

## OS CRAVOS DE ABRIL EM NARRATIVAS DE FICÇÃO: REFLEXÕES SOBRE A «GARGANTA MILIMÉTRICA DE ABRIL»<sup>1</sup>

Silvio Renato Jorge\*

Falar sobre Literatura e Celebração na ficção pós-revolucionária implicaria, talvez, um recorte distinto daquele pelo qual optei. São muitas as obras a referir e, com certeza, não deveria escapar à leitura de textos como *Retrato de Um Amigo Enquanto Falo*<sup>2</sup>, de Eduarda Dionísio, ou os que compõem a *Trilogia Lusitana*<sup>3</sup>, de Almeida Faria, apenas para ficar em dois dos mais significativos. Deveria, ainda, para manter-me fiel às regras do bom texto, evitar longas citações e estabelecer um percurso coerente, com princípio, meio e fim. Aviso, portanto, que este texto deliberadamente foge a estas normas, optando pela liberdade que, ao fim e ao cabo, foi, com certeza, o elemento mais celebrado por toda essa produção. Liberdade, sobretudo, da palavra, exercitada em todos os seus limites, como uma pletora a que se chega após o jogo de esconder e revelar imposto pela vigilância do censor. Isto talvez justifique as duas grandes citações – e realmente são grandes, não estou a brincar – com que inicio meu texto, citações a que recorro para reencontrar os indícios de júbilo e de festa, mas também para apontar a consciência de que a revolução é um processo, e não uma data. No caso do escritor, um processo que só adquire verdadeiro sentido quando capaz de também atingir o instrumento responsável por sua constituição mais plena e por sua inserção na sociedade: a escrita.

Início, portanto, com um José Cardoso Pires não ficcional, ao perguntar-se junto a Drummond: *E agora José?*

E eis que subitamente (da noite para o dia, foi o caso) retomámos a voz pátria, essa que nos era natural e que desde os muito antepassados nos tinha sido negada. Retomámo-la em insurreição, em autêntica primavera popular: flores, como se diz, na boca dos canhões.

Liberdade, «a Poesia estava na rua», escreveu Sophia de Mello Breyner. E logo a seguir Vieira da Silva pegaria na frase à sua tão dela maneira para desenhar o célebre cartaz de Abril que ainda hoje povoa os muros do país e tem lugar de

\*Doutor em Letras pela UFRJ e Professor Associado da Universidade Federal Fluminense, onde leciona disciplinas de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Desenvolveu estágios de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

galeria nas capitais do mundo. Em Lisboa, em pleníssima praça de Belém, a dos Navegadores, dezenas de artistas plásticos compunham ao sol o grande painel da libertação. As cores voavam para o Tejo e havia música enquanto eles pintavam rodeados de multidão e de feira, numa parada de *happenings* e teatro de rua, e era como se estivessem a lavrar escritura pública de inauguração de um país. Mais ao sul e mais ao norte, no Algarve de cal e na menos encantada das fronteiras, só granito, outros murais, outros brados, floriavam por toda a parte. Valiam como explosões da imaginação, como *ex-libris* pessoalíssimos da Revolução, a cada um a sua frase, seu desenho. Eram ilustrações ao novo calendário político da Comunidade: Portugal, Ano Um.

[...]

A partir dessa data o escritor não era mais o animal à margem ou o ornamento tolerado que uma Política dita do Espírito pretendia estrangular durante meio século. De todas as áreas culturais a literatura tinha sido a mais segregada pelo ódio fascista, agora dispunha de voz total, a que quisesse. E participava, recebia incentivos, apelos vários à intervenção.

[...]

