

QUANDO A REPÚBLICA FOI TRAÍDA

Maria Theresa Abelha Alves*

*O poder que se estabelece sobre a força tem,
[...] necessidade de criar as condições de uma
submissão voluntária [...]: as piores ditaduras
usam uma propaganda que visa a justificar
o bom-fundamento de sua violência.¹*

Quando comemoramos os 100 anos da República Portuguesa, não podemos deixar de focalizar o tempo em que ela foi traída. Há acontecimentos que não podem ser olvidados para que não voltem a acontecer. Certa Literatura Portuguesa pós-25 de Abril sabe disso. Mário Cláudio é um dos autores que assumiu o compromisso ético com o não esquecimento. Através de uma escrita desalojada de qualquer tipo de realismo ou de intenção mimética, fornece de modo enviesado, através de personagens e espaços, o retrato mais fiel de uma determinada época, traduzindo não propriamente os acontecimentos, mas a atmosfera do tempo em que ocorreram e os efeitos por eles causados na geografia humana.

O tempo do Estado Novo figura em *Guilhermina*² e em *Rosa*³. O Golpe de maio de 1926, em *Rosa* se expõe na «Fita 17, lado A» (R: 112-113). Pouco tempo depois, o movimento se inclinaria para a extrema-direita. Em 1928, Salazar foi convidado a ser ministro das Finanças. Sua gestão foi acompanhada da propaganda de que ele conseguira um milagre financeiro, equilibrando as contas públicas e tornando estável o valor do dinheiro. Augusto, pai de Guilhermina, em carta à filha, datada de janeiro de 1931, diria: «Por cá, não há novidade!!! Corre tudo regularmente, como se fossem todos muito felizes.....» (G: 94). A carta apresenta uma sintomática pontuação. Três exclamações se sucedem depois da palavra *novidade* e três pontos de reticências, depois do adjetivo, *felizes*. Não é inocente a transcrição desta carta, com ela se denuncia, de um lado, a estagnação do país – «não há novidade!!!», de outro, a anestesia de uma população não crítica, voluntariamente submetida, à custa da propaganda. Não se afirma que os portugueses da época eram felizes, a modalização efetuada pelo «como se»

*Doutora em Letras (UFRJ 1981), Pesquisadora do CNPq, Professora Colaboradora dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Estadual de Feira de Santana.

demonstra que, de verdade, não o eram. Essa «felicidade» coletiva e alienante leva Salazar à Presidência do Conselho, em 1932.

É essa submissão voluntária, é essa crença numa felicidade ordeira e burguesa, fruto da propaganda que deu visibilidade e reconhecimento a Salazar, associando-o aos mitos nacionais para justificar o colonialismo, e transformando-o no cidadão exemplar, cuja austeridade, religiosidade e trabalho o levariam a ser o bom pastor que haveria de guiar suas ovelhas para a glória do passado⁴ que o romance *Tocata para Dois Clarins*⁵ exemplifica com os paradigmáticos casais António e Maria e Júlio e Lídia, cujas vidas privadas se pautaram pelos padrões que se lhes impunham, um na Metrópole a protagonizar o sonho da harmonia conjugal burguesa, e outro em Angola, o do colonialismo, transformado, ao final, no pesadelo da guerra e da ingloria retornada, em tudo avesso à glória marinha do passado que a Exposição do Mundo Português, de 1940, celebrara.

Mas a felicidade do tempo era uma falácia, é o que o romance *Boa Noite, Senhor Soares*⁶ insinua, mediante a grande monotonia de dias que não trazem o amanhã e da correlação metonímica que enlaça as personagens ao tempo e ao lugar – a Lisboa dos anos 30 –, quando tudo e todos refletiam um mau tempo literal, mas também metafórico, pois símbolo da ditadura que se estendia às relações familiares e trabalhistas. Essa recepção coletiva do salazarismo, fomentando a hibridização entre o privado e o público é o que também se apresenta na peça *O Estranho Caso do Trapezista Azul*⁷.

