



JAMEL, Máira Contrucci. **Linguagem e memória em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 9, Julho 2011. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

LINGUAGEM E MEMÓRIA EM *LILLIAS FRASER*, DE HÉLIA CORREIA

Maíra Contrucci Jamel*

RESUMO

O romance *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, segue uma tendência da pós-modernidade, que rouba do tecido histórico matéria para a construção ficcional. Este artigo pretende analisar a memória como um elemento norteador das construções sociais, sejam elas históricas ou literárias. Sabendo que a pós-modernidade, em literatura, apostou no conceito de metaficção historiográfica, será ele que conduzirá a análise pretendida. Dessa forma, o presente estudo debruça-se sobre dois possíveis caminhos estabelecidos pela memória, construindo o enunciado, a enunciação e sua relação com a linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Hélia Correia, *Lillias Fraser*, memória, literatura portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

The novel *Lillias Fraser*, by Hélia Correia, follows a trend of postmodernity, which takes material from History for the fictional development. This paper discusses the transience established between literature and history, emphasizing the memory as a guiding element of social aspects, whether historical or literary. We will be guided by the concept of historiographic metafiction, one of the characteristics of post-modern literature. This study focuses on two possible paths established by memory, both in the field of narrative and the construction of the narrating, and how it is related with the construction of discourse.

KEYWORDS: Hélia Correia, *Lillias Fraser*, memory, contemporary portuguese literature.

* mairacj@gmail.com - Mestre em Literaturas Portuguesa e Africana – UFRJ.

Não existe sentimento, ainda que mais simples, que não guarde virtualmente o passado e o presente do ser que o experimenta.

Henri Bergson

Iniciar uma leitura crítica dos livros de Hélia Correia pode ser uma tarefa perigosa. A escrita da autora exerce tal sedução sobre o leitor que é preciso ter cuidado para não perder o foco crítico e apenas se deixar levar pelos prazeres da narrativa. Esse aspecto sedutor, somado à elaboração de universos ficcionais densos e bem construídos, inclina-nos a concordar que sua obra não “se presta ao trabalho crítico e talvez fosse mais honesto respeitar a impenetrabilidade de sua escrita e assumir a condição confortável de leitor deslumbrado” (Figueiredo, 2009, p. 149).

Talvez por esse motivo os romances da autora portuguesa não possuam uma fortuna crítica tão vasta. Como ficcionista, Hélia Correia iniciou sua produção em 1981 com *O separar das águas*, mas, apenas dez anos depois, sua escrita ganha projeção quando seu romance *A casa eterna* (1991) recebe o Prêmio Máxima de Literatura. Com a obra cada vez mais consolidada, a autora reflete sobre as bases de seu processo criativo: “Para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (*Apud* Pereira, 2006, p. 63). De fato, verifica-se a recorrência dessas temáticas em muitos de seus livros, como, por exemplo, em *Bastardia* (2005), livro no qual a autora explora a figura das sereias. Moisés, personagem principal da narrativa, fica encantado com a ideia da existência de um ser mítico que é metade peixe, metade mulher. A imagem obsedante das sereias rouba a sanidade do protagonista, transformando-se em um organismo contra o qual ele não pode lutar: “O mar entrou na mente de Moisés, onde Deus não lhe dera licença para entrar. (...) Instalou-se e cresceu como um tumor. E realmente perturbava-lhe a visão, fazendo uma pressão maligna no seu cérebro” (p. 21).

A tendência temática destacada pela autora também está presente na história de uma jovem bruxa escocesa, de comportamento tão marginal que se assemelha muitas vezes a um animal. Essa é Lillias Fraser, personagem principal do romance cujo título carrega seu nome e sobre o qual nos debruçaremos daqui em diante.

Durante toda a narrativa, Lillias pouco fala e, apesar de passar por diversas peripécias, é um personagem que se mantém à margem, pois tem seu destino definido sempre pela decisão alheia. Muitos motivos explicam o mutismo de Lillias, a começar pelo fato de se mudar para um país cujo idioma é completamente diferente de sua língua materna. Além disso, o medo que sente do próprio dom de prever a morte ao olhar as pessoas faz com que a menina não encare ninguém, nunca iniciando um diálogo e respondendo com poucas palavras somente quando solicitada.