Escrita livre, escrita livre, não mais a palavra torturada nem o *ghetto* do pensar. E no entanto, passados dois anos de independência, olhamos para trás, vemos reformas, socialização, vida aberta, e nem um só escritor, nem um só grande livro nascido da Revolução. Diríamos que ao terror da Ditadura se tinha sucedido o silêncio da liberdade – sucedeu? <sup>4</sup>

Hoje sabemos que esse silêncio foi ultrapassado. Ultrapassado por nomes como os de Maria Velho da Costa, José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Maria Gabriela Llansol e vários outros já convocados em torno do tema. E por isso mesmo, por que já foram antes convocados, creio que todos me concedem a liberdade de, mais uma vez, recuperar o nome de Olga Gonçalves para propor a leitura de seus textos e evidenciar na autora um olhar que se mostra preocupado em celebrar crítica e conscientemente a Revolução. O centro circulante de minha escrita é *A Floresta em Bramerhaven*, primeiro texto narrativo publicado pela romancista após 1974, e a reflexão acerca do modo como, nesse texto, a ficção relê a história. Antes, porém, a título finalmente de epígrafe para o que se segue <sup>5</sup>, não poderia deixar de citar um trecho de *Ora esguardae*, romance de 1982 em que a Revolução é o próprio tema, para ali, mais uma vez, encontrar o júbilo e a festa, a escrita a dialogar com outros e com todos:

Falaria do júbilo, do frenesim, da glória e da coragem do acontecer. Mas calome. Antes, olhai. Pois que tudo aconteceu tão pleno, o quê?, ah sim, era ainda Abril, as pessoas sorrindo, mesmo ali, iam e vinham ao longo da rua, seiva no emaranhado das pálpebras, estrépito de muitas emoções rolando corpo inteiro.

E, no entanto, desvelada foi a vigia, como se cada um ainda em seu degrau, e depois os olhos postos no meio da marcha. Por outro lado, é verdade também que parecíamos de visita – das serras, da mão direita e da mão esquerda dos rios, dos ribeirões, da campina, das curvas por entre os barrancos, do vento esfarrapado contra

os penedos, do bebedouro das aves, dos telheiros e das traseiras onde o crepúsculo amaciava a chuva. Como se chegássemos em cavalo branco, o sol saindo-nos ao caminho, braceletes baloiçando lucilando na Natureza, caminho morno, sim.

Havia um espaço que era o do gesto libertário. Eu via-o logo de manhã, os lidares eram os de gente muito mexida, olhávamos para o relógio, que horas são?, estávamos sempre dentro da tabela, e já nem fazia mal que falássemos alto, nos campos o arado bordava a terra fundo, as lombas e os cabeços preparando-se para o afago de um outro bafo.<sup>6</sup>

Ou ainda:

Cedo, a palavra liberta, ardinhas vão e vêm, anunciam os jornais sem censura, NUNCA choraremos bastante quando vemos / o gesto criador ser impedido.

Ah, o texto!

Cortar, acrescentar, significar, mascarar, desfigurar, exceder, converter, substituir, e a metáfora, e a ambigüidade, e as outras formas do discurso, a alteração da sintaxe, distorcer, obscurecer, inventar, escapar ao «lápiz azul» do censor, um grande malabarismo a literatura do jornal e não só, mete-lhe aí um parêntesis, agora parágrafo, não achas que está mesmo à vista, pá?, achas que passa, pá?, os gajos topam-nos, pá!

Ah, o texto!, a pincelada esbatida.<sup>7</sup>

Há aqui dois elementos significativos que atravessam a produção da escritora portuguesa e que ganham materialidade efetiva a partir daquilo que, nesse texto, advém de seu diálogo com a escrita de Fernão Lopes<sup>8</sup>. O primeiro deles é a busca de entendimento da relação que o homem do povo estabelece com a sua nova e surpreendente liberdade, com a possibilidade de, após muitos anos, preparar a terra/pátria para «o afago de um outro bafo». O segundo é a própria reflexão sobre a escrita, o texto demarcado como «a pincelada esbatida», em seu jogo de velar e desvelar, jogo que se acentua em períodos de censura, mas que, ainda assim, é inerente a todo processo de criação literária. Se em seu primeiro romance, publicado sete anos antes de *Ora Esguardae*, a Revolução não era ainda o tema por excelência, apesar de lá estar, atravessando tudo o que era dito, não podemos nos furtar a perceber que o agenciamento da vivência portuguesa em seu novo espaço de liberdade e a problematização metaficcional da escrita já lá estavam a apontar caminhos e a formular uma linha de investigação para a própria autora. Assim, em *A Floresta em Bremerhaven*, encontramos a história de um casal de emigrantes portugueses, contada por sua própria voz a uma mulher que alugara um quarto na casa por eles adquirida após o retorno a Portugal. É esta mulher, mais tarde descrita como uma escritora de poemas, a responsável pela instância narrativa. Desde o início, percebe-se um pacto de valorização da voz das personagens que lhes fornece uma autonomia poucas vezes encontrada em textos narrativos: a narradora, apesar de orientar o desenvolvimento da narrativa, omite suas palavras. Do diálogo que trava com as personagens do texto, só a fala destas é transcrita. A sua