O teatro sempre foi o *foyer* de todas as utopias, e a utopia da década de 60 foi a desconstrução das estruturas de poder. A peça, que se passa nas vésperas de o homem chegar à Lua, ilustra a desconstrução familiar que é, simultaneamente, desconstrução do Estado de autoritarismo de que a família se fazia metonímia, repetidora que era das palavras de ordem de Salazar. O cenário é a casa de um industrial que vive preso a uma cadeira de rodas, em companhia da família e de empregados, num tempo perenemente noturno. Há entre eles jogo de poder e luta de classes. Gastão, que é neto do industrial, consciente e sonhador, deseja a utopia libertadora de Ícaro, que a viagem à Lua e o Vôo do trapezista azul, que só ele vê, prometem.

Poder-lhes-ia falar hoje dessas obras, pois em todas elas se fixa a atmosfera dos tempos em que a República foi traída, porém vou dar preferência a outra, mais antiga, escrita em 1970 e publicada em 1974, que não vejo estudada entre nós: *Um Verão assim*⁸, primeira ficção de Mário Cláudio. Novela que apresenta um discurso em prosa poética, que opta pela não transparência, pela subversão sintática, pela musicalidade típica do verso, pela aposta na derrota da linearidade, e que apresenta ainda características simbolistas, como a utilização de maiúsculas alegorizantes, espaços de silêncios significativos, e um bestiário simbólico de que fazem parte uma ave de rapina, gaivotas, uma pomba, cães farejadores que latem, cavalos apocalípticos, um gato branco. A falta de pontuação entre os sintagmas e a preferência pela ordem inversa conferem um ritmo poético à obra e lhe permite

uma pluralidade de interpretações. Consoante a pausa ou a ordem que o leitor der ao texto, significados se encobrem ou se descobrem.

Os capítulos se intitulam por meio das letras do alfabeto, de A a D, e por meio de numeração de I a III. Os de letras são narrados no presente, mas, vez ou outra, há referências aos acontecimentos do passado. Trata-se de uma voz masculina e consciente que foi testemunha do que narra: corpos em desamparo. O narrador é o *histor*, aquele que viu, é o *superstes*, aquele que sobreviveu, e é ainda o *testis*, o que testemunha o visto⁹. Os capítulos, inicial e final, A e D, têm como primeira palavra um nome: Prokofiev, a insinuar que os acordes com que o narrador tece seu testemunho são os da música revolucionária russa. Os capítulos numerados entremeiam-se aos outros, relatando acontecimentos passados e apresentando subtítulos, também numerados. No capítulo I, os subtítulos são os nomes das personagens, Cassandra, Flávio, Norberto, Benilde, Zayda, *superstes* como o narrador, e A AVE que a todos ameaça. Suas histórias se contam nos próximos capítulos numerados, que também têm subtítulos, agora simbólicos: «O Cais dos Escravos»; «Crônica da Ilha do Lodo»; «Os Cemitérios Diários», «Os Negativos do Lugar», «A Construção da Lenda», «Os Malefícios da Luz», «Notícias do Advento» e «Anatomia de Setembro». As histórias evoluem de capítulo a capítulo, umas nas outras se espelhando ou se complementando, num verdadeiro mosaico. Alguns enunciados se prestam a mais de um subtítulo, sugerindo um entretecer borgiano de um labirinto por caminhos bifurcados, num «harmonioso estilhaçar de um jogo de espelhos [...], evocações de figuras e personagens que não são fantasmas senão na medida em que a realidade as fez tais», como Jorge de Sena à obra se referiu.

Em «O Cais dos Escravos» convivem e jogam, em um casarão mal conservado, mas com indícios de uma passada opulência, como os azulejos representando Clitemnestra ou a rainha Shub-ad, os jovens de uma geração de silêncio. Aguardam a vinda de Norberto, em volta de uma mesa em cujo centro há uma estatueta da fênix abatida. Nada mais simbólico: a efígie da grega que assassinou o marido, o *patros*, o guardião, ou a da sumeriana que se fez enterrar com toda sua corte e uma fênix que aguarda o renascimento.