Lillias Fraser, publicado em 2001, rendeu a Hélia Correia o prêmio de ficção do P.E.N. Clube Português e é considerado por muitos seu melhor trabalho ficcional. O livro conta a história da peregrinação da jovem Lillias Fraser durante um período de 16 anos. A narrativa se inicia em 1746, na Escócia, durante a Batalha de Culloden, através da qual o exército inglês, chefiado pelo Duque de Cumberland, pôs fim às intenções de Charles Stuart que, apoiado por diversos clãs escoceses, desejava subir ao trono inglês. Em decorrência dessa batalha, toda a família de Lillias morre, mas a pequena escocesa se salva graças ao seu dom de prever a morte.

Assustada com a visão que lhe revelou o pai morto, Lillias foge de casa e é protegida por uma velha misteriosa que a salva da carnificina da batalha. A velha morre, e Lillias, guiada pelo espectro de sua mãe, chega à casa da castelã de Moy Hall, Lady Anne MacIntosh, por quem é acolhida. Todavia, a sogra de Anne, Eva MacIntosh, logo percebe, devido aos olhos intensamente dourados da menina, que ela carregava em si algo de magia. Temendo um convívio tão próximo com uma bruxa, Eva arruma um modo de livrar-se de Lillias. Após passar um tempo sob a tutela da família Davidson, a menina é entregue a Frances e Aileen Connelly, que estavam de partida para Portugal.

Chegando ao novo país, Lillias não permanece muito tempo na companhia das Connelly e é abandonada em um convento inglês de Lisboa. É nesse lugar que, ao lado de sóror Thereza, a menina se sente acolhida e amada. O convívio com as freiras é um dos momentos mais felizes de sua vida, porém esse período de alegria é interrompido pela morte de Thereza. Nessa ocasião, Lillias tem mais uma visão que salva sua vida: ela vê a destruição provocada pelo grande terremoto que atingiu Lisboa em 1755. A jovem escocesa foge em direção a Mafra e lá conhece a senhora Cilícia. As duas passam por muitas dificuldades, sem abrigo e comida, e acabam se refugiando por um tempo no Convento de Mafra, que havia sido abandonado por conta do terrível cataclismo que atingiu Lisboa e seus arredores.

Regressando a Lisboa após o terremoto, as duas passam a viver juntas. A cidade ainda está completamente destruída e muitos tremores, ainda que em menor escala, se repetiram ao longo de alguns anos. O Marquês de Pombal comanda a reconstrução da cidade e os jesuítas perdem cada vez mais espaço na sociedade portuguesa. A senhora Cilícia descobre o segredo de Lillias justamente quando ela prevê a morte de um dos jesuítas, o Padre Gabriel Malagrida. Ao invés de afastar a menina por conta do seu dom, Cilícia pede a Lillias que encontre Jayme, seu filho. Quando enfim ele volta a casa, Lillias apaixona-se pela primeira vez. No entanto, pouco tempo depois, Jayme resolve partir e se juntar às tropas militares. Cilícia, não aguentando mais ficar longe de seu filho, parte com Lillias atrás dele. Em meio aos conflitos da Guerra Fantástica, nome da participação portuguesa na Guerra dos Sete Anos, Lillias e Cilícia separam-se.

Lillias conquista a simpatia do chefe das tropas inglesas, o coronel Francis MacLean, ao se

apresentar como Lillian MacLean, nome que ganhara quando deixou a Escócia em direção a Portugal. Encantado pela presença da jovem que o aproximava de suas origens, o coronel toma Lillias por sua amante e ela acaba engravidando. Porém, quando o verdadeiro sobrenome Fraser é revelado, Lillias experimenta mais uma vez a dor de ser expulsa.

Vagando por Portugal, sozinha, grávida e muito debilitada, Lillias chega novamente a Lisboa. Sem abrigo, desfalece no meio da rua. O livro termina de forma surpreendente: Lillias é salva por outra bruxa, Blimunda Sete-Luas, personagem do livro *Memorial do Convento*, de José Saramago, que promete cuidar dela e da criança que está por vir.

Ao longo da narrativa, percebemos que a linguagem e memória associam-se de duas maneiras. No nível da enunciação, verifica-se que a memória é não só provocadora do discurso mas também componente essencial para que ele se realize. Já no do enunciado, a tensão da memória, termo cunhado por Bergson, se concretiza de diferentes modos, criando em Lillias uma barreira que a impede de concretizar seu discurso.