torna-se perceptível apenas no contraponto imaginário que o leitor irá desenhar a partir do que lê. Esta valorização é visível já naquilo que poderíamos chamar de pré-texto, quando, na dedicatória do romance, encontramos a alusão a Manuel e sua esposa através da reprodução de duas de suas falas retiradas do texto. O jogo entre o ficcional e o verídico, iniciando-se aí, dá ao leitor a liberdade de ver, nestas personagens, fragmentos capazes de apontar para uma imagem do ex-cêntrico<sup>147</sup> em Portugal. Uma imagem marcada por características que colocam em evidência, por um lado, o conservadorismo e o isolamento; por outro, uma percepção diferente da realidade portuguesa, percepção esta construída a partir do contato com um espaço social completamente diferente daquele vivenciado no país ibérico. Desta forma, pensar a imagem de tais personagens no texto de *A Floresta em Bremerhaven* é um trabalho que deve ser construído a partir da percepção do modo como eles se relacionam com os espaços que habitam. É fundamental, ainda, desvendar o modo como esse espaços se incorporam na história individual de cada um, transformando-se, a partir do jogo temporal, em memória e em discurso, pois este processo possibilita ao texto um confronto entre a sua matéria ficcional e a história portuguesa, parecendo realçar que, na verdade, a ficção e a história são sobretudo discursos, ou seja, ambas se constituem como sistemas de significação através dos quais se procura dar sentido ao passado. Através principalmente de Manuel e de sua esposa, das impressões geradas pelo que se seguiu à Revolução dos Cravos e a composição de um quadro em que a história individual de cada personagem dialoga com fatos da história do país fazem com que o texto discuta a natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico, questionando os poderes e as limitações da escrita para recompô-lo.

As conquistas da *Nova História* francesa e o trabalho desenvolvido por teóricos feministas, marxistas e negros, por exemplo, possibilitaram a consciência atual de que a história, ao ser escrita, passa necessariamente por uma análise ideológica e institucional, inclusive do próprio ato de escrever. Pode-se afirmar, desta forma, a existência de uma consciência atual acerca da necessidade de se reinserir os contextos históricos como elementos significantes ou mesmo determinantes na problematização daquilo que poderia ser chamado de «conhecimento histórico», ou seja, o que se afirma é a impossibilidade da existência de «um conceito único, essencializado e transcendente de ‘historicidade autêntica’, não importa qual seja a nostalgia (marxista ou tradicionalista) existente em relação a uma entidade deste tipo». Esse pensamento expõe a fragilidade das certezas historiográficas, encaminhando para uma reflexão crítica acerca dos conceitos de *fonte* e *documento*; por outro lado, aponta para a possibilidade de aproximação entre a obra romanesca e o trabalho da história, a partir do momento em que se percebe que o sentido e a forma atribuídos por eles ao passado não devem ser buscados nos *acontecimentos*, mas sim nos *sistemas* utilizados para transformar tais acontecimentos passados em marcos ou fatos históricos significativos para o presente. Assim, o que

se procura destacar é a própria descontinuidade desses significantes e uma certa arbitrariedade que perpassa a construção historiográfica a partir do momento em que ela pode ser pensada como escrita, ou seja, como um processo de significação elaborado crítica e contextualmente por individualidades que se relacionam com classe, origem e gênero.