Entre eles está Benilde, que expõe «A Construção da Lenda». Como em toda lenda, a narrada por Benilde possui lacunas por preencher que graficamente se mostram pelos espaços maiores deixados entre as palavras. Na Idade Média, o tocheiro que iluminava o átrio da menagem do castelo fora derrubado, e num outro tempo, um gato branco ensaiava «percorrer o corredor que leva até o átrio» e erguer-se até o tocheiro (v. 53). É a luz que os tire da escuridão que esperam. Norberto equivaleria, no plano do real, ao gato branco da lenda e o castelo às escuras ao casarão, metonímia de Portugal. Para «O Cais dos Escravos», na altura, a luz era maléfica. Na escuridão vivem também «Os Negativos do Lugar». Dentre eles, um exemplar casal que dialoga, num restaurante, servido por criados impecáveis, e

de mesas muito limpas. Ao que um fala, o outro assente, com as frases «eu sei», «bem sei», «sim». O casal representa os que repetem um discurso abrangedor, proveniente de uma instância incógnita, mas onipresente. Num setembro, que anatomicamente se disseca, um dos «escravos» ou «negativos» a outro perguntaria: «Já lhe aconteceu os membros desligarem-se do corpo a cabeça levitar transformada em lua? na cidade desse tempo era isto na cidade um esquecimento um túnel onde nenhuma luz cintilava» (v. 36), justamente pela recepção coletiva do poder e submissão voluntária a ele. Esse setembro é um tempo de medo, mas é quando a treva começará a ser devorada pela luz (não nos podemos esquecer que foi no dia 7 de setembro de 1968 que, passados quase dois meses do acontecimento, os jornais portugueses noticiaram o traumatismo craniano que Salazar sofrera ao cair da cadeira).

Paralelamente ao «Cais dos Escravos», a este se opondo, mas, ao mesmo tempo, reduplicando-o, há outro espaço: o da «Ilha do Lodo» que se põe em crônica. Há um refrão que pontua essa ilha: «como quando eras menino». Isso porque à cena de um garoto caçando passarinhos com a funda, corresponde outra cena, não inocente e mais cruel, que é o abate de homens, também caçados, na guerra. São os abatidos que povoam «Os Cemitérios Diários», sob o revoar das gaivotas. É precisamente por isso que se esperam as «Notícias do Advento», venham elas através da luz, de Norberto, do nascimento de um filho, das gaivotas, da pomba, ou do gato branco.

A geração jovem que protagoniza a novela é a herdeira do clima de medo desses anos em que a República foi traída, e a geração velha, da ideologia alienadora da pobreza limpa e feliz e «orgulhosamente só». Numa linguagem cifrada, onde a opacidade poética impera, imagens recorrentes e obsessivas, tais como: a da noite, a de corpos esfaçalhados, a de sirenes a ferirem o silêncio, a da cidade arrasada, a da morte, a de cães farejadores, e a de um tempo parado, perpassam pelas narrativas e impressões que as personagens têm de seu mundo e da AVE que, como um «minotauro arfando sob o leito do céu» (v. 12), sobre suas cabeças ameaçadoramente pairava.

Em *Rosa*, diz-se que um séquito de aduladores se fixava na «cara de milha-fre do estadista, a apurar se se ria, ou se ficava sério» (R: 110), para o imitarem. Salazar é visto, portanto, no terceiro romance da *Trilogia da Mão*, como ave de rapina. A «*Rara Avis in Terris*», de *Um Verão assim*, grasna como um corvo. Não é, então, impropriedade considerá-la a representação do ditador. A palavra «AVE» é sempre grafada em maiúsculas. Com ela se refere, concomitantemente, o ser, mas também a saudação a ele devida. É de lembrar que «Ave» era a saudação dos antigos romanos aos césores. Salazar, depois de sua queda, permaneceu guardado em seu leito, afastado de qualquer notícia do país, de igual modo, «nada a AVE ouvia em sua prisão de vidro dormitava no trapézio de mogno [...] a despertava só a casquinada do próprio grasnar» (v. 17-18). O pensamento do

ditador se transformou, mais tarde, numa ideologia que a muitos anestesiou. Semelhantemente, a AVE «esfumou-se em sua natureza de AVE [...] transformara-se em idéia» (v. 26). A sugestão da mesquinha contenção dos gastos domésticos e da piedosa devoção católica era bandeira do país, assim também nos rincões da AVE, onde se viam os «alunos da escola técnica de calças encolhidas que foram dos irmãos que iam de par com o casaco da comunhão solene abotoado até cima» (v. 23). Se o tempo português, na época de Salazar, era um tempo imóvel, também o era o do território dessa AVE, «sem que ao dia a noite se seguisse à noite o dia a noite outro dia» (v. 21). O sintagma «a noite outro dia» compreende todos os obscurantismos. Na ditadura, tal como no território da AVE, homens foram torturados em prisões de difícil acesso, e de difícil fuga: «Dizia-se que alguns homens habitavam o interior do rochedo nunca se soube a verdade; todavia em certas noites um grito esparso um lamento furava o ranger da tempestade o marulho das ondas [...] talvez um guincho mais humano.» (v. 25).

Se Portugal pretendia manter suas Províncias de Ultramar com uma guerra fratricida, o território da AVE igualmente estava em guerra, disso dão conta o clima de destruição de cidades, sirenes que interrompem o amor, corpos feridos caídos na lama, soldados esfaqueados que morrem sem socorro porque não há tempo para tal:

o soldado agonizava no seu pedaço de lama paredes-meias com a sombra os tendões de suas mãos afeitos ao gatilho, à faca contorciam-se procuravam o texto o discurso a claridade; [...] falar de soldados que morrem é falar de gaivotas desentranhadas de seu delírio vizinho do casco roído do corpo que se consome; [...] era muito cedo é sempre cedo que morrem os que vivem para morrer. (V. 58)

A guerra fratricida desse território de lodo se compara com outras, a do Afeganistão ou a do Camboja e com o clima de instabilidade do Benin, na década de 70. É o que parece sugerir a referência, sem pontuação que as separe, a «Bamyan Angkor-Vat Benim» (v. 16), depois de a cidade ter sido arrasada. No passado, Benim foi denominado pelos portugueses de «Costa dos Escravos», o que não se diferencia de «Cais dos Escravos», referência, portanto à guerra na África. Se a guerra colonial foi o estopim para aniquilar a ditadura salazarista, na novela, os «bobos e bailarinos negros» são os que «depuseram, no catafalco de doirada talha velha, a AVE» (v. 62). Desse andor carnavalesco, ela recebia um culto negro, uma ladainha (des)sacralizante que lhe conferia os epítetos que melhor a poderiam definir: «*Dominus Belli*», «*Maledictio Coeli*», «*Amicus Umbrarum*», «*Rex Simulatus*», «*Carcerarius Justitiae*», «*Fons Famis*», «*Templum Leprarum*» (v. 63-64).

A geração nascida e criada sob a égide dessa AVE continuamente se inquietava sobre sua própria identidade, repetindo o refrão: «quem éramos?», (v. 13), refrão este que se prolongava num outro questionamento: «quem somos nós

que fomos estamos amanhã nasceremos gloriosos a escalar os revérberos do dia os pés vestidos de pústulas [...] dois braseiros nos olhos vazados?» (v. 14). Essa geração jovem, diferentemente da dos mais velhos, já apresentava dúvidas, já fazia perguntas, perdida entre um passado glorioso – «que fomos» –, um presente em que estar era tudo a que tinham direito – «estamos» –, a promessa de um futuro – «amanhã nasceremos» – e a consciência de que esse futuro se lhes afigurava negativo, porque desprovido das necessárias ferramentas, já que «pés vestidos de pústulas» são pés impedidos de caminhar, e «olhos vazados» correspondem a olhos cegos.

Mas quem faz perguntas cedo ou tarde encontra respostas, e essa juventude encontrou sua definição «ALI ESTÁVAMOS UM BANDO DE CONDENADOS» (v. 22). Uma assertiva dolorosa gera nova pergunta: «apesar da cólera calados um bando de réprobos que éramos por que teimávamos assim?» (v. 19). Embora condenados, resistem com a arma que o tempo lhes fornecia: o amor, pois estavam eles «cansados duros cheios de cólera afogada destroçados de ternura ávidos» (v. 18). A novela traz as histórias de amor desses réprobos conscientes, em epifânicos momentos do corpo, que iam do Gênesis ao Apocalipse, porque, como um deles confessa: «TODOS NÓS MORRÍAMOS DE EXCESSIVA FEBRE» (v. 19), «morriamos de profunda treva colectiva recíproca ao pé do amor» (v. 27).

Os momentos de amor são entremeados pela música de Frescobaldi. Há entre eles um adágio, que tanto pode ser o nome da música, quanto adágio, enquanto movimento lento, conferido aqui ao ritmo dos corpos, conforme o compasso de espera em que se viam mergulhados. A claridade que não se encontrava no tempo se encontra nos momentos privados em que do exterior só se ouvem os ecos dos ramos fustigados pelo vento a baterem na vidraça e o tilintar do orvalho sobre o tojo, imagens eróticas (v. 24).

É essa geração, pronta a afogar a raiva em vinho, a esquecer o ódio com o sexo, a apaziguar a cólera com omeletes de cogumelo, que experimenta uma «consciência de insuportável um peso de espanto um desespero» (v. 26) e se pergunta: que «outro compromisso desejavam nossas vidas amputadas que outra coroa que não essa seria de nosso direito nós que trilhamos o roteiro dos passos tropeçados [...] réprobos dos proscritos?» (v. 29), é essa geração que levará, a seu tempo, a luz onde a escuridão persistia, o ruído onde o silêncio imperava: «fomos rompendo o burel interior da sala cortamos a ausência de luz de ruído retomamos o lugar», dirá um deles (v. 18). «BANDO DE CONDENADOS» também se grafa em maiúscula, tal como a AVE, pois é esse bando que a podia enfrentar e vencer.

Mas que lugar é esse? Um lugar onde se ouve o som do mar, deita-se na areia da praia, passeia-se na orla do rio, veem-se as gaivotas chegar, poderia ser confundido com qualquer litoral, entretanto apresenta índices espaciais que o localizam: «os parques públicos os casarões neoclássicos as torres de Nasoni que acordavam da palidez nibelúngica» (v. 23), a «calçada estreita, de casa de azulejo

sem brilho» (v. 27); os litorais onde medram «pinheiros anões» (v. 13), ou índices tipológicos: «as mulheres de xaile negro apressavam-se rentes às paredes caiadas à beira da praia os pescadores partiam em seus caixões afilados regressavam com peixes agonizantes» (v. 25), os «ceifeiros de barba dura» que «tinham grandes mãos grandes de cortiça pés calçados de espessas botas de lama» (v. 20), os operários que «organizam pequenas lareiras aquecem marmitas de arroz com feijão que comem com a chuva» (v. 38), ou índices culturais como as superstições: «em sexta-feira santa os pássaros não cantam nem movem os ovos em seus ninhos as crianças não brincam com a terra se a mexerem a terra se transforma no sangue licoroso de Jesus» (v. 58); os emblemas literários: «recitavas Camões Bernardim» (v. 19), e ainda uma história que se pode ler, por exemplo, num prato de porcelana, decorado com o retrato de D. Miguel, ou na lembrança da «conquista dos areais de espuma» (v. 13). Como, a partir de todos esses referenciais, não identificar o lugar? Assim, mediante tais ícones, espelham-se os sons e os sentidos de um tempo e em tal espelho a própria figura autoral se expõe como testemunha, é intencional o retrato de Mário Cláudio na capa da primeira edição da novela. Porém se os referenciais dados no texto não bastassem para a definição do espaço, a capa da terceira edição do romance, em que se reproduz o quadro de Joaquim Lopes, *O Douro Visto do Palácio de Cristal*, já o definiria. Tal como a da primeira edição, a capa da terceira não é arbitrária.

Apesar da dificuldade gerada pela ausência de linearidade e pela não transparência da obra, não há nem inocência nem invisibilidade nela. Há testemunho. Os versos de Sá de Miranda, em epígrafe, o comprovam: «Agora por que vos conte / quanto vi, tudo é mudado.» Várias características de obras testemunhais aparecem em *Um Verão assim*: experiência de um eu masculino que declara «estou vivo respiro tenho braços pernas um sexo» (v. 34), pois *testis*, etimologicamente, tanto é testemunha como testículo; fragmentação temporal e também espacial; volta de imagens constantes à memória; narrativa direcionada a uma segunda pessoa; um passado traumático que não passa e sobre que é necessário perlaborar; um «real» que não se confunde com o da proposta realista, mas com o trauma, aquele evento que resiste à representação¹⁰.

Não há inocência nem invisibilidade, repito. Há, sim, a consciência de que esquecer é proibido, daí o refrão, direcionado ao tu: «Lembras-te Benilde?» que, com insistência, pontua a narração. E se, pelas lacunas que o vai-e vem entre os blocos espaciotemporais instaura, as lembranças se mostram estilhaçadas, como estilhaçado o próprio texto se mostra, pelos espaços em branco entre palavras, pela linguagem não transparente de quem espreita, por «vidro desfocado» (v. 9), a natureza escandalosa do evento, seu irrevogável caráter e resistência ao dizer-se, há que recolher os estilhaços, recompor, com ruínas fragmentárias, o mosaico dos farrapos de realidade. Com eles traduzir a grande metáfora de qualquer testemunho, com que finalizo: também em maiúsculas: NUNCA MAIS.

Resumo: Nem sempre são os textos realistas que melhor traduzem os eventos traumáticos protagonizados por uma nação, é o que Mário Cláudio comprova com as obras em que focalizou os anos em que a República Portuguesa foi traída pela Ditadura. O artigo percorre essas obras e se fixa em *Um Verão assim*, novela que, poética e simbolicamente, testemunha a Guerra Colonial e os derradeiros anos do Estado Novo.

Palavras-chave: Narrativa portuguesa contemporânea; Guerra Colonial; Salazar; Testemunho.

Abstract: *The realistic texts not always translate the traumatic events experienced by a nation, is what Mario Claudio proves with his works that focuses on the time when Portugal was betrayed by the dictatorship. The paper examines these works and fixes itself in Um Verão Assim, novel that poetic and symbolically testifies the Colonial War and the last years of «Estado Novo».*

Keywords: Portuguese contemporary narrative; Colonial War; Salazar; Testimony.

¹ SPECTOR, Céline. *Le pouvoir*. Paris: Flammarion, 1997, p. 17: «Le pouvoir étayé sur la force a besoin néanmoins de créer les conditions d'une soumission volontaire [...]: les pires dictatures usent d'une propagande que vise à justifier le bien-fondé de leur violence.»

² CLÁUDIO, Mário. *Guilhermina*. Lisboa: IN-CM, 1986.

³ CLÁUDIO, Mário *Rosa*, Lisboa: IN-CM 1988.

⁴ SPECTOR, Céline: *Le pouvoir*. Paris: Flammarion, 1997, p. 9. «Pour faire entrer son pouvoir dans le domaine de visibilité où il accède à la reconnaissance, celui que le “détient” doit en produire des signes artificiels qui sont autant d’ “insignes” du pouvoir.»

⁵ CLÁUDIO, Mário. *Tocata para Dois Clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

⁶ CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

⁷ CLÁUDIO, Mário. *O Estranho Caso do Trapezista Azul*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

⁸ CLÁUDIO, Mário. *Um Verão assim*, 3.^a ed. Lisboa: Quetzal editores, 1988.

⁹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. «Tertium Datur». In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *A Escrita da Finitude de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009, pp. 7-12.

¹⁰ SENA, Jorge. *Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Ed. 70, 1988, p. 269.

¹¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. «Repensando o campo literário a partir do testemunho: um percurso de Ésquilo a Lobo Antunes». In: DUARTE, Lélia. *Op. cit.*, pp. 151-154.