A enunciação demonstra que a memória assume papel fundador no que concerne às representações sociais e à identidade cultural. Os caminhos da literatura e da História se estreitam, uma vez que ambas, necessariamente, se utilizam da memória. *Lillias Fraser* se apresenta como uma metaficção historiográfica, reafirmando o “poder da ficção de preencher os ‘silêncios’ da história” (Cerdeira, 1989, p. 28). As metaficções historiográficas, ao mesmo tempo em que rearticulam os discursos da ficção e da História, acabam por transformarem-se elas próprias em mais um meio de representação através do qual atribuímos novos sentidos ao passado.

Além disso, o jogo de intertextualidades presente na enunciação é outro elemento que ratifica a importância da memória na composição da narrativa. As ligações intertextuais só podem ser feitas através da memória, condicionando o seu significado a alguma experiência prévia. Assim, cada leitor, com seu conhecimento próprio, apreende os intertextos apresentados na narrativa. Da mesma forma, a narradora se utiliza de intertextos para realizar sua composição.

Em *Lillias Fraser*, a intertextualidade se concretiza com o aparecimento da salvadora de Lillias, Blimunda Sete-Luas. Como é sabido, Blimunda é originalmente personagem do *Memorial do Convento*, livro de José Saramago. No entanto, aproveitando-se de sua memória literária, defendemos a ideia de que Hélia Correia utilizou essa personagem para encontrar um destino para sua personagem principal. A narrativa apresenta Blimunda Sete-Luas com as seguintes palavras:

A mulher riu. Tinha um tão claro riso que Lillias julgou, por um momento, achar-se rodeada de crianças. No entanto, apesar do seu cabelo, ainda muito escuro, e do

seu rosto, liso e moreno, onde brilhava a leve sugestão de emulsões orientais, vinha dela uma esplêndida velhice. Atravessara o tempo e convencera-o a separar-se dela para sempre. Olhava Lillias com firmeza, como quem dá o último retoque numa obra que honrou a expectativa (p. 279).

“Atravessara o tempo e convencera-o a separar-se dela para sempre.” Essa frase sugere que Blimunda viveu muitos anos dentro do cenário ficcional, porém também suscita a ideia de que a personagem Blimunda está eternizada e se mantém viva no imaginário literário dos leitores.

A descrição de Blimunda cria uma aura em torno da personagem que retoma a linguagem dos contos de fada. Ela é descrita como uma velha bondosa, o cenário é rodeado de crianças, elementos que remetem a um tempo mágico e imemorial. O livro se encerra numa perspectiva do “era uma vez”, com personagens capazes de separarem-se do tempo “para sempre”. Acreditamos que Blimunda é utilizada para dar um destino a Lillias, levando-a para fora do tempo histórico que a cerca. Por esse motivo, é que seu olhar é de “quem dá o último retoque numa obra que honrou a expectativa”. Através do olhar, Blimunda transforma Lillias em sua obra, levando-a e ao filho que espera para um lugar fora de um tempo geográfico e histórico, para o tempo da “ficção”:

-- Para longe de tudo. Essa criança há de nascer na terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja Portugal nem Espanha – ia dizendo.

-- Nem Portugal nem Espanha – repetia, como se a encantasse, Lillias. E perguntava o nome do lugar. Blimunda não sabia responder (p. 281).

As duas irão sobreviver em um lugar que fisicamente não existe, em um lugar mágico “entre fronteiras”, que só pode constituir o tempo e o espaço da ficção. A narradora se utiliza da memória literária para escapar da memória histórica. O que salva Lillias é a magia da ficção, que irrompe através da presença de Blimunda.

Mais do que o fato de ambas serem bruxas e de viverem no século XVIII, o que mais aproxima Lillias e Blimunda é o olhar. As duas enxergam além do que os olhos podem ver, sabem aquilo que aos outros não é permitido saber e por esse motivo são diferenciadas dos demais. De certa forma, elas transgridem as regras impostas pela sociedade. Elas têm um olhar que não é dado ao humano, pois conhecem a morte. As duas “tocam o sagrado” ao ver o que ao humano foi proibido, dividindo com o divino a habilidade de ver além.

Assim como Lillias, que é apresentada logo no primeiro capítulo como alguém que tem visões,

Blimunda também tem essa faculdade destacada pelo seu narrador. A personagem do livro de Saramago é apresentada aos leitores através dos olhos de sua mãe que, condenada por bruxaria, está sendo degredada para Angola. Enquanto caminha para nunca mais voltar a Portugal, a mãe de Blimunda deseja ver a filha pela última vez. O olhar entre as duas vale mais do que as palavras, por isso foi mais importante para a mãe terem tapado-lhe apenas a boca, mas não a visão. O último pensamento da mãe em direção à filha é uma frase que anuncia ao leitor o poder que Blimunda tem. Ela diz: “não fales, Blimunda, olha só, olha com esses seus olhos que tudo são capazes de ver” (Saramago, 2006, p. 51).

Mais à frente na narrativa, os olhos de Blimunda voltam a ser fortemente ressaltados quando Baltasar a apresenta para sua família. Todos se espantam com a multiplicidade de cores dos olhos dela e fazem algumas perguntas a fim de conhecê-la melhor. Ao saber que a mãe de Blimunda foi degredada por ter visões, a mãe de Baltasar não se espanta e diz: “Não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes, ouvimo-las o dia todo, para isso não é preciso ser feiticeira” (p. 101). Explicado desse modo, devido à sensibilidade, todas as mulheres deveriam ser consideradas bruxas. Não só a mãe de Baltasar reconhece a particularidade das mulheres, como também o faz o narrador. Ao descrever uma cena corriqueira do cotidiano do casal junto à família de Baltasar, o narrador acentua a importância do feminino: “(...) é a grande, interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita” (p. 107).

O narrador de *Memorial do Convento* constata que é o discurso do feminino que ordena o mundo. Em *Lillias Fraser*, pode-se encontrar a mesma premissa, porém de uma forma distinta. Sendo um personagem que pouco fala, não são suas palavras, mas sim sua trajetória que sustenta o mundo narrativo. É o caminho percorrido por Lillias que ordena o seu tempo caótico, transformando a trajetória, por si só, em um discurso. A narrativa, ao acompanhar o movimento de Lillias, retoma a memória das narrativas de viagens, marcando na História o discurso daqueles que não tiveram suas falas registradas.

Voltando ao livro *Lillias Fraser*, pensamos ainda existir um ponto fundamental no que concerne à questão da visão. O terremoto de 1755 é, como toda catástrofe, uma experiência difícil de ser transposta em palavras. Como dito anteriormente, a visão nos auxilia na aceitação da realidade. O que temos de memória sobre o terremoto de Lisboa são textos narrativos, registros históricos, ilustrações que procuram demonstrar sua violência. Devemos crer que foi algo realmente aterrador a ponto de ter suscitado na Inglaterra uma moção no Parlamento para que mudassem a religião para o Catolicismo, a fim de evitar um castigo parecido com o que sofrera Portugal, e de ter inspirado em Voltaire o famoso poema: *Sur les désastres de Lisbonne* (1756).

Podemos ver no seguinte relato de Joaquim José Moreira de Mendonça, o encarregado dos arquivos do Tombo no ano de 1758, de que forma o episódio ficou marcado na memória coletiva de Por-

tugal: “Que cena lamentável me recorda a memória! Tanto objeto lastimoso me representa a lembrança, que a multidão, a variedade e a mágoa me embaraçam o discurso para a narração” (*Apud* Fonseca, 2004, p. 29). O discurso, comprometido com a magnitude do evento, emudece e acaba por não ser realizado.

Helena Buescu defende que transformar em narrativa a experiência de “ver demais” ajuda a constituir nossa memória coletiva, mesmo que, para que esse registro aconteça, devamos recorrer à criação literária. Lillias Fraser é uma das personagens de ficção que, além de presenciar um momento de grande tragédia, é capaz de ver demais em um sentido mais simbólico, tornando-se ela própria um personagem que auxilia o leitor a entrar em contato com a memória. Sobre o terremoto de Lisboa, Buescu conclui:

A experiência do terremoto e do maremoto de 1755, a experiência da destruição de Lisboa e da inimaginável aniquilação humana que lhe está associada, configura um evento a todos os títulos memorável, correspondendo ao que o conceito de memória cultural, como inscrição de um evento traumático na matriz social e simbólica, poderosamente recobre (2006, p. 18).

Entendemos que “ver demais” é algo que compromete o discurso. Lillias, que é capaz de não só “ver demais” (pois testemunhou a destruição do terremoto), como também de “ver além” (pois tem o dom de prever a morte), é uma personagem que quase não fala. Além disso, no que se refere à enunciação, a narrativa de *Lillias Fraser* não elabora uma descrição do terremoto. O foco narrativo segue a trajetória de Lillias, deixando de lado o terremoto no momento em que ele ocorreu. O que há é uma narrativa pós-terremoto, destacando os escombros da cidade, os sofrimentos das pessoas e as medidas do Marquês de Pombal para reconstruir a cidade. Pensamos que isso se deve a dois fatos: as vítimas históricas do terremoto não terem deixado registro e a experiência do terremoto ser inominável. Nesse sentido, entendemos que a narrativa de Hélia Correia, ao se recusar a tentar narrar a tragédia do terremoto,

[p]retende recuperar os passos anônimos daqueles que não figuram nos relatos oficiais para mostrar como a vida é um acúmulo de ruínas que jamais poderá ser ordenado nem mesmo pela linguagem; indo, desta forma, em sentido contrário a certa tradição histórica (mas também literária) que apostou na possibilidade de reconstrução do passado. Resta ao trabalho literário a criação de imagens que alegoricamente tentarão contornar com palavras a indizível experiência de se estar vivo em um tempo em dissolução (Figueiredo, 2009, p. 243).

A narradora, portanto, acompanha a personagem principal até Mafra. Sendo assim, concordamos com Monica Figueiredo quando afirma que “*Lillias Fraser* não pretendeu dizer o terremoto, antes procurou demonstrar que a linguagem não basta, porque a vida sempre ultrapassa e nem tudo se pode compreender” (2009, p. 249).

Assim, torna-se possível ver a cena do convento como um episódio no meio da narrativa de *Lillias Fraser*. Há uma quebra na enunciação e, no lugar do inominável (a experiência do terremoto), é construído um episódio que é praticamente uma pintura, “um quadro”. Como a experiência do terremoto foi o fato privilegiado pela História Oficial, a narrativa, que se recusa a se debruçar sobre ele, abre espaço para “um quadro” que dará conta daqueles que o registro oficial não soube abarcar.

O terremoto acabara de acontecer e Lillias conhecera Cilícia durante a fuga desesperada de Lisboa. O cenário é caótico, as duas estão famintas e acabam por chegar ao extremo para garantir sua sobrevivência: “Fazendo frente aos cães vadios, devoraram os restos de uma ave que alguém, por óbvio nervosismo, abandonara. Isto não só lhes consolou o estômago como também lhes restaurou a fé em Deus” (p. 107). O momento que antecede a entrada das duas no Convento está marcado por um jogo de contrastes entre o materialismo que consola o estômago e o que restaura a fé em Deus.

O Convento de Mafra é descrito com muita riqueza de detalhes, destacando a cor do ambiente “de um amarelo queimado”, capaz de provocar em quem o vê sensações contrárias: “Era o poder do rei que iluminava e forçava a cegueira, como um sol” (p. 109). A luminosidade nos auxilia a enxergar, mas o excesso dela, opostamente, impede a visão. Além disso, na ausência do rei (o sol), nosso olhar é desviado para outras coisas, podemos notar outros aspectos antes ofuscados pela figura real.

A parte de dentro do convento também segue a lógica de uma pintura barroca. O ambiente apresenta elementos arquitetônicos que ampliam o espaço, de modo a destacar a “medida risível” e a “pequenez” de quem o observa. Lillias e Cilícia logo se deparam com um “infindável corredor de portas onde elas se sentiam vulneráveis como quem se encontrasse em campo aberto” (p. 112). Uma das características da arte barroca é assim demarcada, os personagens estão frente a um sentimento de inesgotabilidade provocado pela dimensão do lugar. Opostamente ao que era pretendido pelo barroco, que diminuía tudo aquilo que não era sagrado, o “quadro pintado” por Hélia Correia volta seu foco para a pequenez e se destina a personagens que, como Lillias, viviam à margem do sol ou do sagrado.

O período da permanência de Lillias e Cilícia no Convento apresenta um conflito entre o terreno e o celestial. O cenário está ligado à espiritualidade, porém, a situação dos que ali estavam transforma o espaço da religiosidade em um espaço de disputa pela sobrevivência. Os ratos, temidos pelas duas mulheres, no auge do desespero, deixam de representar uma ameaça, e Cilícia chega a enxergar neles um suculento jantar: “Por alguma razão, as ratazanas transformavam-se em carne comestível,

em saborosos roedores, coelhos, lebres, respingando gordura sobre as brasas” (p. 119). Chegamos ao apogeu da inversão da ordem e a busca pela sobrevivência demonstra cruelmente a humanidade dos personagens, fato mais acentuado por se realizar em um espaço teoricamente sacralizado. “Como em todas as obras maneiristas, os olhares se afastam dos que se salvam para se voltarem para o que é problemático, desfigurado e maldito” (Hocke, 1974, p. 103), os elementos disformes e a prevalência dos instintos humanos colaboram para criar no convento uma atmosfera grotesca que aproxima o homem do animal. Para Gustav R. Hocke, o grotesco ganhou tanta importância como elemento da estética barroca que, no período do barroco tardio, a decoração das igrejas buscava uma nova ordem: “o horroroso ornamental”. Isso se deve ao fato de que “frente a tantas catástrofes, o sentimento da morte e do tempo tornou-se sempre mais forte entre os maneiristas” (1974, p. 103).

A narrativa segue elaborando diversos jogos de contraste; há uma retomada no tempo a fim de explicar como o convento funcionava antes do terremoto, mostrando a oposição entre o antes e o agora. Além disso, acentua-se o jogo de sombra e luz, demarcando um dos traços estilísticos do barroco. Fica clara a oposição entre a grandeza que a memória busca reafirmar e a pequenez que os personagens vivem no presente.

Também como um elemento contrastante, temos diversas cenas de sexo dentro do espaço sacralizado, cercadas de elementos grotescos. Ao desmaiar de fome, Lillias é acordada quando está sendo estuprada. O seu olhar dourado afasta de vez os que tentavam se aproximar, porém aos poucos, por estar grata pela comida que os homens lhe oferecem, ela entrega-se. O sexo a envergonha, mas não acontece o mesmo com Cilícia, que parece se entregar completamente à situação e perde de vez qualquer pudor social. Ela diz a Lillias: “Vale tudo, filha. Deus já cá não está” (p. 122).

Sobre como a arte barroca trata o sexo, Gustav R. Hocke levanta o seguinte questionamento: “Se a ‘ideia’ é algo mais importante que a natureza, então como é que a sexualidade se manifesta na obras dos maneiristas?” (1974, p. 288). Após analisar diversas obras barrocas, o teórico chega à conclusão de que é através das depravações sexuais que o indivíduo encontra a mais “ampla liberdade, ou seja, a última liberdade da vida pessoal, inacessível aos espiões do poder” (p. 288). Assim, a cena do convento representa um momento em suspensão da narrativa e do tempo histórico, abrindo espaço para que os pequenos vivam seu momento de “ampla liberdade”, libertos de qualquer amarra social.

A cena do convento mostra os personagens alheios aos acontecimentos. É como se eles estivessem em suspensão por um período e se desligassem da vida do lado de fora, pois “a desumanidade do Convento levava a que ninguém funcionasse conforme a sua especialização” (p. 128). Naquele espaço, tentando manter-se a salvo do terremoto, todos se despiam das “máscaras referentes ao seu papel” (p. 129). Ocorre uma perda da memória em um local que deveria cultivar a recordação do poder.

Aos poucos, a vida vai voltando ao normal, o terremoto passara e o convento volta a ser ocupado pelas autoridades reais, todos são expulsos e devem retornar às suas vidas. Nesse momento, há um último sentimento contraditório. Ao pensar no que representam os homens do governo que chegam para tomar posse do convento, Cilícia diz preferir os ratos, e a narradora compreende esse pensamento, afirmando: “Por uma distorção do sentimento, pensavam nelas como em guardiãs que os protegiam contra o avanço dos humanos” (p. 129). Expulsas do convento, Lillias e Cilícia voltam a Lisboa.

No nível do enunciado, há uma oposição entre o conhecimento da memória e a construção do discurso, contrariando, de certa forma, uma tendência consolidada de tomar a memória como geradora de discurso. Lillias é capaz de prever a morte, por isso, de certa forma, ela tem conhecimento sobre aquilo que um dia virá a ser a memória das outras pessoas. Essa relação que ela mantém com os prognósticos de futuro é toda infrutífera para seu discurso. Afinal, Lillias é um personagem que se mantém calada por quase toda narrativa. Todavia, a mesma relação é muito frutífera para o discurso narrativo. Lillias, quanto mais tem intimidade com a memória, mais é obrigada a calar. Ela é obrigada a calar sua memória Fraser, ela é obrigada a calar sobre a visão da morte dos outros. Ou seja, quanto mais memória ela tem, mais cerceada da fala ela é. Em oposição a isso, mais a narrativa tem o que contar.

“Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são a condição de possibilidade do tempo reversível” (Novaes, 2006, p. 28). No entanto, a relação que Lillias estabelece com o seu dom, leva a crer que para ela não existe reversibilidade para a morte. Para entender melhor essa relação, é necessário resgatar algumas passagens do livro. Ao ter essas visões quando criança, Lillias não sabia distingui-las da realidade. Por não conseguir entender o que se passava, não consegue colocar em palavras aquilo que vê do futuro.

Aos poucos, vai se acostumando com as visões, mas prefere calar-se por outro motivo. Acredita que falar às pessoas sobre a morte anteciparia os fatos, criando uma grande confusão. Sendo assim, quando prevê o terremoto de Lisboa, Lillias prefere calar-se, pois pensou que seu alerta “criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes de o terremoto os provocar” (p. 8). Para Lillias, seus sonhos com o futuro “não passavam, talvez, de pesadelos, dirigidos à alma, não ao corpo. O sonho era uma teia. E, ao escapar-lhe, Lillias levava os filamentos agarrados” (p. 99). Assim, por mais que as visões não tenham realmente acontecido ainda, elas deixam marcas na menina, tornando-se, paradoxalmente, uma memória do futuro. Quando vão assistir à execução do padre Gabriel Malagrida, que será queimado, Cilícia e Ana tentam convencer Lillias a ir com elas, mas a menina se recusa e responde: “Outra vez não” (p. 221). Ela não quer reviver o que reconhece como passado, o que para ela já é memória. O filósofo francês Paul Ricoeur enxerga no reconhecimento uma das questões mais profundas da memória:

Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. E reencontrá-la é presumi-la como principalmente disponível, se não acessível. Cabe, pois, à experiência do reconhecimento remetê-la a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo que a afeição originária: pois como um presente qualquer se tornaria passado se ele não se tivesse constituído como passado ao mesmo tempo em que era presente? Esse é o paradoxo mais profundo da memória. O passado é contemporâneo do presente que ele foi (2006, p. 138).

O paradoxo da memória, destacado por Ricoeur, estabelece uma complexa relação entre os tempos passado e presente. “Como um presente qualquer se tornaria passado se ele não se tivesse constituído como passado ao mesmo tempo em que era presente?” Entendemos a partir da pergunta do filósofo francês que, ao vivenciarmos uma experiência no presente, só a armazenamos em memória se ela faz algum sentido para nós. Esse sentido só se realiza porque remete a alguma experiência do passado. Assim, o passado faz sempre parte do presente. Para Lillias, essa experiência é ainda mais complexa; afinal, muitas vezes, o que para ela já é passado, ainda não aconteceu de fato.

Acreditando na inutilidade de seu dom, pois só sabia prever *como* as pessoas iam morrer e não *quando*, Lillias passa a evitar olhar para as pessoas, “baixava o rosto e seguia seu caminho, cada vez menos dada à compaixão (p. 48). Não sendo capaz de falar sobre suas visões, Lillias prefere esconder-se na falsa mudez e não falar sobre nada. Apenas quando se sente acolhida pelas freiras no convento inglês de Lisboa é que Lillias desperta para um novo sentimento em relação às suas visões. Ela não deixa de ver a morte daquelas mulheres que a cercavam de carinho e afeto, mas “aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que se pudesse fazer nada para o impedir. Era uma graça da qual ela começava a defender-se como de uma maldição” (p. 91). Lillias aprende a “desviar o olhar” talvez para evitar vivenciar a morte de pessoas de quem gostava. Esse aprendizado será muito útil no futuro quando se apaixonar por Jayme: “Se eu nunca o vir morrer, talvez não morra, pensou, a certa altura. E nunca mais ergueu os olhos para os olhos dele” (p. 195).

Além de calar-se pela impossibilidade de lidar com suas memórias do futuro, Lillias utiliza sua mudez como uma forma de proteção. Para salvá-la do massacre de Culloden, a velha que a protege diz: “Não te mexas, não fales. Não fales, repete” (p. 10). A mesma fala é dita por Lady Anne MacIntosh para salvá-la da perseguição dos ingleses: “Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada. Nunca fales, repetiu” (p. 39). Assim, Lillias registra em sua memória que o silêncio é também uma forma de manter-se a salvo. Mesmo quando deixou a Escócia em direção a Portugal e ficou apavorada com o mar, Lillias “não cedeu à tentação de se livrar do medo por palavras” (p. 71). A boca fechada já a defendera e falar

não parecia uma boa ideia, pois se lembrava de que, no momento de sua partida para Portugal, dissera que se chamava Lillias Fraser e “ouvira-os gritar à sua volta, como se um animal os atacasse” (p. 71). Nesse momento, Lillias aprende que não pode apresentar seu nome verdadeiro e que falar era muito perigoso.

A filósofa Marilena Chauí afirma que memória e experiência “articulam-se à palavra porque esta pode ser transmitida e conservada” (1990, p. 48). Portanto, entendemos que a palavra é um dos principais meios de propagação da memória e, sobretudo, a palavra escrita possibilita uma extensão de armazenamento da nossa memória, graças à qual podemos “sair dos limites físicos dos nossos corpos e estar entrepostos nos outros ou nas bibliotecas” (Atlan *apud* LeGoff, 1984, p. 12). Narrar uma história é também partilhar a memória com os que a ouvem ou leem.

No nível do enunciado, mesmo que Lillias não desenvolva um discurso próprio, são muitas as ligações estabelecidas pela memória. Repensando a relação autora, narradora e personagem, nota-se que, apesar de ela não falar, a narrativa fala por ela. Lillias tem uma ciência que lhe indica que não vale a pena falar. Ela foi feita no silêncio do passado e optou pelo silêncio do futuro. Ficou sem tempo e sem espaço e só pode ser salva no intervalo entre Portugal e Espanha, isto é, fora da História e da geografia do senso comum.

Os personagens são afetados por acontecimentos traumáticos tais como o terremoto, a guerra, a inquisição, o exílio e permanecem ligados ao seu passado e à sua história através da memória. Nesse sentido, destaca-se a memória sensorial, aquela que registra em nós as sensações que cada experiência passada pode provocar. É essa memória que, inúmeras vezes no decorrer da narrativa, remete os personagens a sentimentos do passado que determinam suas ações do presente. Esse tipo de memória é acessado por Lillias toda vez que ela experimenta o sentimento da partida e é capaz de sentir o cheiro do cabelo molhado de Anne MacIntosh e o vento que batia em seu rosto quando as duas deixaram Moy Hall.

Recorrentemente, as lembranças de sensações se antecipam às lembranças de acontecimentos, de forma que resgatamos algum sentimento e, apenas posteriormente, conseguimos associá-lo aos fatos que os provocaram. Sobre esse fenômeno de associação da lembrança, Henri Bergson afirma:

Nossa lembrança permanece ligada ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, ela não fosse sentida em sua virtualidade original, se ela não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que decide sobre o presente, jamais a reconheceríamos como uma lembrança (Apud Ricoeur, 2006, p. 137).

Essa reflexão apresenta um entendimento de que o tempo não é linear. A memória desperta o enigma da presença na ausência, uma vez que, devido a uma experiência do presente, resgatamos algo

guardado no passado. Bergson nos ensina que nosso passado é capaz de agir ao inserir-se numa sensação presente da qual ele toma emprestada a vitalidade. Esse jogo com o tempo também está presente de maneira mais complexa na narrativa pelo fato de Lillias ter visões do futuro, tornando fatos que ainda não aconteceram experiências já passadas.

Seguindo um percurso através da memória, em *Lillias Fraser* entendemos que “quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte. A reminiscência é o sol dos mortos” (Bosi, 1990, p. 70). Ao final de nossa leitura, a memória mostra-se mais do que um elemento da rememoração, recordar é também transpor a distância imposta pelo tempo. É um modo de sobrepujar a morte. A literatura é o local de registro das artimanhas da memória, perpetuando nos leitores os rastros de outras histórias.

Artigo recebido: 20/03/2011

Artigo aceito: 15/07/2011

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 65-87.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Ver demais: o terremoto de 1755 na literatura”. *Revista Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro, n. 22, Real Gabinete Português de Leitura, 2006, pp. 17-40.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 31-63.

CORREIA, Hélia. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Bastardia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

FIGUEIREDO, Monica. “Ruínas, vestígios e silêncios: Lillias Fraser de Hélia Correia”. In: RIOS, Otávio (org.) *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009, pp. 149-165.

FONSECA, João Duarte. *1755: o terremoto de Lisboa*. Lisboa: Argumentum Edições, 2004.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Rafael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. Trad. Irene Ferreira e Bernardo Leitão. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, v.1, pp. 11-50.

NOVAES, Adauto. “Sobre tempo e história”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 2006, pp. 9-18.

PEREIRA, Paulo Alexandre. “Contar contra as ruínas: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia”. In: FERREIRA, Antonio Manuel & PEREIRA, Paulo Alexandre (orgs.). *Escrever a ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, pp. 61-75.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nymi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.