Da mesma forma que o texto historiográfico pode ser reavaliado no sentido de se questionar a sua crença na capacidade de inserir valores atemporais e universais, o mesmo pode ser dito em relação ao romance. O modo como a ficção de Olga Gonçalves tematiza e encena formalmente a natureza dos valores e a sua relação com o contexto dialoga com essa tentativa de rever as bases conceituais do entendimento histórico e sua relativização da ideia de verdade. Desta forma, ao lado, por exemplo, de um historiador como Le Roy Ladurie, que vai de encontro à pretensa cientificização do discurso histórico ao revelar seus atos interpretativos e narrativos através de uma voz que recusa a objetividade da terceira pessoa e afirma a perspectiva explícita e parcial de sua visão como estudioso, sua proposta ficcional em *A Floresta em Bremerhaven* será a de refletir acerca das modificações ocorridas na sociedade portuguesa após o 25 de Abril através de uma construção que desafia a individualidade e a unidade narrativa. Para tanto, vai substituí-las pela multiplicidade de olhares, fragmentando e desestabilizando a identidade unificada e a subjetividade externa de um narrador em terceira pessoa. Ao inserir uma instância narrativa que cede o direito à fala a diversos personagens alternadamente, sem, contudo, desaparecer plenamente, este romance parece relacionar à abordagem do fato histórico a ideia de provisoriade das leituras possíveis deste fato, realçando a história como um processo e lançando sobre a historiografia clássica uma suspeita radical.

É possível se afirmar, portanto, que neste romance, a concepção de historicidade se alia ao processo de revitalização da forma narrativa, a partir do momento em que caminham lado a lado tanto o desconforto diante de uma subjetividade centralizadora quanto a necessidade de se buscar modelos alternativos de constituição de sentido. De início, é interessante pensar o modo como a história da ditadura salazarista e, mais do que isso, a caracterização das classes e da ideologia que lhe deram sustentação vão ser revisitadas não mais a partir de um pesquisador isento, mas da sua relativização na memória afetiva dos personagens. As relações de poder constituídas pelo ideário fascista são tangenciadas por uma visão que reúne o público e o pessoal, o que possibilita o levantamento de novas perspectivas. A memória da juventude de Manuel, elaborada no seu próprio discurso e, conseqüentemente, assumindo toda a parcialidade que isso pode indicar, lança novas luzes sobre o contexto histórico, revelando a possibilidade de diferentes recortes na escrita do passado português e a determinação que a experiência do presente exerce sobre a seleção desses recortes. Constrói-se, então, no texto, um jogo que alterna a fala e o silenciamento como formas de sentido que problematizam a história da ditadura e da revolução em Portugal:

Ele fala muito, gosta muito de dizer, de explicar o que pensa. Por mais que eu lhe diga que apesar de tudo talvez seja melhor a gente ainda calar-se. Que, lá a verdade, é que ele também não fala sempre, ele sabe a quem o diz. É um homem muito ralheta!<sup>9</sup>

Ao fornecer ao ex-cêntrico um espaço de representação da história portuguesa em diálogo com a experiência individual, que será construído na sua própria enunciação, o texto não só assume a contaminação do histórico por elementos discursivos situacionais – o que questiona a ideia de objetividade, neutralidade e transparência da representação –, como também enfatiza o quanto de ideológico existe nessa representação. São sintomáticas as palavras de Manuel ao comentar as eleições e o comício de que participara em Sines:

Havia lá muitos paus daqueles, todos com dizeres diferentes. À minha frente, andava uma mulher que gritava como uma bezerra: «Abaixo a reacção! Abaixo a reacção!», e depois virou a dizer: «Mocracia! Mocracia!» Eu gritava também com ela, que se ouvia bem a minha voz! Ah, se ouvia! [...] Mas não se pode negar que era por mocracia que mais se gritava. Se calha era palavra que os fascistas menos gostariam! Foi um dia importante prò povo, toda a gente a por lá a cruz!<sup>10</sup>

O que orienta a visão de Manuel acerca dos fatos que o cercam, bem como da experiência vivida anteriormente, é o seu olhar pessoal, mediado por uma ideologia em que é marcante o desacordo com a estrutura social do período salazarista. Influencia também o seu olhar a experiência no estrangeiro e o que isso pode ter representado para a sua identificação como português. Em contraponto à historiografia oficial do Estado Novo, preocupada em criar uma imagem positiva e imperialista do país e que auxiliava a remissão da identidade nacional à grandiosidade da epopeia dos Descobrimentos<sup>11</sup>, o emigrante recompõe, nas trilhas de sua epopeia particular, na sua vivência intervalar, dispersa por contextos diversos, a descontinuidade de uma história fortemente ideologizada e marcada pelo provisório. Além disso, utiliza essa história em que o seu passado e o da pátria são alvos de uma arqueologia levada a cabo pela memória individual e textualizados pelo discurso para se situar diante das mudanças que vivencia. Ele parece ter a consciência de que, além de textualizar a história, vive momentos aos quais, posteriormente, também serão atribuídos novos significados: «Foi um dia importante prò povo.» Com isso, remete o leitor à noção de que, se o passado realmente existiu, importa perceber quais são os acessos a esse passado e o que se pode conhecer sobre ele. *A Floresta em Bremerhaven*, creditando à memória, à pluralidade e à alternância de pontos de vista a possibilidade de instrumentalizarem esses acessos, parece incluir-se, portanto, naquilo que Linda Hutcheon denomina *metaficção historiográfica*. Para tanto, irá evidenciar os seus processos de construção, ordenação e seleção, demonstrando também que esses processos são atos historicamente demarcados.

Ao lado da problematização da história, este romance português irá indagar também acerca das condições de produção do texto literário. O trabalho que ele desenvolve com a instância narrativa acaba por questionar as relações entre o histórico e o ficcional, a partir do momento em que coloca em evidência marcos da sua ficcionalização, ou seja, o romanesco traz também como tema o seu processo de criação, seja pelo jogo com outras formas textuais – o diário, as cantigas populares –, seja pela afirmação constante de que, durante o contato entre a narradora e os personagens, a primeira escreve um texto. A sua ação como escritora encaminha as indagações do casal sobre a possibilidade de serem «transformados» em personagens de ficção:

E se fosse? E se fosse escritora de romances? Se ela estivesse cá e lhe desse na idéia de escrever a nossa vida? Encontras nisso algum mal, mulher? Temos alguma coisa a esconder? Não sou eu só a pôr-te as mãos? Não somos os dois a criar a nossa filha? Não aguentámos nós que nem umas bestas aquilo lá na Alemanha? Eu falo, falo baixo.<sup>12</sup>

A referência à narradora como alguém que pode estar escrevendo um texto sobre os personagens cria no romance uma ambiguidade, uma duplicidade de procedimentos, responsável por problematizar a isenção do ato narrativo, o que acaba por favorecer a crítica acerca das «verdades universais» ao demonstrar, dentro da própria arte, o modo como o sentido e a identidade são situados a partir da representação. A noção clássica, cartesiana, de sujeito individual e coerente torna-se dispersa, pois se evidencia no romance a natureza ilusória de qualquer narrativa que deseje apagar os seus aparatos de enunciação. Por isso, quando Manuel afirma:

Olha que até gostava que ela escrevesse! Quero eu bem saber de ditos! Até me regalava que escrevesse, que dissesse tudo o que lhe contei dos lavradores, dos filhos dos lavradores, da soberba e da ganância dos pais e dos filhos dos lavradores! [...] Se ela fosse escritora de romances tinha muito de que se cansar pra escrever tudo o que lhe venho contando no tempo em que cá está.<sup>13</sup>

acaba por sintetizar muito do que será tematizado no romance em que adquire existência. Por outro lado, esta presença de uma narradora/escritora ajuda a compor um quadro em que, além da reflexão acerca dos processos de criação textual, se tornam evidentes os problemas referentes à identificação, ao relacionar a subjetividade à representação da diferença sexual e às condições de produção de sentido diante dessa representação. Com isso, o sujeito feminino passa a ser abordado não só como produto, mas também como produtor, demonstrando o quanto a subjetividade e os valores culturais influenciam a constituição dos sentidos.

Por fim, outro elemento a realçar este tratamento ambíguo dado à relação entre o ficcional e o verídico é a presença de uma série de informações que, atribuídas à

personagem escritora, poderiam também ser relacionadas à figura da autora empírica. Da mesma forma que a narradora, Olga Gonçalves também possui uma relação de amizade com Augusto Abelaira – «Bem vi que era um senhor de Lisboa. Amigo da senhora? [...] Como diz? Blára! Belaira? Ah! Augusto! Esse sim! Esse é nome como os nossos! Augusto! Escritor, diz a senhora?»<sup>14</sup> –, também é professora de inglês – «... é professora de uma língua assim atrapalhada como o alemão. Isso! Professora de inglês!»<sup>15</sup> – e, até então, só havia publicado poemas líricos – «Olhe que o que disseram é que a senhora que é só escritora de versos, que romances não escreve»<sup>16</sup>. Se a investigação das particularidades da vida da autora empírica pode se transformar numa falsa questão, a partir do momento em que remetaria para uma crítica biográfica, em nada enriquecedora da leitura do texto, por outro lado a referência a estes dados possibilita ao leitor uma indagação acerca da ficcionalidade do que está escrito, o que realça as relações entre ficção, subjetividade e história, ampliando o significado que as determinações culturais de gênero podem ter na abordagem destas questões. Permite, ainda, acentuar a ideia de que a redação da história pode ser vista como algo que adquire consistência ao lidar com a memória individual. O jogo de espelhos que se constrói no romance, no qual se encontra uma narradora que, a partir das suas reminiscências, dá voz a personagens para que elas possam reordenar suas memórias e, através desta, a memória histórica da pátria, é enriquecido pela entrada em cena dessas referências à vida «real» da autora. É isto que possibilita visualizar o texto como discurso que dialoga com o histórico e o subjetivo. Essa ênfase metaficcional no contexto de enunciação acaba por ressaltar, portanto, a inserção da escrita em um processo no qual interagem, além do trabalho de criação artística, a influência de determinadas estruturas sociais, históricas e institucionais. Tal reflexão conduz, portanto, à concepção foucaultiana que associa o discurso e o exercício do poder, ou seja, uma concepção que vê o ato de dizer, como intrinsecamente político.

É justamente através dessa fala conscientemente política – que aponta para a liberdade e para seus complementos, a festa e o amor – que gostaria de concluir este artigo, retomando mais uma vez a voz de Olga Gonçalves através de um poema publicado no livro de sonetos *Só de Amor*. Curiosamente, o único texto do livro a apresentar uma data: Abril 1974:

Festejar no teu corpo a liberdade  
 Que a dobra desta noite pronuncia  
 Sobre o nervo da voz força de alarme  
 Garganta milimétrica de abril

Um cravo da coronha de um soldado  
 No carmo há meia hora ainda em sentido  
 Para o gesto tão fundo tão volável  
 Infância já da luz dentro do sismo  
 Jornais não censurados no tapete

Uma fábula fértil de fogueiras  
Crepitando onde rola o som da estampa

Interior ao rumo à labareda  
O desenho final do nosso beijo  
Na premissa mais livre do meu sangue<sup>17</sup>

**Resumo:** Marca de um novo caminho para a República portuguesa no século XX, a Revolução dos Cravos também estabeleceu traços significativos na produção literária produzida a partir de então, seja pela acentuada busca por reler a história de Portugal, que se tornará patente em muitos romances publicados a partir de 1974, seja pela busca de parâmetros de escrita capazes de emprestar ao texto a aura utópica de liberdade que os capitães de Abril tentaram imprimir a todo o processo, ao menos em seu momento inicial. Essas proposições guiarão a leitura que pretendo fazer de *A Floresta em Bremerhaven*, de Olga Gonçalves.

**Abstract:** *Sign of a new path for the Portuguese Republic in the twentieth century, the Carnation Revolution also established significant guidelines for the literature produced since then. This may be noticed in the strong effort put into reinterpreting Portugal's History, apparent in many novels published since 1974, or in the search for parameters that would imprint the written word with the utopian aura of freedom that the captains of April tried to instill to the entire process, at least in its early phase. These propositions will guide my analysis of A Floresta em Bremerhaven, by Olga Gonçalves.*

**Palavras-Chave:** Olga Gonçalves, Revolução dos Cravos, Romance Contemporâneo.

**Keywords:** