o sorriso do negro interessou a muitos escritores, e transcreve: “nós gostamos de representar o negro sorridente, com todos os dentes à mostra. E este sorriso, tal como o vemos – tal como o criamos – significa sempre um dom” (WOLFE apud FANNON, 2008, p. 59). Na década em que Fannon escreve, a representação estereotipada do sorriso implicava uma espécie de idiotização do homem, marcada pelo sorriso em qualquer situação. Mudam-se as épocas, mas em pouco se alteram as concepções: “ao considerar-se abstratamente a estrutura de uma ou outra exploração, mascara-se o problema fundamental, que é repor o homem no seu lugar” (FANNON, 2008, p. 87), e, em relação à Madalena, sequencia-se uma série de estereótipos, a começar por Gisela, que a *defende* de Julião: “eu não tenho só ambição, eu tenho visão, eu tenho uma boa conexão com a realidade [...]. O acidente antropológico [...] em breve vai ser moda, e logo vai ser norma. [...]. Tu és tacanho [...]. Eu sou uma mulher inteligente” (NMC, p. 213). Perceba-se que não se ouve a voz de Madalena; Gisela pretende falar pela outra.

Maria Luísa vai até Gisela, declarar “sua repugnância ‘[...] a Madalena cheira a leite e a sangue que tresanda. A rapariga fede. Não se pode estar ao pé dela...” (NMC, p. 219), o que não seria problema, pois segundo a narradora, “Madalena Micaia tomaria um duche quente ou morno, conforme preferisse, e depois de bem seca, juntava-se a nós, já lavada, perfumada, limpinha” (NMC, p. 220).

Gisela tenta dissimular os usuais clichês do racismo, mas em situação de descontrolo, ele vem à tona; por exemplo, quando sabe que Madalena estava grávida e o nascimento da criança seria próximo à apresentação da banda:

Gisela [...] olhou-a nos olhos, e esbofeteou-a. Diante de nós, a cara de Madalena Micaia andava de um lado para o outro como se fosse um pêndulo imparável. Gisela gritava de fôlego perdido – ‘sua selvagem, não volte cá mais [...]’. E ela própria arrebanhou os pertences de Madalena [...], pegou [...] num braçado, como se fosse [...] um saco de bosta, e foi depositá-lo na porta da garagem (NMC, p. 174-175).

A raiva, Gisela já sentira outras vezes em relação à Nani, à Maria Luísa. Porém, o que a levaria a sentir-se *autorizada* a agredir fisicamente outra mulher, uma igual (talvez superior por conta da voz) na banda, se não o sentimento de superioridade

advindo da cor, mais que da posição social? Fannon cita Sir Alan Burns: “o preconceito de cor nada mais é do que a raiva irracional de uma raça por outra, o desprezo de povos fortes e ricos por aqueles que eles consideram inferiores” (BURNS apud FANNON, 2008, p. 110), servindo como explicação para o motivo da explosão de Gisela⁶³. Perceba-se a força de expressões como “sua selvagem” e “saco de bosta”, revelando⁶⁴ que a *maestrina* se sente revestida de *superioridade*. Como se isso não fosse suficiente, ainda há uma espécie de ave-maria com que Gisela *brinda* Madalena enquanto a observa dormir após uma tarde de ensaios, já depois de ter voltado para o grupo, sorrindo, mesmo após a agressão do excerto acima:

a nossa *maestrina* abanou a cabeça [...]. A vida⁶⁵ de Madalena Micaia deveria parecer-lhe uma afronta ao entendimento humano [...]. Gisela uniu as mãos, recitou com voz de reza – ‘olá, Madalena, cheia de desgraça, ninguém está contigo, infeliz vais ser tu entre as mulheres, e não será bendito o fruto do teu ventre, nem sequer se chamará Jesus. Filho de ninguém, agente da violência, é o que se espera [...] já agora, amém.’ (NMC, p. 186).

Reitero que o excesso é denunciador, por ser chocante; repito que a narradora é duvidosa ao extremo, e a ironia da autora empírica pode se revelar em situações como a descrita: “Madalena Micaia estava a comer uma banana. Gisela retirou-lhe da mão o pedaço de banana que lhe restava. ‘– Não vê, Gisela, que eu estou a fazer leite?’ ‘– Vejo que você está a fazer banha...’” (NMC, p. 217). Claro que a personagem poderia comer outra fruta, ou mesmo um sanduíche, mas lhe é posta uma banana na mão, resgatando mais um clichê das ofensas racistas.

Entretanto, este excesso confronta o silêncio. Em nenhum momento, a não ser na defesa de seus afazeres familiares, ouvimos Madalena reagir. Como comentei, ela – hipoteticamente – estaria em pé de igualdade com os outros membros da banda, mas é esbofeteada por Gisela, é menosprezada pela figurinista, é chacota das irmãs Alcides, e é morta pelo seu silêncio: “a criança não nasceu há dez dias, mas há três” (NMC, p. 223), constata após a morte.

⁶³ A raiva de Gisela pode ser atribuída à necessidade da presença de Madalena, já que dela era a voz que conduzia a banda, reconhecidamente: “a nossa voz mais grave, a voz verdadeiramente poderosa [...] a voz do grupo, a *nossa voz*” (NMC, p. 21), em detrimento de sua própria voz, fraca, sem alcance para destacar-se sozinha.

⁶⁴ Mesmo que uma expressão seja proferida pela personagem e outra pela narradora, a ideia não perde o sentido, que é do sentimento de superioridade de que se revestem, pois uma “interpreta” a ação da outra.

⁶⁵ Cito, mais uma vez, Fannon (2008, p. 143): “ter fobia do preto é ter medo do biológico, pois o preto não passa do biológico. É um animal”.

Gayatri Spivak (2010) questiona a posição do intelectual pós-colonial que se apropria da fala do subalterno, construindo – ele – o discurso de resistência em nome daquele que se mantém em silêncio. Dessa forma, as estruturas de poder e opressão continuam a se reproduzir, já que não há espaço, sequer discursivo, de onde possa *falar* e ser ouvido.

Gisela entende a alegoria da situação, poupando-nos o trabalho relativamente óbvio, considerando

muito injusto. Já todos fizemos as pazes uns com os outros, há tantos anos, que este episódio que nos aconteceu aqui mais parece um fantasma vindo do futuro. Mas aposto que, se alguns soubessem dessa tragédia, ainda haveria quem dissesse que foi uma história de vingança entre colonos e colonizados. Tudo termina em canções? Não, infelizmente, tudo termina em clichês. (NMC, p. 233).

Quem morre é a negra pobre e quem se considera injustiçada, pelo adiamento do lançamento do disco, é a branca rica que, ao fim, não é prejudicada em seus planos: “nos primeiros dias de outubro, o disco foi lançado e o espetáculo teve lugar no Coliseu [...] e Gisela diria que infelizmente Madalena Micaia, a voz que tão bem se destacava nos solos se tinha cansado de nós” (NMC, p. 228); em outras palavras, a comprovação da ironia de Fannon: “o branco obedece a um complexo de autoridade” (2008, p. 94), complexo que a *maestrina* mostrou ter de sobra.

3.6 CORO

Ao afirmar que a relação de Solange e Gisela pode ser iluminada pela relação das duas personagens do romance russo, parto da devoção de Solange pela *maestrina*.

O primeiro encontro entre as duas é narrado com reverência e solenidade, criando um clima de suspense, desde a porta da garagem que deslizava sozinha, até a percepção de que

alguém se encontrava sentado, de costas, diante de um piano. A pessoa rodou o corpo [...] e nitidamente esperava por nós [...]. A luminosidade de uns janelins incidia sobre a sua figura. A pessoa que inspirava aquele temor reverencial estava vestida com um fato-de-treino esbranquiçado, e [...] mantinha o fecho-éclair corrido e o capuz pela cabeça [...]. Fez-me sinal para que me aproximasse [...]. Ela não se levantou [...]. Falou de baixo para cima, submetendo-me a um estatuto de menoridade de mandado em face do mandador (NMC, p. 54-55).

Solange *compreende* “que tinha vindo ao encontro de uma figura, no mínimo, intrigante, ou até mesmo misteriosa” (NMC, p. 54), e paralisa com a força e o mistério que emana da figura de Gisela, que ainda não mostrara o rosto; essa reação contrasta com a construção da sua imagem como contestadora, sarcástica. Afirma que “Murilo Cardoso não tinha o direito de me intimidar” (NMC, p. 65), mas permite que Gisela o faça: “Gisela Batista troçava [...], eu era uma aluna, ela era a torturadora [...]. Mas por que exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada no banco dum piano [...]? Por que emanava da sua figura uma força de sedução tão imperiosa, tão inexplicável?” (NMC, p. 59). Solange poderia ter voltado as costas ao piano e à Gisela, e ter saído pela porta por onde entrou; entretanto, não o faz, como também, adiante, não desligará o telefone (no epílogo para mais tarde), re-conformando sua vida a este ponto:

Solange, uma aspirante a letrista, uma imbecil [...], e era assim que eu me sentia naquele cenário que ia escalpelizando num golpe de olho, enquanto três pessoas [...] esperavam por mim [...]. Era uma aluna, não passava disso. Se não fosse apenas uma aluna, não estaria ali, feita criança, com uma mestra sentada ao piano, à minha espera (NMC, p. 57).

A narradora se coloca na condição de aluna, de aprendiz, e eleva Gisela à condição de mestra e, mais adiante, de vestal, em oposição a como Murilo a caracterizava: “uma devassa, [...] uma pintora de cabaré ardilosa”; “uma prostituta” (NMC, p. 53 e 67):

a vestal olhava-me nos olhos. ‘Queremos encantar. Queremos vencer encantando, seduzindo [...]. Queremos o mundo. [...] Só isso.’ É possível que as palavras não tenham sido propriamente estas, mas se não eram idênticas, pelo menos equivaliam-se, e produziam sobre mim o efeito que Gisela anunciava querer exercer sobre o público (NMC, p. 60-61).

Vestal é a sacerdotisa devotada à deusa Vesta, do lar⁶⁶; deusa que nunca deixava o Olimpo, deusa cuja virgindade foi protegida pelo próprio Júpiter, que não se envolvia nos comezinhos humanos ou de outras divindades. Ora, essa identificada como “vestal” queria seduzir, conquistar o mundo,

à medida que via os olhos daquela *maestrina* poderosa [...] inclinarem-se na minha direção, melhor compreendia que estava a ser escolhida por uma pessoa soberana, e sentia-me honrada e sentia-me feliz. Leva-me, leva-me contigo, diziam todos os meus sentidos. (NMC, p. 62)

⁶⁶ Mais uma vez, o elemento irônico evidenciando-se na narrativa de Lúcia Jorge, conforme a ideia já trabalhada no capítulo passado, de que essa estratégia depende da comunidade discursiva envolvida com o texto: ela depende do leitor para tornar-se possível (HUTCHEON, 2000).

A devoção de Solange, porém, deve ser lida como ressentimento, travestida de inveja; afinal, a anulação de si ecoa ódio: “de repente, pressenti o que iria se passar. Eu estava completamente submetida à sua ordem mental, amava o que ela amava e detestava o que ela detestava” (NMC, p. 137); “Gisela Batista é uma mulher afortunada. Ela tem tudo ou quase tudo, e o que não tem, procura e acha” (NMC, p. 147); “Gisela é de fato uma rainha [...]; tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz [...], nós sabemos. A figurinista, porém, não sabe desse detalhe” (NMC, p. 146); “e o chá de Gisela, o café de Gisela, os biscoitos de Gisela souberam tão bem durante as pausas” (NMC, p. 167); “então Gisela, a grande Gisela, a bela Gisela, a forte, a conhecedora [...], a que nunca tinha vacilado [...], Gisela começou a soluçar ao telefone” (NMC, p. 89).

Ficamos sabendo que “ela dorme com o pai [...]”, apesar do esclarecimento de Solange: “de modo algum. O Senhor Simon não é o pai, é o marido da mãe, e Gisela não dorme com ele”, ao que a senhora cujo esclarecimento pretende levar a termo, insiste: “dorme com ele. Roubou-o à mãe e mesmo antes de a mãe morrer, já dormia com ele [...]. Ela pensa que tudo está em segredo mas não está”. (NMC, p. 275).

Solange intervém, mostrando que o Senhor Simon não era o pai, *defendendo* Gisela; porém, é ela quem permite que o leitor fique sabendo deste detalhe da vida da *maestrina*, pela boca maledicente de uma senhora: em outras palavras, é ela quem denuncia as verdades ou inferências sobre Gisela, mesmo que por personagens, isentando-se como narradora.

Percebamos que este dado sobre a vida da *vestal* vem à tona quando Solange perde a sua inocência – e isso é mais que a virgindade – com o tio de José Alexandre:

no meu tempo, qualquer rapazola de treze anos resolvia o problema da prima [...]. Agora, são precisos dois homens de trinta anos para darem conta de uma rapariga que ainda não é mulher. Mas não se engane, eles próprios não precisam de si, eles só a querem para manivela (NMC, p. 278)

A descoberta da relação homoafetiva de João de Lucena e José Alexandre faz com que Solange canalize a raiva para Gisela; revelar alguma sordidez da *maestrina* faz com que a sua decepção fique em segundo plano, e ela possa, mais uma vez, recalcar algo que a feriu, fugindo do enfrentamento:

para nenhum de nós o que se tinha passado se revestia de grande importância, fora apenas um episódio lateral que em nada punha em causa o eixo mestre da vida de quem quer que fosse. A mim, pessoalmente, nada me tocava de muito relevante. Pois que diferença fazia Solange de Matos ter passado a noite naquele quarto do fundo [...]? Só porque eu tinha dormido com o doutro

Alexandre tio, em vez de ter passado a noite entre João de Lucena e o doutor José Alexandre sobrinho? (NMC, p. 281-282)

O texto revela-nos que Solange não está sendo sincera. Até então, havia uma bolsa preparada com lingerie, à espera de que João de Lucena a chamasse para passar a noite com ele – o que não aconteceu:

o que teria acontecido se eu tivesse entrado no quarto de João de Lucena e lá estivesse o José Alexandre em vez de João de Lucena? E se estivessem ambos no mesmo quarto? [...] E se eu não quisesse para mim o papel da Foggy? E se João de Lucena quisesse, e não quisesse? E se José Alexandre só quisesse o Lucena? E se João de Lucena só quisesse o José Alexandre e a Foggy? Todas as combinações estavam em aberto, e pela minha parte, aquela experiência poderia ter sido bem mais desagradável do que fora na realidade. Pois eu só me tinha preparado para pegar no meu saco *La Buena Fama, Dormiendo*, mais no romantismo que o acompanhava, de mistura com perfume e faixas brancas. Isso sim, teria sido insuportável. [...] É verdade que ainda no dia anterior eu tinha só dezenove anos, e passadas vinte e quatro horas, tinha cem. (NMC, p. 283-284)

A sua decepção com a descoberta é inegável, mesmo que ela finja indiferença e até supremacia diante do episódio.

O seu envolvimento com João de Lucena também é consequência de sua fixação por Gisela, já que, mesmo após a decepção, o mal-estar decorrente da noite, nada se alterou na rotina dos envolvidos:

ao longo dos meses seguintes, a relação com João de Lucena também não mudou. Publicamente, diria mesmo que se reforçou. Andávamos juntos por toda a parte, beijávamo-nos em qualquer lugar [...]. Éramos filhos daquela década, e injuriarei quem falar de hipocrisia. Não éramos hipócritas, éramos crianças apenas crianças mudas a quem tinham dado o poder do fogo e não sabíamos usá-lo sem queimar o que não devíamos [...] (NMC, p. 287-288).

Lídia Jorge retrata uma época em que a sociedade portuguesa ainda está em fase de adequação às novas possibilidades sociais, voltando seus olhos para a Europa (questão econômica da CE) e para a postura libertária advinda dos Estados Unidos, onde morava e trabalhava João de Lucena:

mudamos de era durante uma noite, mudamos a sequência dos fatos, mudamos o conceito de verdade, a relação entre os gêneros. Mudamos a concepção de gênero. A partir de agora, cada pessoa é um gênero humano. Sobre o amor nem se fala. Mudamos. Cada tempo tem seu interdito, precisamos, pois, de construir um outro. Uma nova muralha nos costumes que diga aos assaltantes que, se a transpuserem, haverá uma derrocada, nem mais pai, nem mais mãe, como no pior passo do Apocalipse. Por favor, um novo interdito (NMC, p. 284).

Perceba-se que a postura tradicional de Solange vem mais uma vez à tona, como também se estabelece um jogo com o nome da banda e o último livro do Novo Testamento, com as *revelações*. Solange parece (mesmo que momentaneamente) aceitar a sua natureza, enfim revelada diante dos acontecimentos envolvendo a banda, ela, João e Gisela: “não sei quando eu tinha aprendido a desconfiar da certeza, a aceitar o pouco, o pobre, a parte, o pequeno, o lateral, o duvidoso, o humilde, o restante, não sei quando. Isso identificava-me” (NMC, p. 282).

Assim como em *A costa dos murmúrios* há referência ao *Pentateuco*, livro que marca, a relação do homem com um Deus de guerra, sacrifício e morte, neste romance, a referência ao *Apocalipse* deveria marcar uma renovação, já que as revelações marcam a destruição para que possa haver um recomeço; entretanto, este recomeço não há. Relembremos: Gisela Batista enviara as irmãs Alcides para fazerem o contato, pedindo que Solange lhes

escrevesse uma história ao mesmo tempo fortíssima e ligeira [...]. Uma grande letra que inspire uma grande música. Uma coisa solta, desprendida, uma coisa fantástica, como as da Donna Summer. Uma coisa bem distinta da mediocridade que nos cerca. Inventa uma história forte que nos faça correr, voar, explodir no meio de um palco [...]. Assim, coisa de morrer [...]. Queremos uma letra contemporânea, escrita para o mundo de hoje (NCP, p. 45-46).

E Solange faz... *Inventa* uma história vivida no mundo de hoje; não em forma de letra de música que lhes alçaria ao sucesso, mas na forma de narrativa pessoal, memórias agitadas pelo vento dos aplausos que marcariam a vitória de Gisela Batista no mundo do Império Minuto: o próprio romance.

“O fim natural de todos os episódios coletivos, alegres ou trágicos, são canções” (NMC, p. 232): Solange finda a sua narrativa, envolvida pela promessa de mais canções, pela mesma Gisela Batista que revelou, na Noite Perfeita, que a compositora de todo o álbum era ela: “só agora posso dizer a verdade. Foi ela [...]. Foi Solange de Matos [...] quem escreveu todas as letras da *Canção Afortunada*. Todas, mas todas, desde a última à primeira” (NMC, p. 18).

O que parecera a Solange um ato generoso, “dos escassos segundos de que era feita aquela meia hora dedicada à Gisela Batista, três deles haviam sido ocupados em saldar uma dívida que apenas a mim própria dizia respeito [...]. Pura generosidade, a sua [...]. Outro qualquer episódio teria dado o mesmo resultado” (NMC, p. 20), mostra-se mais um movimento de controle. “Olho para ti e vejo o teu futuro – Letras, letras, letras.

Lyrics, minha querida” (NMC, p. 316), diz na manhã do domingo; prevendo, planejando, o futuro que Solange é incapaz de conceber.

Mais uma vez, projeto; mais uma vez, esperança de futuro, dirigido por Gisela: “tu e eu ainda havemos de fazer grandes coisas neste mundo [...]. Deste-me sorte [...]. Tu és o meu amuleto” (NMC, p. 316). Solange reificada em forma de bibelô, amuleto, objeto, escada para o sucesso de Gisela.

Solange, ao fim de vinte e um anos de espera de um futuro, ainda não consegue vivê-lo. O seu presente é o passado. Acompanhamo-la em seu périplo de lembranças, de onde poderia emergir, ao fim, uma ação efetiva; entretanto, mais uma vez, Solange espera, ainda sob o jugo de Gisela:

coloquei o telefone sobre a mesa de cabeceira sem desligar. Ouvia a voz de Gisela ainda perceptível, depois afastei o aparelho e ouvia-a ainda mais longe, até que o objeto ficou fora do meu alcance, **mas ela lá estava** [...]. A partir de agora, não me escapa. Podemos conviver. Aprendi a combatê-la. E depois? Depois, foi este dia longo” (NMC, p. 316-317. Grifo meu).

Solange poderia ter desligado o telefone; todavia, a voz onipresente de Gisela, saindo do aparelho, fora do seu alcance, domina – e resume – a vida de Solange: a fuga de Moçambique e o encontro com a *maestrina*, ambos os eventos criando redemoinhos cujos vértices aprisionaram-na, impedindo a efetivação do devir. O seu envolvimento com João de Lucena também ocorreu em função de Gisela: o “mesmo pedaço de carne”, duas vezes disputado, duas vezes perdido.

O longo dia a que Solange se refere - sua vida, por certo -, gerou um cansaço e uma espera paradoxal: espera de que João de Lucena *não* a chame... porque se ele – ou Gisela – chamar, ela irá, e todo o passado se repetirá, em ciclos, soterrando-lhe vontade, esperança e vida; impedindo-lhe um recomeço.

4 RÉQUIEM

O silêncio, em muitas culturas, é tido como virtude, entendido como uma conquista; entretanto, quando ele é imposto por mecanismos sutis de coerção como a ignorância, é uma das formas mais insidiosas de violência, uma vez que os envolvidos sequer sabem que há necessidade de luta ou resistência.

Uma das maneiras mais efetivas de atingir uma pessoa, um grupo, é o ostracismo: apagá-la – e às suas ideias – pelo silenciamento; o contraponto: a resistência, pela força da fala, pela potência da escrita, pela fúria da memória. Muitas vezes, não resta ao marginalizado voz para romper o silêncio, e essa impossibilidade é um dos componentes do testemunho, restando a outros o arquivamento da fala da testemunha (NICHANIAN, 2012), pela incapacidade de quem vivenciou o fato traumático de verbalizar, cabendo a esses “arquivos” vencerem o “interdito do luto e erigir um monumento aos mortos em forma de testemunho” (NICHANIAN, 2012, p. 16). O testemunho é uma espécie de maldição, já que “não se pode deixar de recordar” (AGAMBEM, 2008, p. 36), entretanto, “nenhum ser humano pode imaginar precisamente os acontecimentos, e, de fato, é inimaginável que possam ser descritas exatamente como aconteceram [...] [as] experiências” (AGAMBEM, 2008, p. 20).

Os totalitarismos compreendem – e usam – com propriedade a condição do silêncio, pela coação ou ignorância, que se transforma em silenciamento; mas também usam o seu oposto: o alarido, a propaganda, a explosão do som, transformando a força da fala, a potência da escrita e a fúria da memória em sua dimensão de falatório, jogando o ser em uma alienação de si mesmo tão cruel quanto o silêncio. Os totalitarismos desacreditam o testemunho, através de falácias espetaculares, tanto ao modo Debord, quanto ao modo Baudrillard: encenam uma informação tantas vezes em forma de verdade que ela substitui a verdade, soando inautênticos os testemunhos por terem sido comprometidos pelo fato.

Muitos depoimentos de soldados que voltaram da guerra colonial, de prisioneiros do PIDE – ou do DOI-CODI – são tomados como fantasiosos e inautênticos pela maioria da população que prefere aceitar a versão menos cruel, mais grandiloquente, a uma versão sem glamour, dolorida e não-ficcional. Nesse ponto, os abusos se perpetuam, pois se revestem de outro tom, menos cinza, e, pelo

desconhecimento destes testemunhos, depara-se com Salazar⁶⁷ eleito a personalidade do século e jovens tentando ressuscitar partidos anacrônicos da ditadura militar brasileira⁶⁸.

No primeiro capítulo, viu-se que o murmúrio das vozes é mais forte do que a tentativa de silenciamento e, mesmo que não haja sistemáticas ações institucionais voltadas a dar voz ou visibilidade aos mudos invisíveis da guerra colonial, a literatura pode cumprir este papel: é o ruído que atravessa os discursos competentes. No segundo capítulo, o silenciamento e a invisibilidade são consequentes do excesso de som e luz: a música da banda, a luz dos palcos e da TV; em ambos os casos, na pausa, na sombra, há denúncia. Neste terceiro capítulo, o silêncio opressivo da ignorância abafa os ruídos surdos, intensificado pela chuva, finalmente rompido em gritos pela narradora da casa de Valmares, ao desfazer-se de sua herança física, enterrando a manta.

4.1 RECORDARE

É sob essa égide paradoxal, a do falatório que gera o interdito – e o silêncio –, tendo a memória como templo de significação, que trato agora de *A manta do soldado* (2003).

Na década de 1980, a casa de Valmares recebe uma encomenda postada há alguns meses da Argentina – uma manta de exército e um bilhete –, o que desencadeia as lembranças da narradora inominada, autodesignada *filha*, por vezes *sobrinha*, de Walter Glória Dias, o emissário da encomenda. Walter, o caçula da família Dias, engravidou Maria Ema e partiu para Goa, em missão voluntária; Custódio Dias, o irmão mais velho, assumiu o casamento e a paternidade. Walter ainda retornará duas vezes a Valmares, rompendo a falsa harmonia familiar; na última visita, seus vários irmãos já terão emigrado, permanecendo como arrimo, Custódio, Maria Ema e os filhos. Maria Ema tentará o suicídio⁶⁹, e Walter irá embora, sendo, ainda, confrontado pela filha que vai encontrá-lo na Argentina, na década de 1970.

⁶⁷ Conforme notícia encontrada em: <http://www.publico.pt/media/noticia/salazar-eleito-o-maior-portugues-de-sempre-em-programa-da-rtp-1289390>.

⁶⁸ Conforme notícia encontrada em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/11/jovens-estudantes-tentam-refundar-partido-simbolo-da-ditadura-militar.html>. Fenômeno desse tipo – e a reedição da Marcha com Deus pela Família e Propriedade, além de blogs conclamando golpes militares – revelam desconhecimento de fatos da ditadura militar no Brasil ou descrédito, por conta do que comento no texto.

⁶⁹ Ou simula a tentativa, para chamar a atenção de Walter.

Mais uma vez, o modesto enredo é desmentido pela forma. A narrativa advém do movimento helicoidal de reminiscências da narradora, tomando como centro a noite da chuva de 1963, assim resumido:

a manta um pouco surrada mas limpa, como ele a teria retirado duma caserna em Évora, em quarenta e cinco, era a palma da sua mão estendida [...]. Tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias, reformulando todos os filmes antigos. Desde as corridas nos carros, ao abraço dentro da fotografia, ao revólver esquecido [...], à tarde de verão em que quisera levá-la de charrete para destino incerto, à cólera da madrugada da queima, e à cólera da outra, a segunda madrugada, aquela em que ele gritara “Fora!”, na Calle Morgana, até à verdadeira noite da chuva e todas as outras em que ela o chamava e ele vinha (JORGE, 2003, p. 236⁷⁰).

Nesse excerto, são retomados fatos que marcaram a narradora. Perceba-se, aqui, que estes fatos envolveram-na e a Walter Dias diretamente: experiência, e não mera informação. Explico, a partir da ideia de reminiscência que, segundo Paolo Rossi (2010), diz respeito ao resgate de algo que foi esquecido, isto é, algo que se possuiu e *se perdeu*. Por essa perspectiva, o romance seria uma narrativa de memória, o resgate da vida de Walter Glória Dias. Entretanto, a construção das reminiscências em forma de espiral, crescendo a partir do vórtice (a noite de chuva de 1963) e a ele sempre retornando, indica que esta é única coisa que a narradora realmente *possuía*⁷¹, já que o restante das “lembranças” veio de retalhos oferecidos pelos outros moradores, obcecados por Walter: “a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam” (MS, p. 52).

Paolo Rossi (2010) cita Aristóteles, e – a partir da citação – pode-se relacionar o modo como a personagem Walter vai sendo construída, com a necessidade que a narradora tinha de uma paternidade: “a memória [...] pertence à mesma parte da alma que é a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal” (p. 15-16); por isso, as referências temporais são incertas, acompanhadas por uma sensação, mais que por uma data, por construídas que são: “uma época estranha como a que ocorre durante o relâmpago” (MS, p. 185); “era o tempo da grande esperança de Francisco Dias” (MS, p. 24); “inverno escuro de 1956” (MS, p. 80); “a década da ironia” (MS, p. 54).

O intervalo da rememoração se dá entre a manhã do recebimento da manta e a noite, quando a narradora a enterra, acordando os moradores da casa: “é de novo

⁷⁰ Os excertos são retirados de JORGE, Lídia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Doravante, as referências à obra serão feitas pelas iniciais MS, seguidas do número da página.

⁷¹ Além do encontro na Calle Morgana, para entregar os contos a Walter.

madrugada [...]; surgem os passos de Custódio [...] vem por ele próprio e por Maria Ema, acordada com o som da cavação da filha” (MS, p. 239).

Quando recebe a manta, a narradora constrói, em espirais de *lembrança* (sejam suas, sejam captadas do discurso alheio), uma narrativa redentora, de despedida, “é preciso lembrar mais, esta noite, para que Walter saiba, antes de nos despedirmos” (MS, p. 204). A filha de Walter vai montando o mosaico de recordações **daquela** noite, sobrepondo ao factual **desta** noite, de modo que possa redimir Walter e redimir-se.

“Esta noite está rente a essa noite, e ambas são contíguas como se fossem uma só, fechadas entre o sol posto e o amanhecer. A quem interessa o longo dia que ficou de permeio?” (MS, p. 15), pergunta a narradora, sendo – a resposta – a própria gestação do romance.

A escolha da palavra *gestação* tem o propósito de remeter à percepção de que a narradora constrói a si mesma. Explico: a narradora tem negada a sua identidade; não é filha de Custódio, não é sobrinha de Walter, mas é cognominada assim. A sua posição marginal à família a mantém numa espécie de limbo de que, para sair, constituindo sua identidade, precisa afirmar conhecimento:

naturalmente ela sabia que não eram verdadeiros irmãos [...] os filhos de Maria Ema e Custódio Dias. Sabia que seus irmãos também eram seus primos, que o mesmo sangue que os unia os separava. E tinha conhecimento de que em todos os documentos de identificação havia uma mentira. [...] Lembrava-se de momentos [...] relacionados com o encobrimento e a mentira, como aquele em que Fernandes [...] lhe ensinara a letra W. [...] ‘Faz dois Vês sobrepostos [...] e agora faz com a tua letra – Walter Glória Dias’ [...] dizia ele [...] deixando-lhe para sempre a letra clandestina. (MS, p. 18-19)

Uma identidade que lhe conceda um lugar, uma lembrança que constitua um saber: para alcançar esses propósitos, a narradora reconstitui a vida de Walter. Fá-lo, entretanto, através dos outros, pois o saber a que se propõe restringe-se à mentira de sua origem, e a constituição da imagem de Walter conta com a informação dos outros.

Fernandes, mencionado no excerto, é apenas um dos que lhe vai fornecendo migalhas (e perspectivas) sobre a existência de Walter. Como vivência, tem o inverno de 1961, por isso sua narrativa retorna obsessivamente a este ponto, reminiscência sua, não mediada:

mas ela não sabia o que eles tinham dito, porque sempre havia transformado o que escutava, e por isso, não era possível explicar a Walter Dias, mesmo que ele o exigisse e ela quisesse ir ao encontro da sua exigência, porque não tinha em mãos a distância entre o que lhe contavam e aquilo que ouvia (MS, p. 17).

A narradora assume a condição demiúrgica, pois “na noite da chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem a relatava” (MS, p. 52).

E quem relata, neste caso, não se revela de imediato. A sequência inicial do romance traz uma alternância inusual entre as pessoas verbais, que se repete durante todo o texto: “como na noite em que Walter Dias visitou **a filha**, de novo seus passos se detêm no patamar [...], prepara-se para subir a escada, e **eu** não posso dissuadi-lo nem detê-lo” (MS, p. 7); “esta noite [...], poucos se importarão com o **nosso** laço ou com a **nossa** vida. **Estamos** protegidos pelo esquecimento tecido pelo labor dos anos” (MS, p. 11-12); “**ela** lembra-se dessa passagem da noite, [...] – Só **dispúnhamos** de uma única, aquela noite de chuva, e **termos** a certeza de que **estávamos** a correr dentro dela, sem a **podermos** repetir, impedia-**nos** de a viver” (MS, p. 15); “como poderia Walter ter dito [...] que não **lhe** havia dado nada? **Herdei** a vivência rumorosa” (MS, p. 132. Grifos meus). Perceba-se que o uso de “a filha” e “eu”, nos primeiros exemplos ainda não são reveladores, apenas indica um narrador testemunha; porém, logo em seguida, surgem os pronomes e verbos na 1ª pessoa do plural, revelando que a filha é quem conta a história, confirmado adiante pelo “lhe” e o verbo “herdei” flexionado em 1ª pessoa do singular, o “eu” que narra. Passagens deste tipo: “como na noite dos passos e da chuva, **desejaria** que Walter Dias subisse ao quarto **da filha** [...] e que o fizesse apenas para **a** visitar” (MS, p. 13), em que se desdobram, afastando-se, narrador-personagem são comuns. Neste caso, para além do afastamento, ainda há a indefinição da pessoa verbal do verbo desejar (1ª ou 3ª). Esse artifício é revelador da condição ambígua que envolve a personagem narradora, que não ocupa um espaço definido na família: é filha, e não sobrinha, mas não lhe é facultada essa condição. Em alguns casos, a narradora afasta-se das duas condições: “mas a sobrinha poderia ficar descansada – Jamais alguém haveria de saber que Walter Dias visitara a filha” (MS, p. 139), como se fosse necessário o afastamento do que seria uma *autora* narrando os fatos de que fora personagem, para racionalizar os eventos.

Além de sua frágil condição identitária, a mãe a condena a manter-se no limiar, pois antes da visita que culminará na noite de chuva, pede-lhe

silêncio, antes da chegada de Walter [...]. Maria Ema tinha-me procurado, com o retrato do fotógrafo Matos na mão [...]. Maria Ema mostrava-mo antes que Walter chegasse, porque queria pedir-me um favor, em nome de meus três irmãos e do próprio Custódio Dias [...]. Queria pedir que nunca trocasse

os nomes, que sempre tratasse Walter Dias por tio. Pedia-me, pelo amor de Deus, que jamais me enganasse [...] (MS, p. 135-136).

O interdito abre espaço para que imagine esse pai, para que imagine o que lhe diria, se conseguisse falar, na noite da chuva de 1963. É no discurso autorizado pelo silêncio que a narradora encontra a abertura⁷² para construir imaginativamente a sua história sobre Walter e, por conseguinte, definir-se.

“Diante do corpo de um pai que, criado em ausência, sela em uma prisão a imaginação e a linguagem da filha[,] [ela] terá que assumir a voz narrativa para que a história de Walter ganhe algum contorno e possa, finalmente, sobreviver enquanto memória” (FIGUEIREDO, 2000, p. 163): pensemos que para negar ou opor-se a algo é necessário que haja *algo*; no caso, a narradora constrói uma imagem paterna a fim de que, como filha, tenha com o que se identificar, num primeiro momento. Em seguida, porém, é fundamental esvaziar-se da *imagem*, destruindo-a, para, então, pela desidentificação constituir-se como ser, e Walter, morto, – finalmente – possa ocupar o local paterno que lhe compete: o da memória.

Neste processo, a imaginação e o discurso construirão Walter, um outro, para que, em contraste, a narradora se defina: “[a] imagem que fizera da pessoa dele era a sua herança” (MS, p. 52); “[h]erdara as narrativas, simplesmente, [...] Walter **só de passagem** tinha a ver com esse lastro de imagens. Ela sabia” (MS, p. 72 - Grifo meu). A expressão está destacada para que se perceba que o válido são as imagens, cuja edificação é peculiar, uma vez que nunca ninguém lhe falou diretamente de Walter Dias: a narradora *construiu* Walter a partir de ressentimentos, admiração e inveja alheios, preencheu uma lacuna com uma visagem, construindo a ilusão do *saber*. O que não sabia, “ela imaginava” (MS, p. 53), “a sobrinha de Walter via” (MS, p. 60) “gostava de imaginar a outra face” (MS, p. 58); “mas ela não sabia o que eles tinham dito, porque sempre havia transformado o que escutava” (MS, p. 17). Essa construção da imagem paterna passa pelos outros moradores da casa, pois

a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam. Walter também existia nos outros e cada um tinha um pedaço dele, um pedaço de que falavam com gosto, como se Walter inteiro lhes pertencesse [...]. Francisco Dias, os irmãos Dias, sua irmã Adelina, seu cunhado, suas cunhadas, namoradas dos seus irmãos, o manajero Blé e a sua mulher Alexandrina que moravam na casa de trás, os trabalhadores de enxada que vinham, que partiam ou que ficavam

⁷² Abertura, segundo Heidegger (2004), é o modo de revelação da pre-sença, dada pela linguagem pronunciada: o discurso; a *clareira* na qual o ser pode se constituir.

depois do sol-posto, nos anos cinquenta, todos tinham alguma coisa para contar sobre essa vida de Walter. A filha, porém, fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, a filha não tinha as palavras, mas sabia [...]. Ela imaginava (MS, p. 52-53).

Acima, eu disse que a narradora precisa forjar um saber que lhe outorgue alguma segurança, sobre si, sobre Walter. Pelas informações dos outros, ela cria este saber: gesta-o. E faz através da narrativa, da linguagem, no campo da criação, pois, quando confrontada com situações reais, cala-se: “mas nessa noite, era impossível explicar, pois talvez ela não tivesse as palavras” (MS, p. 14); “isso ela conseguia pensar, mas não dizer” (MS, p. 14), “mas não lho podia dizer” (MS, p. 28); “era isso que ela desejava dizer [...] e não podia” (MS, p. 32); “em silêncio, sem palavras disponíveis para o dizer” (MS, p. 37); “ela não o diz assim, escreve-o” (MS, p. 164).

O ser se constrói quando se lança no mundo e encontra uma clareira para construir o seu sentido enquanto ser. Como já mencionado, a narradora edifica uma imagem particular de Walter⁷³, e isso se dá pelo discurso e pela imaginação. Ao retornar obsessivamente à noite da chuva de 1963, como fulcro a partir do qual ampliará sua percepção sobre o pai ou sobre a família ou sobre si, pela oposição ao *outro*, a narradora sempre acrescenta uma peça para compor esse mosaico de ser, concedendo uma dinamicidade insuspeita à narrativa.

Monica Figueiredo afirma que

a filha aguardou pelo retorno do pai em companhia da linguagem e do desejo de conhecer. É essa a leitura psicanalítica da diferença entre a castração da experiência vivida e a suplementação da falta que, embora nunca se complete, fornece recursos novos de enfrentamento da experiência quando revisitada pela memória (FIGUEIREDO, 2011, p. 220).

Destaco dessa fala a ideia da suplementação: pela ausência, a imaginação na construção da trajetória de uma vida complementa a realidade, cuja vivência parece ter sido obnubilada pelo trauma. Vejamos:

4.2 CONFUTATIS

Na visita, antes da noite da chuva, Walter deixa alguns objetos de seu tempo de caserna: “polainas pretas, o cantil de esmalte, o lenço branco, a mochila parda, a farda de flanela cinzenta, o grande capote de lã” (MS, p. 38) e esquece o revólver, do qual

⁷³ Nesta leitura, entenda-se que o nome *Walter* carrega a suposição de desdobramento, desde os vês sobrepostos, até a presença do radical *alter*, remetendo à alteridade.

rapidamente a filha se apossa; porém, na visita clandestina na noite da chuva, “deliberadamente, ele permitia agora que ela ficasse com o revólver. Em cinquenta e um tinha-o deixado esquecido antes de sair para tomar assento no *High-Monarch*” (MS, p. 41). A conotação fálica de um revólver é perceptível, não só por sua forma, mas por sua implicação: poder. A filha de Walter poderia não ter a paternidade reconhecida, mas tinha do pai o que poderia ser considerada a sua maior herança: o falo, do qual ela se apossa imperceptível (para os outros moradores) e simbolicamente, tornando-se – aparentemente – um ser sem medo.

O excerto abaixo é uma passagem extraordinária do romance, onde há um jogo entre poder e medo, mediado pelo erotismo⁷⁴, com breve inserção do abjeto.

A filha de Walter encolhia-se, erguia-se, sentava-se sobre o revólver, enfrentando o escuro, salva do terror do escuro que a rondava.

Porque o escuro era um ente.

O escuro levantava-se a partir da linha do comboio, avançava, cercava-a de longe, aproximava-se, caminhava em redor, apertava-lhe o corpo como um lobo faz um cerco, expelia o seu hálito rançoso de lobo contra o corpo da filha de Walter. E a filha, deitada no meio da cama [...], no meio da imensa noite que batia nos confins do mar, ficava parada, esperando que o escuro abrisse a boca, a lambesse com a língua fedorenta e a devorasse pela testa. Encolhida no meio da cama, a filha de Walter oferecia a testa, mas oferecia-a para ficar a saber se a arma de Walter Dias podia ou não disparar contra o poder imundo do escuro [...]. O animal da noite via a arma brilhar debaixo do seu corpo. O animal imundo via em raios X, ele sabia que se encontrava ali a força, o poder de extermínio do escuro e do mal [...]. Então, dum salto, a filha de Walter sentava-se na cama, no meio do escuro, e por si só o revólver, de metal pesado, atuava. O revólver virava-se contra o animal, que rodava em círculo, saía através das paredes [...] e dispersava-se ao longe, com o berro extraordinário do silêncio [...]. A filha enrolava-se sobre o local da arma, enrolava-se como um novelo, uma pequena cachorra de guarda, abraçada à força deixada, por esquecimento, do soldado Walter (MS, p. 42-43).

A sequência de ações, “encolhia-se, erguia-se, sentava-se sobre o revólver” dava-lhe poder para enfrentar o escuro, salvando-a do terror; perceba-se, no entanto, a conotação dos movimentos sobre um objeto fálico, que a isolava em um mundo de sensações particulares. O próprio escuro que deveria ser enfrentado, fascinava-a, entorpecia-a: “caminhava em redor, apertava-lhe o corpo [...], expelia o seu hálito rançoso de lobo contra o corpo da filha [...] [que], deitada no meio da cama [...], ficava parada, esperando que o escuro abrisse a boca, a lambesse com a língua fedorenta”, mesmo que fosse para conferir se o falo, o revólver, funcionaria e ela pudesse deixar de

⁷⁴ Segundo Georges Bataille (2013, p. 35), o erotismo “é a aprovação da vida até na morte”, o que não é, necessariamente, uma definição, mas uma característica. Aponto, aqui, o caráter de resistência da narradora, consciente da transgressão e do interdito, ponto para o qual voltarei adiante.

sentir medo, o que aparentemente acontecia, pois o escuro dispersava-se, num admirável berro do silêncio e a menina encolhia-se como um pequeno animal “abraçada à força deixada”.

Pensemos na construção metonímica de toda esta cena, começando pela sensação que causa o objeto: a força. Um objeto usualmente de domínio adulto, masculino, de posse de uma mulher – e criança. Apesar de parecer estranha a construção, pretendo, com ela, enfatizar que à filha de Walter nunca foi concedido o status de criança, e ela não se permitia o privilégio de ações infantis.

Uma criança naturalmente tem seu período do medo do escuro, e com a filha de Walter não era diferente; o que se diferenciava era o modo como ela lidava com este medo⁷⁵. Ilegítima desde a gestação, nada a legitimava naquela casa, a não ser ela própria, seja construindo o pai, seja desconstruindo os outros moradores de Valmares, seja construindo uma imagem de si para os outros da casa, que não se importavam em vê-la, realmente: formavam uma ideia prévia da filha de Walter e a condenavam a este estigma, justamente por este estigma; por isso, surpreendiam-se com a sua falta de medo⁷⁶, que havia, vide o escuro como um ente. O escuro não era irrelevante, tinha forma, presença, e mesmo que ele não tivesse consciência (não era um ser), ela tinha consciência sobre ele (metaforicamente, a sua condição espelhada), por isso, enfrentar o escuro, enfrentar o medo é uma condição de salvaguarda de si. Inconsciente, ainda, é a sua transgressão erótica, percebida, adiante por Dalila, seu primeiro amante: “isto é assim. Se uma mulher precisa de dormir sobre o revólver do pai, é porque não ama o marido. Isto é assim” (MS, p. 161).

Dalila exige da narradora que lhe traga o revólver, e “de esguelha, ele olhava para esse objeto posto no colo dela como seu inimigo, tratando-o mesmo como se fosse um homem” (MS, p. 162), e se desfaz dele, jogando-o no mar, livrando-a, como primeiro homem, de seu homem primeiro.

Destaco do excerto, ainda, o hálito rançoso contra o corpo da filha de Walter, e a sua reação, “deitada no meio da cama [...] ficava parada, esperando que o escuro abrisse a boca, a lambesse com a língua fedorenta e a devorasse pela testa” (MS, p.43). O tom erótico não só dessa passagem, mas do excerto, é inequívoco; atente-se para o abjeto aqui presente: hálito *rançoso* e língua *fedorenta*. O animal, o ente, o escuro causa

⁷⁵ “Cada um tem o medo que pode ter. Não é?” (MS, p. 81-82)

⁷⁶ “A sobrinha de Walter não tinha medo. Era isso o que inquietava Francisco Dias e o resto dos Dias que ainda não tinham abalado” (MS, p. 81).

medo, mas excita. Essa relação entre o erótico e o abjeto percorrerá a vida da narradora, desde a sugestão de incesto até a denegação da figura paterna, decomposta pela profanação, através dos três contos que escreve e entrega, pessoalmente.

Entenda-se o “abjeto, como manifestação do que há de mais primitivo na nossa economia psíquica, [que] se origina para ela de um recalque originário, anterior ao surgimento do eu [...]. O abjeto é a manifestação desta violenta [...] protocisão; é um não sentido que nos oprime” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39). Essa opressão em que desde sempre está imersa a narradora não toma uma forma consciente: durante todo o romance, acompanhamos a sua construção de Walter. A narrativa não é “um acerto de contas” com o passado, a narrativa é a reconstrução da vida de Walter pela sua imaginação para que Walter saiba⁷⁷ que sempre foi o pai desejado – e, aqui, ênfase na ambiguidade da palavra *desejado*.

A narradora carrega um trauma, uma “fixação psíquica na situação de ruptura” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 66), uma cisão que lhe obriga reprisar várias vezes o mesmo evento:

as imagens traumáticas [...] têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa [...]. A acribia do flashback domina a mente como uma imagem fantasmática que assombra o indivíduo traumatizado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71-72).

Claro que a narrativa se volta para a noite da chuva por ser a única experiência da narradora com seu pai, sem o filtro dos demais; porém, a experiência traumática também é responsável pela minuciosa reconstrução da vida de Walter – e não a sua – ampliando, exponencialmente, a compreensão de um evento, pelo retorno compulsivo da memória a ele.

Antes de desenvolver o ponto sobre o desejo e o trauma, busco uma narrativa curta de Lídia Jorge, publicada em 1992, “A Instrumentalina”. Neste conto, repete-se a estrutura familiar de *A manta do soldado* (2003), ou, corrigindo, repete-se neste a estrutura do conto: em uma propriedade rural vivem netos, noras e um avô, “homem diretor, inválido, sentado na sua cadeira de imóvel” (JORGE, 2002, p. 82), cujo único filho que não emigrou é um jovem, “sequer ainda fez vinte anos” (JORGE, 2002, p. 99) que tem como únicos interesses a sua bicicleta, uma máquina de escrever e uma máquina fotográfica. É adorado pelos sobrinhos, especialmente pela narradora que, no

⁷⁷ A cada “para que Walter saiba” é como se estivesse escrito “para que eu torne consciente para mim”.

presente da narrativa, reconstrói o período em que Fernando, o tio, esteve com eles, antes de fugir da tentativa de domínio do pai.

Em uma ocasião, a narradora é escolhida para a costumeira volta de bicicleta com que o rapaz contemplava os sobrinhos, à tarde: “ora a Instrumentalina se me tinha levado até ao campo das margaridas, no dia em que meu tio Fernando me havia chamado de Greta Garbo” (JORGE, 2002, p. 78). A experiência de andar com o tio, ser fotografada por ele, alçada à condição de especial, “o meu tio, que só tinha doze chapas, disparou seis que lhe restavam” (JORGE, 2002, p. 90), levou-a da admiração à adoração. Por alguma circunstância, o tio passou a ocupar o quarto contíguo ao seu, de onde podia ouvir o barulho do teclado da máquina de escrever e acompanhar o ritmo de seu sono: “por vezes, deixava-se dormir até tarde, ao contrário do meu sono que desde o campo das margaridas [...] se tinha tornado leve como uma sombra” (JORGE, 2002, p. 91). A admiração da menina pelo tio é eivada de erotismo, como no excerto abaixo:

certa vez, entregou-me o seu relógio e pediu-me que o acordasse a determinada hora. Pude então ver que dormia de bruços, e as suas costas nuas saídas do cobertor, musculadas como um escudo, resplandeciam na penumbra do quarto [...]. Era uma honra semelhante a possuir uma coroa de princesa, poder debruçar-se uma sobrinha sobre a orelha de seu tio e acordá-lo, chamando de tão perto – *Acorde, tio! Querido tio!* (JORGE, 2002, p. 91),

comprovado quando a menina cogita sobre casamento:

mas em que consistiria casar o tio Fernando com uma mulher? Levá-la-ia a ela, à rapariga, ainda sem anel, na Instrumentalina? Sentá-la-ia num campo de margaridas para a fotografar? Pedir-lhe-ia que o acordasse tocando-lhe nas costas que brilhavam? Teria ela o direito de entrar no quarto onde ele dormisse sem bater na porta? (JORGE, 2002, p. 95).

Todo o imaginário sobre casamento diz respeito a ações já realizadas por ela, a sobrinha; sentir-se uma princesa coroada equivale, em sua imaginação, ao status de esposa: alguém numa posição diferenciada, até onde entenderia a narradora, ainda menina.

Diz Freud, sobre o incesto: “as descobertas da psicanálise [...] [d]emonstram [...] que as mais precoces excitações sexuais dos seres humanos muito novos são invariavelmente de caráter incestuoso” (FREUD, 2005, p. 129). A sobrinha perceber as costas musculadas do tio, sussurrar-lhe ao ouvido, entrar no quarto e sentir-se especial por isso ilustra a fala de Freud e corrobora o que resgato aqui sobre desejo, já de volta ao *A manta do soldado* (2003):

a fotografia era de tamanho postal, cor castanha, e nela a criança encontrava-se ao colo de Walter, amparados ambos pelos braços duma cadeira de espalda. [...] [A]mbos tinham os olhares de espécie indefinida unidos na mesma direção, e durante os anos que antecederam a visita de Walter, naquela noite de chuva, **ela sempre imaginou que o seu corpo teria ficado perto do seu corpo, e a sua face ter-se-ia encostado à sua face, e durante um instante – mais que não fosse, pelo menos o instante da fotografia – teria sido envolvida pelo seu perfume de homem**, e ela ter-lhe-ia contaminado o seu bafo azedo de criança⁷⁸. (MS, p. 30-31- Grifo meu)

Troco a palavra desejo, que pode gerar uma ideia de consciência sobre o sentimento, por erotismo, associado ao interdito e à transgressão, como Bataille (2013, p. 132) explica: “o que é digno de nota no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão [...]. Jamais [...] o interdito se mostra sem a revelação do prazer, nem jamais o prazer sem o sentimento do interdito”. Perceba-se que a narradora tem consciência da masculinidade do pai, a quem chama de homem, tem consciência do corpo dele – e de seu corpo de criança. Para corroborar a percepção, “rondando a relação partida entre pai e filha, há a suspeita de incesto que fica no livro como mais uma suspensão, protegido na lembrança difusa de uma visita em 1963, e desacreditado graças à maledicência presente nas cartas enviadas pelos tios” (FIGUEIREDO, 2011, p. 221). Mesmo que seja apenas produto do desejo da narradora, e não um equivalente efetivo do que se passou no quarto (afinal, lembremos sempre, a narrativa é em primeira pessoa), o incesto, o desejo, está presente:

naquela noite de chuva, em que a água caindo oferecia um véu de proteção inusitada [...] ela pensou que seria uma boa noite para ele a visitar, e de tal modo pensou que [...] no interior do quarto, à espera. Tinha a ideia duma **esperança desabusada, um desejo faltoso, semelhante a um crime**, e no entanto esperava que Walter, silenciosamente, como uma sombra, viesse vê-la [...]. Ele tinha permanecido com ela durante duas horas e meia, talvez três [...], mas a sobrinha poderia ficar descansada – Jamais alguém haveria de saber que Walter Dias visitara a filha (MS, p. 139. Grifo meu).

Um jogo de distanciamento-aproximação se dá entre a narradora e entre as duas personagens que são desdobradas em alguns momentos do texto, como no fragmento acima: a narradora em primeira pessoa afasta-se e descola-se das personagens, que se tornam dois seres diferentes, conforme a necessidade e a reação: a “sobrinha poderia ficar descansada”, pois ninguém saberia da visita à “filha”, como expliquei anteriormente.

⁷⁸ Monica Figueiredo (2011, p. 232) destaca, em nota, a carga erótica dessas recordações da narradora: “interessante notar que mesmo as lembranças mais remotas são marcadas por uma indiscutível carga erótica que envolve [...] o corpo do pai e da filha”.

A ideia de incesto, não apenas como uma projeção do desejo da narradora, não é tão improvável assim, já que nas cartas enviadas do exterior pelos Dias, consta, em vários fragmentos, essa ideia.

Exemplifico: “tinha corrido que Walter viajara no Chevrolet, em Valmares, com a manta no porta-bagagens, tentando deitar sobre ela primeiro, Maria Ema e, depois, a própria filha” (*MS*, p. 195); “a vida em que consta ter caído a sobrinha deve-se sem dúvida a uma experiência grave entre ela e Walter, o tio ou o pai, como se queira” (*MS*, p. 196); “ele mesmo nos contou, quando aqui veio mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam” (*MS*, p. 204-205).

A narradora já estava habituada à maledicência dos Dias, não era atingida pelos petardos maldosos desde sempre lançados contra ela; saber, entretanto, que a sua única lembrança decorrente de seu contato com Walter – e por isso protegida da profanação dos outros – tinha sido compartilhada com os maledicentes, desencadeou um processo de desencantamento:

pensava que não era possível, que faltavam palavras fulcrais no que Walter teria dito [...]. Ela imaginava que ele teria explicado ‘– Calcula que, para podermos trocar umas palavras a sós, tive de subir ao quarto onde ela dormia, e para não ofender ninguém, esperei que houvesse uma noite de chuva e ainda por cima tirei os sapatos’ (*MS*, p. 205).

O seu desapontamento com Walter leva ao desvanecimento progressivo de sua figura: “era apenas uma sombra que se movimentava, e depois já nem sombra era, como uma morte. Fazia falta mas apagava-se” (*MS*, p. 206); destaco a ambiguidade que provoqueei ao usar “sua figura”, já que narrar um consistia em descobrir o outro.

Esse apagamento de Walter já tinha sido tentado antes, e neste ponto volto ao que deixei suspenso lá atrás: o abjeto como realização do desejo.

Após a visita, em 1963, Maria Ema entra em depressão e um médico é chamado; Dalila era um cirurgião decadente, viciado em álcool, “que preferia ter uma alcunha e viver de pequenos nadas, rápidas consultas ao domicílio [...]. Preferia rir, levar a vida a brincar. Era divertido” (*MS*, p. 148). A alcunha revela uma característica; o nome feminino denunciava a sua impotência derivada do uísque:

era tão inofensivo quanto uma senhora. Felizmente para ela, ele tinha-se transformado numa verdadeira senhora [...]. O corpo dele, de fato, era apenas o de uma mulher ossuda a quem tivessem tirado os seios e as redondezas das ancas [...]. A filha de Walter sentia curiosidade por aquela figura [...], um

homem eunuco, sentado, de copo na mão, olhando para ela, cobiçando-a (*MS*, p. 149).

Maria Ema, porém, não sabia dessa impossibilidade do médico e só o que percebia era a filha “chegar a casa, de roupa amarrotada e livros desfeitos, juntamente com o Dr. Dalila” (*MS*, p. 150), até que numa noite, Maria Ema “retirou de dentro [do carro do médico] a filha e socou-a [...], pela primeira vez na vida. Em altos gritos, disse que ela era a cara tinta e escarrada de Walter Dias, viciosa e depravada como ele, falsa e mentirosa como ele, traidora e inclinada ao mal como ele” (*MS*, p.151). A partir dessa caracterização da narradora, é como se ela buscasse cumprir a atribuição materna, vivendo como ela supõe que Walter teria vivido, consciente da sua transgressão.

Georges Bataille (2013, p. 270) afirma que “a sensualidade é em princípio, o domínio da derrisão e da impostura, está em sua essência ser um gosto por perder pé, mas sem afundar de vez...: isso não aconteceria se não fosse por uma trapaça de que somos ao mesmo tempo os autores cegos e as vítimas”, como a narradora propõe-se a viver.

A narradora já carregava culpa:

eu era filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo [...]. Era culpada, responsável, duma responsabilidade mais funda do que a culpa, porque nascida dum estado criado antes de mim mesma, uma condição herdada que me fizesse à imagem e semelhança da própria culpa (*MS*, p. 134),

que se soma ao desejo de chocar, de ferir, no caso, de viver conforme vaticinaram os membros da família Dias, de forma depravada, como viveu Walter: a “ausência de contenção, insípida para aqueles que a ela se abandonam, tem o sabor mais agudo para os que a testemunham, se estes continuam a viver moralmente com a contenção” (BATAILLE, 2013, p. 270), “porque todos esperavam que acontecesse, que o sexo de Walter se manifestasse, deixasse um rastilho, fosse assunto de escândalo, para que o seu caráter se tornasse compreensível, a sua vida fosse claramente punível e a ordem se equilibrasse” (*MS*, p. 68) – tendo a concretização do abjeto, do desvio, seria mais fácil entender um “homem que era soldado, que pintava pássaros e não trabalhava” (*MS*, p. 68) ou sua filha, silenciosa e adolescente leitora de *A Ilíada*: era como se não se pudesse, na casa da família Dias, simplesmente *ser*.

Há a tentação, como leitor, de pensar a narradora como uma mulher livre, reconhecedora e detentora de seu corpo, como Evita, de *A costa dos murmúrios* (2000);

entretanto, a relação delas com seu corpo não é a de liberdade e prazer para si: o sexo torna-se funcional, isto é, Evita faz sexo com um desconhecido e depois com Álvaro, não pelo prazer, mas para compensar uma outra coisa; a filha de Walter usa o sexo, o corpo, como uma maneira de lidar com o inominável, pela via da abjeção.

Dalila não superou seu vício, mas, utopicamente, planejava desintoxicar-se, “voltar a ser homem” e casar com a narradora; enquanto isso não acontecia, “telefonava para amigos e amigas [...] fazia por que alguém sobrasse, e abraçasse a filha de Walter atrás dum frigorífico que se encontrava no desvão do próprio quarto de dormir” (*MS*, p. 159).

Alguns anos depois, já proprietária de um automóvel – o equivalente contemporâneo à charrete onde Walter fugia pelos campos –, com mobilidade e independência à casa de Valmares,

a filha de Maria Ema e de Walter, isto é, a antiga sobrinha de Walter, substituiu o Dr. Dalila [...]. Era uma série de atos identificados não por números, mas por rostos, que se sucediam com a cadência das séries cuja última unidade se avaria [...], pois a filha de Walter nunca abraçou o pescoço de nenhum amante para dizer – É o último (*MS*, p. 157).

Atente-se que agora, ela é “filha de Maria Ema e de Walter”, “antiga sobrinha”, e a sua mudança de estatuto é condicionada por sua conduta sexual, às claras, sem dissimulação, aceitando o fardo de sua filiação.

A mãe substitui Walter pela filha no que tange à espera, agindo com a filha como “guardiã de si mesma diferida sobre um outro corpo” (*MS*, p. 151); porém, sobre o corpo da filha, não há freio, pois

o bêbado, o velho, o que tem a cara vermelha, uma ferida na testa, um olho fechado, o que não tem dentes dum lado, o que partiu a cana do nariz, o que esconde a faca na peúga, o que matou a mulher, o que cheira a rato, o que fede a whisky, o que sua a podre, o que não tem argumentos, o que fala aos berros, o que não se levanta de preguiça, o que não cumpre a palavra, o que torce o pulso, o que não se levanta da cama, o que não tem emprego, o que não quer emprego, o que anda à deriva, o que vem nos barcos, o que vai nos caminhões, o que viaja no meio da carne, o que espera pela polícia, o que esmaga pétalas de lírio, o que cospe erva mascada e usa um palito no dente. O que tem corpo peludo, o olhar imundo, o que despiu a alma, o que provoca o acidente, o que não estudou matemática, o que pensa que Homero é nome de cachorro, o que não é apresentável, não é visível nem à luz do dia nem sequer do luar. O que só tem corpo no escuro da noite. É esse, o imundo, o que lhe aperta os dedos, lhe suga o mamilo, lhe espreme a ponta do pé (*MS*, p. 164).

Este excerto, enumerando-lhe os amantes, ilustra a sua liberdade diante das convenções sociais, que normatizam o ato sexual, inclusive na transgressão. Nesse ponto, a filha de Walter evidencia Bataille, para quem “a transgressão não é apenas necessária [...], sem a evidência de uma transgressão, não experimentamos mais esse sentimento de liberdade que a plenitude da realização sexual exige” (BATAILLE, 2013, p. 131), isto é, para a narradora, não bastava uma vida realizada e livre sexualmente, o sexo abjeto tinha uma função para si mesma: ultrapassar a imagem do pai.

Todavia, percebe que “não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter” (MS, p. 208) e, para tanto, “ela sabia, tal como os Dias desde sempre tinham sabido, que não se atinge verdadeiramente a reputação de alguém, enquanto não se atinge o local reservado do seu sexo. Era preciso atingir o sexo de Walter” (MS, p. 209).

4.3 DIES IRAE

O modo como a decisão é tomada é revestida de lirismo, contrastando estado interior e ambiente. Porém, tomando a ironia como “dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série [...] de interpretações subversivas”, como “uma forma de escritura destinada a deixar aberta a questão que pode significar o significado literal” (MUECKE, 1995, p. 48), entende-se, como leitores sensíveis à “cena” da ironia (HUTCHEON, 2000), que a situação contrastiva a seguir é irônica, “afinal, a responsabilidade última de decidir se a ironia realmente acontece numa elocução ou não (e qual o sentido irônico) é apenas do interpretador” (HUTCHEON, 2000, p. 74).

Vejamos:

as amendoeiras tinham-se coberto de pétalas nesse fim de inverno, um fevereiro morno, umedecido. Parecia que não existiam essas árvores redosas, entre as outras árvores, e de súbito, dava-se conta de que dos seus ramos frágeis estavam saindo pétalas. Um véu de pétalas emergia do nada, cobrindo os campos, unindo-os, como se um sopro branco se tivesse erguido acima da terra para mostrar que estava viva. Nem antes nem depois aconteceu florescência tão suave, tão fina. Os caminhos pouco pisados estavam cobertos por tapetes de pétalas que sobreviviam durante dias sem se desfazerem [...]. Lembrava-se de imagens da natureza a ensinar a passagem irreversível da vida. (MS, p. 206)

O renascimento da natureza pelo surgimento da primavera é uma espécie de marca de ciclo em que destruição e reconstrução se dão, e de modo surpreendente: dos ramos de uma árvore, no final do inverno, “estavam saindo pétalas”, para “mostrar que

[ainda] estava viva⁷⁹”, e a natureza – na figura da árvore – fazia isso através da beleza, criando tapetes de pétalas. A imagem de beleza, de suavidade vem da seleção de palavras usadas no excerto: morno, frágeis, véu de pétalas, rede de nada, sopro, florescência, suave, fina... mesmo o movimento é lento, pois os “tapetes de pétalas” levavam dias para serem desfeitos, na verdade, “dias sem se desfazerem”, gerando a ideia de movimento natural, sem intervenção humana. Ao pensar, porém, em “dias sem se desfazerem” já o leitor começa a atentar que não é tudo tão idílico assim, já que imobilidade geralmente é estagnação... e é o movimento contrário que o excerto quer destacar, porque vem mais do que do desejo, vem da necessidade de aniquilação.

A oposição entre o plácido ambiente que circunda a narradora e a devastação de seu interior é perceptível a partir da sequência textual, em que ela

caminhando sobre a camada fina das pétalas brancas e rosadas das flores das amendoeiras que se lhe colavam às solas dos sapatos e trazia para casa como uma segunda sola, sem limpar no tapete de arame da porta, percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter (MS, p. 208).

Abruptamente, a beleza e suavidade das pétalas perdem-se; as pétalas viram uma pasta de detritos e a narradora não limpa os sapatos à entrada, carregando o que um dia foi beleza e hoje é sujeira, para dentro.

James Wood em seu *Como funciona a ficção* (2011) explica a importância do detalhe: usando um rol de exemplos de escritores como Tolstói, Marlow, Shakespeare, Flaubert e outros, exemplifica como é possível ao leitor, a partir de detalhes tangíveis, perceber o que vai no íntimo da personagem, mesmo que ela não verbalize. Sabe-se, então, que para além da verbalização, “não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter” (MS, p. 208), alguma atitude extrema será tomada no sentido de devastar a imagem paterna que tanto cultivou.

O trotamundos tentava encontrar noutras terras o que desprezava na sua: pouso. Passado o tempo das navegações, é chegado o momento de voltar-se para si, para dentro, para o próprio continente. Retirar os olhos do mar, do horizonte e construir (se) a partir da terra que se tem: delinear a identidade na terra – a partir dela. Tal configuração identitária, entretanto, não é possível para Walter (alteridade, outro, sobreposição), que “pensará sempre que mudando de lugar se muda de ser” (MS, p. 142). A narradora, essa, entende que “correr para diante é ir ao encontro do que ficou

⁷⁹ É inevitável ler essa passagem identificando o sinal de vida da árvore com a necessidade de superação da narradora.

atrás” (MS, p. 141); e aquilo que busca durante a narrativa, a definição a partir de um discurso imaginado sobre Walter, parece ser exorcizado, finalmente, nos três contos entregues a ele no derradeiro encontro em Buenos Aires: “na verdade a filha não fora até ao *Bar los pájaros* para o sossego dele, mas sim para o bem dela. Encontrava-se ali para cortar alguma coisa que tinha de ser cortada [...]. Cortar dentro de si.” (MS, p. 225), o que finalmente se dará quando receber como herança material e concreta, após a morte de Walter, a manta que o acompanhou – e que nomeia o romance⁸⁰.

Antes, contudo, a profanação é necessária, para que o abjeto não a consuma; é o momento em que a vida está pronta para prosseguir, mesmo que através da aniquilação: “transformando a doçura d[a] imaterialidade evanescente [de Walter] numa parábola de natureza carnal para que desaparecesse”; “ia fazer a experiência da profanação, com os pés descalços, os sapatos na mão⁸¹, como ele havia lhe ensinado” (MS, p. 208): redige três histórias guiadas pela maledicência dos Dias, denegrindo a imagem que ela própria mantinha intacta, protegida da sanha da família... porém, como sequência de abjeção, denegrir Walter diante dele mesmo seria o seu ato final. Não bastava apenas matar Walter em si mesma, era necessário matar simbolicamente Walter, esmagando-o.

Ao localizar Walter na Argentina, vai até ele e “dentro de um saco, ela levava três narrativas fantasiosas sobre uma figura sedutora, ausente presente, que lhe havia alimentado a vida” (MS, p. 211).

Walter não é como lhe condenaram a ser; os Dias criaram uma imagem, o do “inevitável mal” (MS, p. 58), e os irmãos, de longe, para justificarem a sua indiferença⁸² em relação a Francisco Dias e a Valmares, iam alimentando essa imagem, com as “cartas envenenadas”, desviando a atenção de si, jogando-a sobre Walter, como sempre fizeram: Walter tem mais filhos, Walter envolve-se com contrabando, Walter rouba um sócio. Quando a filha leva-lhe os contos e insiste, maldosamente, em saber por que ele

⁸⁰ A manta identifica Walter. Seria sobre essa manta que as mulheres seduzidas teriam sido possuídas, marcando a licenciosidade da personagem. Entretanto, ela parece ser a única coisa à qual a personagem dá valor, carregada de um simbolismo de liberdade: Walter nada possui de material, a não ser a manta que pode carregar consigo. Em Portugal, o livro foi publicado com o título de *Vale da paixão* (1998). A paixão a que o título faz referência remete à paixão como pathos, como uma espécie de *via crúcis* necessária para o devir humano.

⁸¹ Chamo atenção aqui para o “sapato na mão”: claro que isso remete à noite de chuva, mas também me leva a associar com a sola suja do sapato da narradora. É como se, mesmo no processo de profanação, aniquilamento, destruição, houvesse precaução, uma espécie de sentimento ambivalente, de destruição, com cuidado; pelo carinho que ainda resta, leva o sapato sujo na mão.

⁸² “Numa altura em que as distâncias se anulavam e as viagens tinham se banalizado [...] sucediam que os Dias não queriam visitar o pai, mas não o diziam” (MS, p. 174). “Os irmãos Dias sentiam-se bem à distância e não desejavam voltar” (MS, p. 175).

não desenha mais os pássaros, obtém com naturalidade a resposta de que estão “em sua cabeça”: “ela pergunta pela quinta vez por que não desenha mais. Ele diz, pela décima vez, que não é preciso” (*MS*, p. 217). A filha quer saber por que ele desenhava pássaros; ele “acrescentou que desenhava sem razão nenhuma, desenhava [...]. Ele tinha passado a vida inteira a desenhar, tinha gasto o seu tempo e a sua reputação a desenhar pássaros e agora queria dizer-lhe que havia sido para nada? [...] ‘Não tenhas ilusões, foi sempre para meu prazer, mais nada...’ ” (*MS*, p. 226)

O menosprezo da família por Walter comprova-se, por exemplo, quando Francisco Dias vai buscá-lo no quartel para casar-se com Maria Ema e não acredita que o filho tivesse sido promovido⁸³; não acredita que pudesse ter disciplina ou competência para progredir, para ele “o traidor do comandante estava conluiado com o cabo” (*MS*, p. 74). Francisco Dias “deixava à solta Walter Dias para que os outros filhos, em compensação, se unissem [...]. Quanto mais ele se afundasse mais os outros se manteriam unidos” (*MS*, p. 58), sem contar que este menosprezo reveste um grande ressentimento pela coragem de Walter em escapar a Francisco Dias: “o soldado transformara-se em furriel e estava chegando, depois de fazer a Rota do Cabo e ter conhecido metade do mundo” (*MS*, p. 24).

Logo após o surto de Maria Ema, Walter parece perceber o mal que causa e resolve livrar Valmares de sua presença ou, pelo menos, dos objetos que lhe eram atribuídos, “havia ódio nos olhos claros de Walter como por uma morte injusta” (*MS*, p. 130), ao arrastar

objetos para fora do armazém dos trastes. Arrasta papéis, roupas [...]. Puxa a charrete para fora [...], com ímpeto de rudeza desfaz charrete à machadada [...]. Sabemos o que vai suceder. De súbito, no meio do frio extemporâneo [...], ergue-se o fogo que ilumina a frontaria e o pátio. Walter despede-se, consome as suas marcas, não voltará mais a esta casa (*MS*, p. 130-131).

Walter pretende que o fogo liberte os moradores de Valmares de sua presença – ao menos, parece ser esta a sua intenção, pois logo após atear fogo nos objetos, entra no carro para ir embora. É como se, percebendo o mal que causava na cunhada, libertasse-a, indo embora, cessando, inclusive o envio de desenhos de pássaros; antes, uma forma de manter Maria Ema informada de seu paradeiro.

⁸³ “O mistério da ascensão de Walter, num local para onde o mandara a fim de ser punido, fazia-o cismar em manobras escusas” (*MS*, p. 75).

Por não se sentir culpado⁸⁴, nunca se defendeu, nunca se desculpou e, por isso,

Walter Dias não podia aceitar semelhante fantasia sobre sua manta. A sua manta era um lugar sobre o qual havia desenhado os seus pássaros e feito o que lhe tinha apetecido fazer. Ninguém tinha nada a ver com isso. O ódio contra as palavras da filha crescia. Em pé, lia passagens em voz alta, em português com o sotaque do Sul, sem uma palavra em espanhol, como se a raiva o transportasse à origem. O seu ódio era um ódio velho, semelhante ao ódio que a filha havia visto em certos homens de Valmares. Era um ódio bárbaro que levantava atrás de si as mesas e as cadeiras, empurrava adiante do seu ventre os nomes das pessoas da família, dirigindo-lhes injúrias. Eu era a família visada. (MS, p. 224)

A narradora, que não tinha partido com Walter em 1963, que, na década de 1980, vai até ele para poder *deixá-lo*, entende, então, que se Walter é errância, negação de pertencimento, ela é pertencimento: ela é de Valmares, conforme explícito adiante.

Quebra-se, então, definitivamente o encanto que a *imagem* construída de Walter exerce sobre ela ao assumir que o espaço que cabe a ele é o da memória – imaginação, de certa forma –, e lá ele pode mover-se sem mais limitá-la, percebido a seguir:

tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias [...] desde as corridas nos carros [...] até à verdadeira noite da chuva [...]. Agora ela sabe que de novo ele [...] subirá a escada sempre que lho pedir. Não tem que pedir desculpa de nada, nem de se arrepender de nada, nem de pedir perdão a ninguém. Nunca teve. Walter pode deambular por este espaço, em paz, até o fim da vida (MS, p. 236).

4.4 COMMUNIO

Para chegar, porém, a esse nível de aceitação e suposto controle da própria vida, a ponto de Walter passear livremente pelas memórias da narradora, foi necessária uma trajetória conjunta à Maria Ema.

A ligação mais explícita da narradora, sem dúvida, é com seu pai; embora, antes desse pai, tenha havido uma mãe, Maria Ema, cujo próprio nome é anagramático e redundante: Maria, “mãe de todos” pela mitologia católica, e Ema, mãe. Há ironia na escolha deste nome, pois à Maria Ema não é facultado o sentimento maternal, como

⁸⁴ Há que se considerar, por certo, que sociopatas também não sentem culpa e agem sem considerar consequências de seus atos, mas não me parece ser este o caso de Walter.

comumente se atribuiria às mulheres, ideia já desconstruída de início, posto que a imediata relação que se faz é com outra Ema da literatura, a Bovary. Entretanto, refazendo os passos da narradora, a construção de si também se dá em contraponto a esta mulher.

Pensa a narradora que Maria Ema

deveria ter-se desfeito de mim, para ser ela mesma, durante a vida de mulher que merecia ter sido, mas não se desfez [...] ela tinha-se deixado prolongar para além da sua vontade e eu tomava-me pelo pedaço necrosado dela. Ali estávamos, ela e eu, ambas longe dele. Eu sempre afastada dele [...] queria ser outra, e por isso não me parecia mais com ele (*MS*, p. 133).

Neste excerto, a filha de Maria Ema parece iniciar uma reflexão sobre a mãe, porém, o centro é ela, vitimizada pela culpa que sente, considerando-se “um pedaço necrosado dela”, “eu sempre afastada dele”, alisando os cabelos e, com isso, não mais parecida com o pai. Aqui, o sentimento de rivalidade que opõe a narradora à mãe é sutil, mas os seus sentimentos são claros, quando, criança, tendo em sua posse o revólver, fantasiava:

a filha de Walter escolhia Maria Ema nas madrugadas frias de 54. A meio do corredor, ainda em robe, ela receberia o tiro, no local onde as duas asas da gola se fechavam e se abriam, exatamente onde começava o peito de Maria Ema. Coberta de sangue [...] Maria Ema pôr-se-ia a chamar, abrindo o robe [...] e todos correriam para castigarem a filha de Walter, enquanto Maria Ema se erguia de seu assento e nada lhe acontecia, inviolável e inatingível (*MS*, p. 46).

Relacionar a narradora ao complexo de Electra é inevitável, já que o desejo de morte à mãe é verbalizado, mesmo que saiba que não atingiria a mãe concretamente. Como criança, sente-a “inviolável e inatingível” e, caso fosse ferida, seria a filha que atrairia a ira de todos. Porém,

se a filha de Walter Dias virasse a arma contra si, o seu peito e o seu próprio ventre, ninguém viria. Ninguém correria sobre ela para levantá-la do soalho, nem seria preciso. Sobre ela não haveria sangue. Sobre ela, o botão de ouro, saindo pela boca do revólver, estalaria na sua própria cabeça como desabrocha um cravo, sem ruído, cor de fogo, sem fogo (*MS*, p. 47),

afinal, “eu era filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza de juventude, da exuberância do corpo” (*MS*, p. 134), sempre menosprezando a sua própria existência; a percepção da narradora sobre si mesma é depreciativa, construída ao longo dos anos pela família onde se insere.

A história de seus pais lhe chega pelos empregados, pelos tios; não há informações sobre Walter e Maria Ema, a não ser as que lhe são jogadas como uma maneira de marginalizá-la um pouco mais, “não há registro, não há memória pública [do casamento]. Existia especialmente na conversa [...] de Francisco Dias [...] para que vissem como um homem inteligente age perante dificuldades inesperadas” (*MS*, p. 76). Dessa forma, o que lhe resta são imagens construídas por outros, como a cena narrada pela empregada da casa, sobre a primeira vez que viram Maria Ema:

“Venho aqui para dizer que seu filho mais novo a abalroou” [...] o Baptista tinha acrescentado que não vinha ali para exigir fosse o que fosse, apenas para que Francisco Dias soubesse que o rapaz tinha deixado a semente dentro de [...] Maria Ema. [...] Manuel Baptista sabia que a culpa não era dele, era dela, a sua filha. Não tinha dúvida de que Maria Ema tinha saltado para dentro da charrete, e ela mesma é que tinha se estendido em cima da manta de caserna que ele usava nos coitos com as mulheres ao longo das estradas. Ela, a mais nova. Mas ela não compreendia que isso só tinha acontecido porque o soldado não havia alcançado as irmãs mais velhas [...] nem as primas [...] resguardadas dos desenhos dele para homens sérios [...]. E Francisco Dias [...] tinha começado a desempenhar seu papel de pai de homem, dizendo que não havia meio de provar que tivesse sido o filho dele [...]. E Manuel Baptista entendia que ele tinha toda a razão, e pediu à mulher, a quem ele de passagem também culpava, que mostrasse o que trazia consigo [...], Francisco Dias [...] ficou a pensar [...] até que encontrou alguma coisa para dizer, como pai de homem que era “– o problema é que uma mulher que se dá a um, dá-se a todos, já não presta...” “Sim, já não presta...” – tinha dito o próprio Manuel Baptista – “Ela própria se desprestou” (*MS*, p. 70)

O modo como a mulher era tratada pela sociedade e no interior das famílias é perceptível no excerto: a “culpa” por estar grávida era de Maria Ema e, por mais que Walter fosse execrado pela família, Francisco pensava como “pai de homem”, ofendendo a mulher, e recebendo aquiescência do pai da moça envolvida. A passagem também revela o imaginário que cercava Walter “coitos com as mulheres ao longo das estradas”, além do modo como o próprio pai imagina a filha “saltando” para dentro da charrete, sendo ingênua, porém, ao não perceber que Walter teria aceito a sua “oferta” por não ter conseguido chegar nas outras mulheres da família devidamente “resguardadas”, como se não tivessem vontade própria, precisando ser “salvas” de Walter. Esqueceram-se de proteger Maria Ema, que havia “se desprestado”, tornando-se “sem serventia”, e a culpa disso cabia à “mãe dela, a mulher do Baptista [...]. Nos problemas de cópula, a mãe, por mais que se desculpe, é sempre responsável. A mãe Baptista é que tinha permitido que ele a desenhasse, que ele a captasse para dentro daquelas quatro linhas daquelas folhas brancas” (*MS*, p. 71-72), e quem afirma isso é Alexandrina, uma mulher.

A subalternidade da mulher é perpetuada pela própria mulher, ao repassar os seus conteúdos culturais adiante, repetindo inconscientemente a “lei” do patriarcado. Aqui, Maria Ema é vítima desse sistema; adiante, repete-o, assumindo a “tarefa de guarda, um destino [...] de proteção, de responsabilidade, de guardiã de costumes, de guardiã da sensualidade [...] do corpo inteiro da filha [...], era a guardiã da sua salvação para um casamento futuro” (MS, p. 151).

Essa subalternidade permitia aos pais, como proprietários das filhas, torturarem-nas – e não apenas psicologicamente; “havam-na fechado [a Maria Ema], dando-lhe comida por uma greta da porta, trancando-a logo em seguida” (MS, p. 73). Isso começara logo após o anúncio da gravidez aos Dias; pois logo após falarem com Francisco,

os Baptistas desprenderam o carro, subiram para cima do carro e não deixaram a filha subir. Maria Ema tinha de pagar. Já começava a pagar. O carro partia baloiçando os taipais e levantando a poeira, e Maria Ema pôs-se a caminhar atrás. Corria atrás do carro, e não o alcançava, no rasto da poeira [...]. Maria Ema a correr atrás dos Baptistas [...] pedindo socorro atrás do carro, quando tinha dezoito anos (MS, p. 71).

Francisco Dias vai ao quartel cobrar uma atitude de Walter; como o cabo já estava alistado para partir para Goa, o comandante impede que essa conversa aconteça, menosprezando a gravidez, chamando Walter para decidir de impulso, sem tempo para refletir: “Walter aparecera à porta para responder se preferia reparar essa falta ou ir prestar serviço para a Índia, e aí permanecera calado. O comandante, porém, empurrou a decisão. Disse que seria muito difícil provar que a falta fora de Walter” (MS, p. 74). Perceba-se que Walter não decide: fica em silêncio parado na porta e o oficial responde por ele. Talvez aqui esteja uma das chaves para entender o motivo pelo qual Walter escreva para Maria Ema, e siga desenhando pássaros para ela, mesmo depois que o irmão mais velho, Custódio, tivesse assumido a paternidade, por exigência de Francisco Dias.

A relação entre a narradora e Maria Ema é de competição, apesar de breves momentos de cumplicidade, como este: “[Maria Ema] contava comigo. E nós entendíamos-nos. Nós duas quase não falávamos e no entanto éramos tão próximas que, de súbito, diante dos vidros das janelas olhávamos-nos e tínhamos a mesma idade” (MS, p. 136). A ambivalência na relação entre as duas pode ser percebida por estes dois fragmentos, aparentemente contraditórios:

[a sobrinha] sabia também que Maria Ema teria esperado por Walter, porque ele não ficava em silêncio, escrevia, mandava desenhos, ia mandando desenhos de pássaros à medida que avançava e avistava terra [...] todos perceberiam para quem mandava. Custódio sempre saberia. [...]. Os anos podiam correr, ainda que nem sempre se pudesse esperar. Ela, porém, esperava. [...] O filho mais velho de Francisco Dias não entraria no quarto de onde se deitava Maria Ema Baptista, senão depois do regresso de Walter proveniente da Índia, quando a filha de Walter tinha três anos. (*MS*, p. 77).

Nesse extrato, a constatação de que Walter teria cultivado em Maria Ema a espera, afinal, vimos que ele não se recusou a “corrigir a falta”, ficou em silêncio (talvez pensando?) e quem decidiu foi seu comandante. Segundo a narradora, Maria Ema só teria desistido de esperar Walter porque Custódio a corrompeu, com presentes; enquanto ela, filha, vangloria-se de ter resistido ao modo de ser de Custódio e esperado:

havia faltado a Maria Ema a capacidade de espera [...]. Por silencioso que fosse Custódio Dias, por mais que a tomasse no colo e a levasse sentada nos seus joelhos no carro de capoeira, ela esperava pelo outro, ao contrário de Maria Ema que não tinha esperado [...]. Maria Ema havia-se virado na contraluz da porta, e no alto do seu corpo um vulto tinha crescido [...]. Porque Custódio a passeava de trem, a levava a Faro [...], trazia-lhe [...] revistas em que se oferecia a identificação, em alternativa, com Michèle Morgan, Vivian Leigh e Ava Gardner e a partir daí se definia o caráter de uma mulher (*MS*, p. 86-87).

A narradora finge não perceber que Maria Ema só aceita Custódio em seu quarto após Walter ter partido, sozinho⁸⁵. Esse fragmento reforça a ideia da competição que mencionei acima, pois, pela ótica da narradora, a mãe havia sido vencida pelos passeios e presentes, não por qualquer característica de Custódio, que a narradora reconhece, já que “ela também costumava caminhar atrás de Custódio Dias. Apreciava o silêncio do marido de Maria Ema sobre a sua própria vida. Fascinavam-na aqueles passos assimétricos que ele dava, lentos, cautelosos, em volta da casa. Seguia-o pela rua afora” (*MS*, p. 79) e também percebia que “a bondade existia, adquiria forma humana e por vezes confundia-se com o corpo de Custódio Dias” (*MS*, p. 82). No que diz respeito à Maria Ema, considera apenas a sua inconstância, repetindo – também a narradora – padrões patriarcais de caracterização feminina.

A narradora e Maria Ema são mulheres resultantes de seu tempo; embora tartamudeiem posturas patriarcais, cada uma a sua maneira tenta resistir: Maria Ema

⁸⁵ Mesmo essa partida de Walter pode ser entendida como algo contra o qual ele não pode lutar: Custódio, o único irmão que demonstra carinho por ele, casou-se com Maria Ema; ele, magnânima – ou covardemente – “deixa” a mulher para o irmão. De qualquer forma, o desejo de Maria Ema não é considerado.

fechando seu corpo a Custódio e a narradora abrindo seu corpo para várias experiências, independente dos motivos que as tenham levado a isso.

A situação de igualdade na diferença é percebida pela narradora: “talvez eu fosse ela, ele fosse eu, não sei, ninguém saberá, a não ser um dia, longínquo, quando nosso segredo for transmutado, o mistério do amor, escondido debaixo da terra, enterrado, florindo noutra lugar” (*MS*, p. 133), e o que as identifica mais que sua condição de mulher, é a condição de mulheres de Walter.

A filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegômenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A sabedoria daí adquirida era um ter, um haver um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança. Eu possuía entre as mãos esta inestimável herança (*MS*, p. 158).

Saber como o amor poderia ter sido trágico e vê-lo capaz de findar-se de maneira prosaica, não dramática ou grandiosa, como os textos que lia, condiciona sua maneira de perceber as relações, em tudo oposta à Maria Ema:

o que ela quer dizer é que sua alma, o nicho onde ela se enrola e esconde, onde ela pernoita, onde ela sabe o que sabe e desconhece o que é para desconhecer, essa sempre fora intocável. E por isso convinha que aquele que lhe espremia o mamilo, lhe tocava a nuca e a levava pelos cabelos até os colchões manhosos das casas de veraneio fosse tão banal, tão fútil, tão grosseiro, que nem sequer se aproximasse da entrada do esconderijo onde se encontrava a sua alma, envolvida nas suas vestes de seda [...]. Essa a sua herança de preservação, a sua coutada real onde só ela caçava (*MS*, p. 165).

Os homens não se transformarão em relacionamento, pois conhece a história de Walter e Maria Ema, e essa história também constitui sua identidade: “a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade. A filha [...] não pertencia a ninguém, era fruto da sua própria pessoa, ela mesma se havia a si parido e criado” (*MS*, p. 159-160).

4.5 REX TREMENDAE

Neste romance, o aspecto alegórico que une a Casa de Valmares a Portugal é mais explícito do que em outros. Francisco Dias é apresentado como aquele dos “passos pesados [...], produzidos por botas [...] [cujo] ruído de ferro, segu[e]-o por toda a parte, como se transportasse uma coroa nos pés” (*MS*, p. 8), o senhor de um pequeno feudo,

uma “empresa familiar concebida poupadamente, à semelhança dum severo estado” (MS, p. 25).

Nesse universo, duas forças entram em litígio: a tradição, em sua obsolescência e atraso, representada na figura patriarcal de Francisco Dias, lutando para manter em seu feudo todos os filhos, obedientes e passivos, *versus* o novo, representado por Walter, insubmisso desde criança, que não acatava as ordens do pai.

Destaco aqui, um fato exemplar deste choque:

Walter tinha doze anos e Francisco Dias havia dito – “não és mais que os outros. Pegas também na tua canastra”. A tarefa consistia em encher uma canastra de estrume e entregá-la completa, elevando-a acima da cabeça. [Três de seus irmãos] encontravam-se lá, no fundo da estrumeira, a encher canastras. [Dois irmãos] recebiam-nas, entornando-as no leito dos carros engatados às mulas. Na azáfama de encher as vasilhas, os irmãos Dias, tanto os que se encontravam em cima como os que estavam no fundo da cova, iam ficando atascados de estrume, e ele olhava para o fundo e recusava-se a descer. Fora obrigado a descer [...], todos obedeciam, enchendo as canastras com as forquilhas baixas, erguendo as vasilhas até à berma da cova. Erguiam o esterco curtido, fumoso, aduboso, podrido, sujos dele, como se fossem parte dele e não se importassem de o ser. Mas Walter, o mais novo, o que tinha descido à cova empurrado não pegava na alfaia [...] não se movia [...]. Então o pai havia pegado ele mesmo numa forquilha, impedindo-o de subir [...] e Walter, com as mãos cravadas na parede de estrume, enfrentava o pai [...]. Uma criança pequena, de cabelos de cor de feno, aos gritos estridentes, no meio da estrumeira a desafiar o pai (MS, p. 53-54).

Muito dessa rebeldia, o pai atribuí-a ao professor que Walter tivera, diferente dos professores dos outros filhos. Para Francisco, educação seria sinônimo de *formar bons trabalhadores*, mesmo que para isso os professores perpetuassem, com sua postura, o discurso competente, distribuindo pancadas enérgicas, para criarem *um obediente*: “todos seus filhos tinham sido ensinados por homens enérgicos, pessoas duras [...] procurando fazer de cada criança um obediente, para que se obtivesse um bom trabalhador” (MS, p. 59). A obediência, o silêncio, através da *disciplina de rigor*, a mutilação da vontade, partindo da vergonha das punições humilhantes aplicadas, são os pilares da boa ditadura ou, nas palavras da narradora, “a vergonha, na criação da obediência, era um sentimento imprescindível em todos os tempos, principalmente, nos diligentes anos trinta” (MS, p. 59-60).

Walter, entretanto, tivera um professor que Francisco Dias considerava incompetente, pois

um homem que [...] volta e meia levava as crianças até aos montes cinzentos de São Sebastião, mandava observar a natureza, mandava espiar os animais. Mandava medir o desvio do Sol com metros de pedreiro, obrigava-os a irem de noite à escola para explicar os eclipses [...]. Não lhes ensinava nada. Ele

mesmo construía canudos especiais pelos quais fazia as crianças olharem as aves, contra a necessidade das próprias crianças, que era saber, sobre pássaros, quais os úteis e os inúteis, os que davam bons exemplos aos homens com seus hábitos, e escrever isso em boa caligrafia. Mas esse transviado trazia para a sala de aula pássaros vivos e pássaros mortos, abria-lhe as asas, mostrava a diferença das penas, as articulações das patas no poiso e no voo (MS, p. 60).

A manta do soldado (2003) não é o romance em que a ironia conduza a narrativa, como acontece em *A costa dos murmúrios* (2000); porém, em excertos como este acima, o elemento irônico não pode ser desprezado. Quando a narradora faculta-nos o modo de pensar de Francisco, faculta-nos conhecer aspectos do patriarcalismo nacional nesta alegoria em que se constitui Francisco Dias, que “ao cuspir na terra, pensava em Walter Dias [...] o anunciador da dispersão da casa, com despeito, com todo o desamor, com verdadeira raiva” (MS, p. 88).

Para Fernando Rosas (1988), “não há, talvez, nada mais absurdamente demagógico no Portugal salazarista dos anos trinta que o discurso ideológico, conservador e agrarista sobre o mundo rural e a vida camponesa”, fantasia compartilhada por Francisco Dias, um dos poucos beneficiários da condição agrária: “era o tempo da grande esperança de Francisco dias, da grande azáfama rural” (MS, p.25).

Além dessa lembrança quanto à questão agrária, não se podem perder de vista os programas de ensino politizados, com saneamento político dos corpos docentes vinculando o ensino aos “princípios da doutrina e da moral cristã” (ROSAS, 1988, p. 252); “num estado que nos anos 30 aspira a regenerar e formar os espíritos de acordo com suas certezas indiscutíveis, a pedagogia de inculcação ideológica, simultaneamente impositiva, formativa e repressiva, é um dever inerente à própria função pública, aliás cuidadosamente saneada dos seus elementos indesejáveis” (ROSAS, 1988, p. 260).

A escola era a “sagrada oficina de almas”, responsável direta pela ocupação das mentes juvenis em atividades, ensinando obediência. Nas palavras de Salazar, num discurso em 1936, quando define as *verdades indiscutíveis* estabelecidas pela nova ordem: “não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (ROSAS, 1988, p. 260).

Francisco Dias “lembrava-se de ter sido chamado pelo professor franzino, apenas para lhe ouvir dizer que Walter possuía [...] umas mãos que desenhavam como se tivessem a memória da natureza debaixo das unhas. Uma habilidade formidável”

(*MS*, p. 61) – mas inútil. E, por ser o professor um degenerado, era necessário, como salvaguarda da família que era, tomar uma atitude: “Francisco Dias, ele mesmo, havia escrito ao delegado falando da sua suspeita [...] e por sua iniciativa o professor desaparecera”; “numa noite de dezembro de trinta e cinco, tinham vindo buscar o professor de cara lisa” (*MS*, p. 61), que, soube-se depois, nunca mais voltou a exercer a profissão.

Pensemos que a narrativa envolvendo Walter, Francisco Dias, a narradora e a casa de Valmares pode ser lida como uma alegoria da busca de uma identidade não mais individual, mas coletiva, nacional, até, o que é impossível de ser essencializada, daí o caráter aberto do romance: nenhuma das personagens fecha-se, conclui-se. Nesse sentido, não se está negando Eduardo Lourenço (1999, p. 89), quando ele afirma o tempo do indivíduo não ser o mesmo do povo. Está-se, mais uma vez, estabelecendo o tempo da memória em oposição ao tempo homogêneo, mensurável, da história.

Digamos que, nos anos de 1980, são sobretudo as identidades coletivas construídas a partir da noção do sujeito sociológico⁸⁶ que o romance de Lúcia Jorge acolhe. Da interação entre interior e exterior, entre mundo pessoal e mundo público, entre sentimentos subjetivos e lugares objetivos que o sujeito ocupa no mundo social, nasceriam as identidades em que nos forjamos e forjamos. A captação desta interação explica, de resto, [um motivo aglutinador] da ficção da autora[:] a configuração da memória no discurso individual e coletivo (LIMA, 2005, p. 58).

A busca de si, se considerarmos o Walter *trotamundos*, configurar-se-á pelo distanciamento da casa paterna, da pátria. Walter não aceitava a autoridade paterna⁸⁷, não se sujeitava às imposições arbitrárias de Francisco, porém não se desligava dele, nem de Valmares. Francisco Dias, o patriarca, considerava Walter a *fístula* da família Dias, o *depravado* que concede equilíbrio a cada família.

Francisco Dias tinha ataques de ódio e apenas se conformava porque sabia que em toda a irmandade costumava existir um depravado, [...] para que o equilíbrio se mantivesse [...] [u]ma fístula por onde purgava o desequilíbrio, a vergonha do desequilíbrio. [...] O desequilíbrio concentrado num único induzia os outros a serem discretos e equilibrados. (*MS*, p. 58)

⁸⁶ O sujeito sociológico a que a ensaísta se refere diz respeito à noção de identidade proposta por Stuart Hall (2005, p. 11), segundo a qual o sujeito não é independente – ou *autônomo* – da complexidade do mundo moderno, numa espécie de interatividade entre o eu e a sociedade, numa relação dialógica em que a identidade individual é formada e alterada pelos apelos culturais exteriores. Opõe-se ao centramento imutável (em essência, ao menos) do sujeito do Iluminismo.

⁸⁷ Nesse momento, não seria excessivo chamar a atenção para o proceder de Francisco Dias: “o dono de Valmares achava que a sua casa era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança de um estado, dirigindo-a à semelhança dum estado, dirigindo-a como um governador [...] gere um estado” (*MS*, p. 44) e inferir a reação insubordinada de Walter como alegoria de uma reação nacional por vir.

Essa ideia, todavia, parece ser uma espécie de auto-absolvição por ter gerado um filho em tudo oposto aos outros, laboriosos e obedientes. Tal labor e obediência ao longo dos anos revelaram-se um profundo rancor contra o patriarca, considerando que todos os filhos, à exceção de Custódio, partem em busca de fortuna e não voltam, nem quando chamados.

Há um momento em que Francisco parece ter um lapso de consciência.

Já mais velho, com apenas Custódio, Maria Ema e os netos dividindo a casa em Valmares, por ocasião das cartas em que os filhos tentam jogar a responsabilidade da volta de um para outro, sempre denegrindo Walter, “teve uma inesperada palavra de condescendência: ‘– E o trabalho que Walter teve com o outro, não conta? Talvez seja este que escreve a acusar, quem esteja em falta com o trotamundos, porque também está em falta comigo’” (MS, p. 191).

Francisco carrega o sobrenome *Dias*, que lembra Bartolomeu Dias, célebre navegador português, trazendo à tona a tradição portuguesa de viajantes, de *descobridores*. Francisco Dias, todavia, configura-se o oposto dessa tradição: apegando-se a sua casa em Valmares, aquela que era “uma casa de paredes podres, carrasqueiras bravas, um império de pedras” (MS, p. 112), uma casa que estava “suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada.” (MS, p. 09), excitando no filho mais novo o desejo de viajar, marcando na narradora sua dupla natureza, Portugal das viagens pelo oceano-Portugal das viagens pela [minha] terra.

Walter Dias ousou desafiar a autoridade paterna, largar o continente e buscar o oceano, revivendo a tradição portuguesa das navegações: o trotamundos parte para Goa, faz a Rota do Cabo, conhece metade do mundo, mas volta. Voltava trazendo “um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço” (MS, p. 103), em tudo oposto à família, cujos membros nunca voltaram. Walter, mesmo em suas viagens, mantinha-se presente na casa pelos emblemáticos desenhos dos pássaros que mandava. Volta, marca presença na casa paterna, e parte novamente, para conhecer a outra metade do mundo, voltar para a noite da chuva, e partir definitivamente.

Ao afirmar que Walter presentificava a tradição portuguesa dos desbravadores, lembro Eduardo Lourenço (1999) e sua leitura sobre o destino mítico do povo português. Segundo sua leitura, Portugal está fadado à grandeza. O povo português vive a melancolia desse prognóstico gorado, já que Portugal construiu um império que de

nada lhe valeu, sobrando apenas a saudade dessa grandeza sonhada; leiamos aqui Valmares e seu patriarca: desde o êxodo dos filhos e da decadência paulatina da propriedade, Francisco antevê o momento em que sua propriedade será próspera novamente. Não percebe que seu “império de pedras” desmoronou, pois os tempos são outros. Nesse sentido, a alegoria das questões portuguesas, conforme afirma Isabel de Lima:

os [...] romances de Lúcia Jorge centram-se, no que as questões de identidade dizem respeito, preponderantemente sobre interrogações identitárias coletivas, nascidas da experiência do sujeito⁸⁸ da modernidade tardia e, mais particularmente, de condições específicas da sociedade portuguesa que marcaram os anos de 1960 e 1970, provocando intensas mutações sociais (LIMA, 2005, p. 57).

Lúcia Jorge, sem dúvida, lança luz sobre os eventos nacionais, a partir do deambular natural de personagens em seu contexto. Poder-se-ia afirmar que a literatura faz isso; porém, a partir do momento em que a intencionalidade com que o entrelaçamento entre a memória individual e os eventos históricos são decodificados do texto, os romances dão ao leitor uma outra perspectiva, tornando-o cúmplice do relato, não mais romanesco, mas histórico. “Diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outro ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 69), ou outro tempo, modifico, modulo.

Perceba-se que a narradora se delineia enquanto oposição a Francisco Dias, tal como a Walter, e como o próprio Walter em relação a Francisco.

Este mosaico de recordações *daquela* noite – e de tudo ao redor dela –, constrói o factual *desta* noite, a fim de que a herança de Walter fosse, ela mesma, construída pelo sentimento de pertencimento, e Francisco Dias, que a execrava como a marca de uma vergonha, iria perceber (caso estivesse vivo nesta noite) que

nunca deveria ter-se enraivecido contra essa neta, tão sua oposta e tão sua cativa. Ele deveria ter percebido, desde sempre, que ela nunca iria sair por completo de seu perímetro, e que se pretendia amarrar alguém a Valmares como refém do que havia perdido [...] essa ficaria bem presa. Ou melhor, está bem presa. Ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre [...] Está presa do [...] álamo, do cipreste, do cemitério branco onde os seus antepassados desfizeram os ossos [...]. Ela está presa ao coração oculto das pedras. Ela nem vai, ela só regressa. (MS, p. 201)

⁸⁸ A articulista aqui mais uma vez recorre a Hall (2005, p. 13) trazendo o conceito do sujeito pós-moderno cuja identidade é contraditória, pela impossível redução do eu a um todo coerente e unificado, já que a identidade é definida historicamente a partir de trocas nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Por conta do *pertencimento*, Portugal e narradora têm seus destinos em confluência:

possuir uma identidade cultural [...] é estar primordialmente em contato com o núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de *tradição*, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente de si mesma, sua *autenticidade*. (HALL, 2003, p. 29)

A narradora é a guardiã da tradição, pertence a terra,

conhece a diferença entre as alfaias como se fosse um cavador. [...] Conhece a enxada de lâmina compacta, a que corta a terra a prumo, e a separa em rápidas cavadelas lisas como vidros [...] A pessoa [...] acha estranho que a filha de Walter possa procurar às escuras uma alfaia agrícola e que a encontre pelo tacto sem acender a luz. Está na pele, no gene, no olho cego [...] Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra [...] coloca lá dentro a manta dobrada [...] Quem é pai de quem? Quem é nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho? (MS, p. 237-238)

Ao enterrar a manta, enterra uma busca concluída onde começou: na terra. A reiteração de *terra* nessa construção frasal não é gratuita. Pretende reafirmar a ligação existente entre o destino da casa de Valmares, da família Dias, da narradora e o destino de Portugal, saudoso de sua grandeza, potencialmente capaz de desenvolver-se, desde que livre da melancolia de uma predestinação, seja de um *quinto império*, seja de um simulacro do paterno.

5 ÚLTIMO ATO

Terceira Carta V

Minhas irmãs:
 Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?
 (Novas Cartas Portuguesas)

O mote deste estudo pode ser sintetizado a partir da pergunta feita pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (1974), pois, a partir dessa pergunta, crucial para todos os seres sensíveis, a investigação se dá sobre o poder da palavra, não apenas como discurso competente ou espetáculo de massas, mas a palavra e sua paixão, o exercício da reflexão conjunta com vários interlocutores, invisíveis, presentes ou possíveis.

Num século de tantas imagens, tantos estímulos visuais, como a literatura pode ainda ser objeto de tanta paixão e, para além da paixão, instrumento de justiça?

A literatura também pode ser o ponto de partida para exigências de mudança. Se não, por que tanto medo, ao longo dos séculos, das palavras e por que a tentativa sistemática de desacreditá-las?

Pensar numa literatura de testemunho, de certa forma, é redundante, uma vez que toda a literatura é testemunho, já o disse com Seligmann-Silva (2003), em outro ponto deste meu trabalho. Portanto, não apenas na denúncia da situação dos soldados portugueses na África de *A costa dos murmúrios* (2000), dos retornados em *A noite das mulheres cantoras* (2011), do Portugal agrário anacrônico em *A manta do soldado* (2003) e da violência presente em todos os romances – seja na manifestação que for, há o testemunho de uma época que se perpetua.

“A literatura é a porteira da cripta⁸⁹” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74) e, nesse sentido, Lúcia Jorge, através da reorganização do tempo histórico pela memória, permite que se possa repensar criticamente eventos da história de um país, ao unir fatos improváveis pelo eixo temporal, através do seu olhar, através do testemunho de suas personagens: aquilo que foi convenientemente *esquecido* vem à tona, causando desconforto, exigindo reação.

⁸⁹ “Cripta” diz respeito a um novo conceito criado por Abraham e Torok (conforme SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 69) para abarcar sofrimentos psicológicos não elaborados, desencadeados pelo novo tipo de horror, a partir dos genocídios, por exemplo. São sofrimentos irrepresentáveis e carregados de culpa por ter-se sobrevivido a eles.

Grande parte da literatura portuguesa diz respeito à *trajetória*, seja no que concerne a viagens físicas, deslocamentos no espaço, seja no que se refere a deslocamentos temporais e afetivos.

De grande império a um país isolado à época de Salazar, ou perdido economicamente, tudo acaba sendo variação de uma mesma saudade⁹⁰. Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos concordam, pelo menos, neste ponto: o excesso de prognóstico, a saudade do passado, o messianismo⁹¹ não conseguem redimir centenas de jovens desempregados em seu território⁹².

Por a história acontecer em ciclos, o seu conhecimento é necessário e, se o discurso oficial apresentado pelo sistema de educação não o abrange de maneira satisfatória, a literatura entra como um apoio, muitas vezes, desencadeando uma discussão mais ampla, podendo despertar o interesse através das redes sociais e até da mídia televisiva, e Lídia Jorge é uma escritora capaz de desencadear novos olhares sobre a história de seu país.

Especificamente nestes três romances abordados, percebe-se a escrita alegórica da nação: o passado é ligado a um futuro, ressignificado através do presente, que se encontra sulcado pelo interdito, pelo silêncio, pela coação do bem-dizer/viver o país. Cabe aos leitores a percepção de que um inconsciente cultural também pode ser reprimido, e a superação da repressão vem, inicialmente, com a percepção, pelo discurso, desse recalcque.

Para além das questões individuais já apontadas em cada capítulo, aqui, o que quero destacar é a alegoria de um país arruinado. Idelber Avelar (2003), estudando a literatura da América Latina pós-ditadura, percebe que a alegoria presente nos textos que analisou aconteceu pela necessidade do luto. A alegoria e o discurso testemunhal marcam a presença da dor e o trabalho para eliminá-la. A literatura reconstrói um tempo pela memória e permite a perscrutação de dados impossíveis à representação do discurso competente dos governos:

⁹⁰ Pretendia usar aqui *melancolia*, mas Eduardo Lourenço ensina a diferença e afirma que a maneira como o povo português se volta ao passado “não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente saudosa [...] um olhar para o passado no que isso supõe de verdadeiro afastamento de si” (1999a, p. 14)

⁹¹ Eduardo Lourenço, em *Tempo Português* (1999a).

⁹² “O gabinete estatístico estima que haja em Portugal 824 mil pessoas sem trabalho, pouco menos de seis mil face a outubro. Destas, 150 mil têm menos de 25 anos (149 mil em outubro). Em novembro de 2012, havia mais 91 mil portugueses no desemprego” (Fonte: Jornal Público, janeiro de 2014) Disponível em: <http://www.publico.pt/economia/noticia/desemprego-desce-ha-nove-meses-consecutivos-1618835#/0> - notícia de 08/01/2014 - acessado em 09.02.2014)

a literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares: um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado (AVELAR, 2003, p. 237)

Segundo o autor, foi necessário, após a redemocratização, “encarar o luto como um trabalho social” (AVELAR, 2003, p. 240). O luto, diferentemente da melancolia, permite um trabalho crítico: “a chave para essa possibilidade é a relação com o coletivo, ausente ou quase invisível aos textos do primeiro mundo” (AVELAR, 2003, p. 288-289).

Em Lúcia Jorge, mais que uma estratégia terapêutica, o narrar (tanto no campo intradieético, cada narradora refazendo-se, como no campo extradieético, a história do país revista) inicialmente foi pensado como um ato de resiliência.

Cada narradora – e lembremos que Eva Lopo não é a narradora, apesar de conduzir o discurso – não narra “por si”, isto é, as narradoras colocam-se em posição lateral, deixando o centro da narrativa para um evento ou outra pessoa; elas narram uma história da qual não são protagonistas, revelando-se, é fato, mas sempre em relação a alguma outra personagem.

Luís Alex, Forza Leal e Helena ocupam a narrativa de *A costa dos murmúrios* (2000) de modo a revelar a ação de militares na guerra colonial. O papel de Evita não é de protagonista, nem quando se propõe a denunciar, pois a denúncia era sobre o envenenamento, não sobre as chacinas cuja comprovação estava nas caixas de fotos. Os propósitos nobres de Evita esbarravam na ideia corrente de que na batalha, longe dos olhos dos não combatentes, atrocidades acontecem e têm uma relativa aceitação pela comunidade civil: suspeita-se de abusos que, se não comprovados, não ocorreram. A própria guerra colonial não houve. Os mortos que retornavam a Portugal em caixões fechados até poderiam ter morrido por projétil de arma de fogo, mas pela sua, em acidente, nunca em batalha.

Evita repete a postura apregoada pelo discurso competente, buscando a justiça que a deixaria em paz com sua consciência, forjada no interior de uma sociedade patriarcal e autoritária. Essa repetição, inconsciente até, é notória no modo como Helena é coisificada: sua descrição inicial a iguala a objetos; pela sequência da narrativa, é promovida a animal, chamada de “pomba” e, por fim, mesmo na cena de tensão erótica entre ambas, Helena é desqualificada pelo discurso científico – “tenho a perna de Helena na minha mão, peço-lhe que a curve para ver a atuação dos **gêmeos**” (CM, p.

219 – grifo meu). Quando, porém, Evita aceita ser chamada de pomba⁹³ por Álvaro Sabino, ela está se submetendo à mesma coisificação a que condena Helena.

Eva Lopo ilumina fatos da história ao elucidar pontos de “Os gafanhotos”; porém, como personagem, não ultrapassa seus medos, suas idiossincrasias, mesmo vinte anos depois do acontecido em Moçambique: o momento que seria o de denúncia – afinal estava “revisando” o texto apresentado pelo seu interlocutor afásico – torna-se um monólogo, concluído com a ideia de que os fatos deveriam ficar do modo como estavam, na sombra. Encerando desse modo a condução da fala, Eva anula o que teria sido o seu próprio amadurecimento; derruba a ideia inicial de que o narrar seria um ato de resiliência, pois, segundo ela: “querer desconhecer não é uma covardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento” (CM, p. 127).

Se a resiliência for entendida como a possibilidade, não de resistir – pois haveria uma quebra –, mas de adaptar-se aos eventos, transcendendo o trauma, tornando-o consciente para poder elaborá-lo, então, Eva Lopo não é resiliente, uma vez que em seu discurso mantém as mesmas marcas de há vinte anos, mostrando que ela está no mesmo ponto onde esteve, apesar de a tentativa de amadurecimento explicitar-se na troca do nome Evita, mais jovem, por Eva, mais velha.

Solange de Matos, a narradora de *A noite das mulheres cantoras* (2011), carrega culpa, mas, assim como ela, os leitores não sabem em relação a quê. Suspeita-se que esteja relacionada à sua condição de retornada da África: o modo como relata a fuga de Moçambique e a presença do aluno predileto do pai, destacando a violência do pai em relação ao rapaz, para dissuadi-lo da ideia de segui-los, dá uma pista disso, afinal ela sobreviveu à fuga, acompanhou o pai; o aluno, não. É uma afirmação simplista, é fato; mas também é fato que a narradora porta uma culpa que a condena à margem, para que possa observar. Sua insistência em destacar Gisela como uma figura grandiosa, para em seguida revelar atos de mesquinha da maestrina, transferindo o olhar de si para a outra, tentando isentar-se da maledicência que comete, é significativo indício de sonsidão. Após apresentar Gisela Batista, destacando-lhe o ar fascinante, criando um ambiente de mistério para isso, narra a compreensão sobre sua inclusão na banda:

⁹³ Transcrevo: “difícil, pombinha” (CM, p. 124); “ouça, pomba” (CM, p. 142); “há muitos anos, pombinha” (CM, p. 160).

o sentido da minha inclusão [...] [foi] decifrado ao longo daquele primeiro ensaio. Dizia respeito diretamente a [...] maestrina de quem tudo e todas dependiam [...]. [E]u já tinha compreendido que a sua voz apresentava um timbre aceitável [...], mas apresentava pouca extensão, pouco brilho [...]. Gisela, sem o suporte de um bom amparo, jamais cantaria só [...]. A sua voz era idêntica à minha [...]. Nesse dia [...] eram tantas as revelações [...], [a] principal era a descoberta de que Gisela jamais seria Billie Holiday, nem Edith Piaf, nem sequer [...] uma Donna Summer qualquer ela seria. (NMC, p. 75-77)

Perceba-se o regozijo da narradora com a impossibilidade do sucesso da outra; ela antegoza o fracasso alheio, sempre tentando disfarçar o discurso com um tom compreensivo. Porém, quando a sua condição de inferioridade⁹⁴ escapa, ela logo menospreza a companheira (não diretamente), como uma espécie de compensação:

a pessoa que tem a fixação das rimas vive com milhares de combinações na cabeça [...], passa a vida a rimar as palavras, a função mais elementar da poesia [...]. Escrever palavras para a música, a vocação dos servidores, imbecis [...]. Solange, uma aspirante a letrista, uma imbecil, segundo o professor [Castilho], e era assim que eu me sentia (NMC, p. 57)

Em muitos pontos ao longo do trabalho, a violência se faz presente, e de várias maneiras, levando-me a apontar a condução discursiva de Solange como um ato de violência, não de resiliência, ou superação de trauma. Uma pessoa que se coloca na condição de serva, por mais que seja a narradora, a detentora de um discurso, o faz em função dos outros: “João de Lucena me estendeu a sua bela mão [...]. [T]udo que ele me indicar para fazer eu farei, eu agora percebo o que significa ser serva, essa expressão que sempre me pareceu ultrajante [...], e agora compreendo a magnitude que a pessoa *serva* pode atingir” (NMC, p. 258). Solange se coloca na condição de serva (e o é também de Gisela), mas a sua renúncia à violência, ou à rebeldia, não alivia o sentimento de culpa e de inferioridade que carrega – acentua-o.

Ao final do romance, ainda em condição de serva, tanto de João de Lucena quanto de Gisela Batista, mostra que, assim como Eva não superou a sua condição expectante, Solange se mantém, também, à espera.

Parece que a efetiva protagonista de uma mudança de condição é a narradora de *A manta do soldado* (2003). Sente-se culpada pela infelicidade da mãe e como tal busca identificar-se com o pai ausente, para reforçar (e aqui a violência presente em seu ato) a condição da mãe. Quando Walter parte definitivamente, levando Maria Ema à

⁹⁴ Entenda-se que essa inferioridade não é percebida diretamente pela narradora. Isso acontece nas “falhas” do discurso.

depressão, transforma-se em salvadora de sua mãe... por igualar-se ao seu pai. Na sequência de ações, porém, busca o abjeto como denegação de sua condição. Sempre na condição de marginal à família, mantém-se marginal à sociedade, mulher independente economicamente e ativa sexualmente, escolhendo e abandonando parceiros.

Quando, porém, recebe a manta que Walter envia como herança, e rememora a sua vida⁹⁵, destacando a de Walter, ela coloca o pai em seu lugar de direito – e afeto – na memória: “agora ela sabe que de novo ele descalçará os sapatos e subirá a escada [...]. Não tem de pedir desculpa de nada, nem de se arrepender de nada, nem de pedir desculpas a ninguém [...]. Walter pode deambular em paz por este espaço, em paz, até o fim da vida” (MS, p. 236).

Aceitar que Custódio finalize o enterro da manta, mostra mudança de sua postura; tanto ela quanto o homem que a acompanha são conduzidos para o interior da casa e, se não há indícios de que tenham entrado, também não há de que não o tenham feito.

Nesse caso, a narradora atinge um patamar diferente de Solange e Eva Lopo, porque, para além da narração de memórias, para além da onisciência narrativa, a filha de Walter torna-se uma autora dentro do romance. Como tal, o seu poder é maior, pois demiurgicamente cria e mata um pai para poder ter uma vida sua, mesmo que, ao receber a manta, a vida do pai e a sua confluam, restituindo-lhe ou, em última instância, concedendo-lhe um estatuto identitário.

O que liga estas três narradoras é uma espécie de masoquismo: o trauma não é trabalhado, não se torna consciente, é veiculado pelas ações autopunitivas e depreciativas: à exceção do que acontece em *A manta do soldado* (2003) o tempo não é *espaço* para redenção. Se a fala permitiria uma nova compreensão sobre a enunciação, as personagens condutoras do discurso teriam sua condição alterada pela consciência advinda da revisitação do passado; entretanto, o passado é evocado sem que isso aconteça; o trauma continua latente, e o luto mal elaborado transforma-se em melancolia.

A ideia inicial de que o narrar marcaria o refazer pessoal e a revisitação da história do país é confirmada apenas na última das histórias. Todavia, nesses três romances, o discurso oficial pode ser ressignificado pela apropriação do leitor,

⁹⁵ Como afirmei, o ponto fulcral é Walter, mas a narrativa rearranja a vida da narradora, a partir da vida de Walter.

desencadeando discussões sobre o momento presente pelo qual passa não apenas Portugal, mas também a Europa.

As imagens engendradas pela autora marcam a representação de uma repetição, passível de identificação justamente pela alegoria. De uma viagem para manutenção de um território – em nome de um império caduco – em *A costa dos murmúrios* (2000), até a percepção de que a terra que se tem é aquela em que se está, em *A manta do soldado* (2003), é necessária a constatação de que a ilusão do espetáculo não dura para sempre, que o Império do Ultramar não foi substituído pelo Império Minuto, e que é fundamental parar de rodar⁹⁶, buscando fora o que deve ser desenvolvido dentro: “a identidade nunca é um *a priori*, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (BHABHA, 1998, p. 85).

Lídia Jorge trabalha com a ideia de coletivo, porém, esse coletivo mítico está desfeito, presente apenas na melancolia de um futuro que, quando se torna presente, mostra-se tão decepcionante como qualquer passado fracassado. O movimento para a identificação não passa disso: eterna busca, sempre trajeto; como mover-se para fora, o jogar-se ao mar, ou o deslocar-se por dentro⁹⁷, nas viagens pela terra, no conhecimento das aldeias. Portugal, fitando o mar, a ele se lançou, e a terra ficou-lhe às costas. Orgulhosamente isolado, degenerou-se, o povo empobreceu, e a revolução que deveria consertar, não *deu conta*⁹⁸, até agora, o momento de repensar-se.

“Portugal vive-se ‘por dentro’ numa espécie de isolamento sublimado, e ‘por fora’ como o exemplo dos povos de vocação universal, indo a ponto de dispersar seu corpo e sua alma pelo mundo inteiro” (LOURENÇO, 1999a, p. 10): o soldado Walter em suas andanças, pela perspectiva de través, agora, colhendo experiência e informação, para voltar e – não ele, porque pertencia à geração descrente de Portugal – *plantar* na terra portuguesa definitivamente esta experiência. A sua filha, enterrando a herança, desvencilhando-se de um passado voltado para fora, planta a possibilidade de a herança frutificar na própria terra, mas com tudo o que veio de fora.

⁹⁶ Não há como não lembrar *A jangada de pedra* (1986), de Saramago: a ilha vagando pelo Oceano até encontrar onde se fixar.

⁹⁷ A busca por uma identidade cultural portuguesa tanto se evidenciou nas narrativas de êxodo pelo mar quanto nas narrativas que exploravam o interior de Portugal; notadamente Camões e Garret.

⁹⁸ A própria Lídia Jorge aborda essa questão em *O dia dos prodígios* (1984), mostrando o desconhecimento especular entre aldeões e soldados, e em *Os memoráveis* (2014), cujo enredo se volta para a memória da Revolução dos Cravos, questionando se realmente Portugal teria se beneficiado com ela ou apenas alguns oportunistas teriam lucrado.

“O processo de narrar a história é essencialmente literário e desafia a solidez e irreversibilidade da História vista como ciência” (KAUFMAN, 1991, p. 132), e a elaboração de testemunhos ficcionais em romances cuja história revelada pela memória denuncia

uma certa transgressão entre memória e História. Uma transgressão que faz prisioneira a rememoração de um passado que pode agora ser lembrado não para o reconhecimento ou para o regozijo, mas para esconder, obliterar. Um passado que é colocado em uma espécie de entrelugar, porque mostrado a partir de representações repletas de ambivalências discursivas. (CANCELLI, 2012, p. 83)

A obliteração referida no excerto envolve a espetacularização do evento traumático, quando o testemunho perde sua contingência política, conforme a continuação do texto clarifica:

a obliteração é, e foi, de muitas formas, acobertada pela maneira espetacular com que a própria cultura de massas passou a tratar do problema da rememoração. Houve uma imposição, e isto é patente através da filmografia, para que se cristalizassem formas adequadas de rememoração, cada vez mais ancoradas em torno da construção de imagens e na invocação ressentida, em seu apelo sentimental, em sua vitimização, em sua heroificação, na desimplicação subjetiva que oferece ao sujeito, e no recalcamento do colaboracionismo. (CANCELLI, 2012, p. 86)

A indústria cultural estabeleceu – de certo modo – quais as formas legítimas de recordação e naturalizou o ressentimento e o sofrimento, impedindo que o trabalho de luto se faça, e se houver discussões como as da Comissão da Verdade, no Brasil, por exemplo, sejam menos dignas de crédito do que os shows de tv, no domingo.

Diz Eva Lopo: “mete as mãos nos farelos da história, veja como ela empalidece implacavelmente nas caixas, como morre e murcha [...]. Muitos crimes cheios de dever, que é o que faz a grande história” (CM, p. 212), distante dos holofotes, encaixotados, os crimes.

A violência dos relatos nestes romances não se pretende história, tem bem firmado o seu estatuto de ficção; mas serve como tentativa de insurreição a uma espécie de monumentalização (excesso de memória, diria Huyssen, 2004) do terror; os atos cometidos pelos governos totalitários seriam constantemente lembrados a partir de monumentos, filmes, espetáculos, em que a discussão política seria suprimida, gerando a falsa ideia de que os atos cometidos durante a 2ª Guerra foram exceção, ignorando a ação da PIDE, a existência do DOI-CODI, dos campos de estupro na Bósnia, ou mesmo o sequestro das mais de duzentas jovens nigerianas, em abril deste ano, sem mencionar

a violência contra mulheres e negros, ações recorrentes do cotidiano em qualquer lugar do mundo.

No confronto entre a memória coletiva e a memória individual, Maurice Halbwachs entende que “fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma [...]. Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios” (1990, p. 25). Nesse sentido, Lídia Jorge despe-se de seu estatuto pessoal e dilui-se em suas narrativas, buscando um leitor modelo, capaz de decifrar as camadas de sua narrativa.

A autora usa o trabalho de memória de suas narradoras como uma maneira de opor-se ao discurso competente, pois denuncia o silêncio, o apagamento e o olvido. Perceba-se, porém, que a sua estratégia está em colocar as narradoras nessas situações limites e provocar no leitor a reação que as narradoras não têm.

A indiferença delas diante do outro denuncia a postura de muitos, transcendendo o texto e validando-se como alegoria. Se Solange não vê problema em calar-se diante do que foi feito com Madalena Micaia (desde as violações diárias até o desfecho da personagem), se não denunciou vinte anos depois, quando Gisela ainda lucrava aplausos a partir da africana, o incômodo é semelhante ao de Eva Lopo. A situação comum só pode ser alterada com o conhecimento, o saber e o reconhecimento do outro. A narradora de *A manta do soldado* (2003) é a única que tem sua condição alterada, porque quebra o silêncio, vence as violências, assumindo o papel de agente dessa violência – quando confronta o pai com seus contos, quando escolhe seus parceiros sexuais, quando se cala à maledicência da família –, e o faz não apenas por si, faz também pelo pai. Salva Walter do apagamento, garantindo para si um lugar; que seja o de depósito da memória do pai, mantendo entretanto um papel, diferente das demais, que apenas amparam outras personagens.

Conforme mencionado ao longo dos capítulos, cada romance a sua maneira alegoriza Portugal e as suas dinâmicas sociais. Identifica-se, então uma espécie de trajetória, de projeto, na obra de Lídia Jorge. Nestes três romances estudados, a narradora conta uma *outra* história, denunciando a situação política portuguesa. Para tanto, o enredo entrelaça a história das narradoras às situações críticas nacionais. À guisa de reforço desta ideia, menciono seu último romance, *Os memoráveis*, lançado em março deste ano, em Portugal, em que a narradora praticamente não revela sua história pessoal. O foco, a protagonista do romance, é a madrugada de 24 de abril e suas

consequências na vida dos que fizeram a Revolução dos Cravos. O romance trata da investigação de como as vidas daqueles revolucionários foram afetadas pelo fato, medindo, em certo modo, o nível de consciência que os envolvidos tiveram da ação; soando como um fecho para o caminho de análise traçado até agora.

É claro que toda leitura é uma de várias leituras possíveis, e este trabalho se propôs a lidar com aspectos delimitados de três romances de uma autora cuja obra engloba onze romances, cinco livros de contos, duas obras infantis, uma peça de teatro e um livro de ensaios, tendo sobrado, portanto, vasto terreno de investigação.

O fato é que Lídia Jorge não tem uma escrita que se entregue facilmente ao leitor, apesar de toda a sua popularidade em Portugal e na Europa. Ao fim desta leitura, entendo que a pergunta norteadora de seus textos seja: o conhecimento do passado é suficiente para alterar o futuro, a partir do presente? E, pessimistamente, a partir do que vi nos seus textos, refletindo a situação europeia vigente, talvez a resposta seja não. No entanto, essa escrita pessimista vem revestida da mais cuidada forma, e a correspondência entre a história pessoal e a história do país se dá na medida em que a autora seleciona, recorta, dirige, compõe, contudo é “claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita. A tal pequena, humilde e útil correspondência que não nos deixa navegar completamente à deriva. Às vezes quase, contudo” (*CM*, p. 40).

O leitor é avisado, muitas vezes, que o “silêncio apontava com o dedo o que iria acontecer, apontava o caminho do futuro da terra [...]. Um grande espaço sem nada, onde ninguém teria recordação de nada, onde não haveria ninguém para se lembrar de nada” (*MS*, p. 136-137), a não ser que haja o movimento de resistência de uma ficção, não ufanista, mas certa na denúncia.

Conforme os fatos vão se sucedendo – em nossa existência individual, coadunada, correlata, dependente da grande história –, quer percebamos, ou não, “a água [mistura]-se com a terra. As nuvens com as árvores, o espaço com o globo terrestre. O tempo [deixa] de existir [...]. A história e o esquecimento [são] partes do mesmo cérebro [...], e tudo [está] esquecido quando se [pronuncia] *memorável*” (*JORGE*, 2014, p. 256).

As coisas não se tornarão diferentes porque foram denunciadas ficcionalmente, mas eu terei desenvolvido uma consciência que não aceitará mais com naturalidade silêncios, violências, aviltamentos, apagamentos. E, só por isso, a literatura, as palavras, estas terão podido muito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 22. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Livro X: p. 217-265.

ALVES, Jofre. *Abril de Novo – Memórias do PREC, da resistência anti-salazarista e outras crônicas históricas*. Disponível em: <http://abril-de-novo.blogspot.com.br/2010/01/cronologia-do-ano-de-1974-iii_15.html>. Acesso em: 06 ago. 2012.

AUGUSTO, Claudio de Farias. *A revolução portuguesa*. São Paulo: UNESP, 2011.

AVELAR, Idelber. *As alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BERBEROVA, Nina. *A acompanhadora*. Trad. do russo para o francês Lydia Chweitzer; trad. do francês para o português Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BERGSON, Henry. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

_____. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRIDI, Marlise Vaz. *Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea*. São Paulo: Todas as Letras, ano 7, nº 7, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRITA, Felícia. *Massacres em África*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.

CALVÃO, Guilherme Almor De Alpoim. *Quantos morreram em Mueda?* Disponível em: <http://www.macua.org/Quantos_Morreram_em_Mueda.htm>. Acesso em: 18 out. 2012.

CANCELLI, Elizabeth. *A violenta memória do esquecimento*. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-iv/artigos>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

CARVALHO, Susana Maria Correia Poças de. *Dois olhares sobre uma guerra: A Costa dos murmúrios*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares. 133p.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FANNON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, José Medeiros. *Portugal em transe*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (História de Portugal, 8)

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

_____. Em nome do pai: a propósito de *o vale da paixão* de Lídia Jorge. *Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: Edições Cosmos. n 1. p. 162-171, out. 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e elaboração da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JORGE, Lúcia. *Os memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.

_____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

_____. Para um leitor ignorado. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lúcia Jorge*. Lisboa: Texto, 2009. p. 33-47.

_____. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *A Instrumentalina e outros contos*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

_____. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal estar na pós-modernidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KAUFMAN, Helena. *A metaficção historiográfica de José Saramago*. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 120, Abr. 1991, p. 124-136.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia frequentemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Isabel Pires de. Palavra e identidade(s) em Lúcia Jorge: vinte anos de caminho. In: *Literatura/política/cultura: (1994-2004)*. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 57-70

LIMA, Isabel Pires de. *Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual*. In: BERARDINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Semear*. n. 4. Rio de Janeiro: NAU, 2000. p. 11-28.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. Uma cultura do silêncio. In: RIBEIRO, Jorge. *Marcas da guerra colonial*. 2. ed. Porto: Campo das Letras, 1999b (p. 220-222).

MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (orgs.). *África desde 1935*. Trad. Luís Hernan de Almeida Prado Mendoza. Brasília: UNESCO, 2010. Vol. VIII.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOSSE, George. *La imagen del hombre*. La creación de la masculinidad moderna. Trad. Rafael Heredero. Madrid: Talasa Ediciones S.L., 2000.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (reliquat). Trad. Alain François. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da violência*, vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O tempo social*. In: *Coleção Documentos nº 6: Série Ciências Humanas*. Grupo estudos sobre o tempo. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1990.

PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional*. Lisboa: Ática, 1978.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial*. In: *Revista de Crítica e Ciências Sociais*, nº 68, abril de 2004. p. 7-29.

RIBEIRO, Jorge. *Marcas da guerra colonial*. 2. ed. Porto: Campo das Letras, 1999.

ROSAS, Fernando. *O Estado Novo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (História de Portugal, 7)

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2011.

SECCO, Lincoln. *25 de abril de 1974*. A Revolução dos Cravos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SELIGMANN-SILVA . *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O local do testemunho*. In: Tempo e argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, nr.1, 2010. p. 3-10.

SILVA, Leandro Assunção da. *História, filosofia e espaços: a ideia de Ocidente em Oswald Spengler*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2008. Disponível em: <<http://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/LeandroAS.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra e a literatura*. Lisboa: Vega, 2001.

TORRES, José Júlio Martins. *Teoria do caos*. Disponível em: <<http://juliotorres.ws>>. Acesso em: 03 jun. 2012.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

<<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/11/jovens-estudantes-tentam-refundar-partido-simbolo-da-ditadura-militar.html>> Acesso em: 15 jan. 2013

<<http://www.publico.pt/media/noticia/salazar-eleito-o-maior-portugues-de-sempre-em-programa-da-rtp-1289390>> Acesso em: 15 jan.2013.

<<http://www.publico.pt/economia/noticia/desemprego-desce-ha-nove-meses-consecutivos-1618835#0> - notícia de 08/01/2014> Acesso em: 09 fev.2014.

<http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Arnold_J._Toynbee.html> Acesso em: 12 out. 2013.

<<http://www.poemas-del-alma.com/blog/biografias/biografia-de-nina-berberova>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

<<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/61517/Nina-Berberova>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

Assinalando os 50 anos do Massacre de Mueda: “Crime” foi ter exigido independência Disponível em: <<http://jornalismomocambicano.blogspot.com.br/2010/06/assinalando-os-50-anos-do-massacre-de.html>>. Acesso em: 18 out. 2012.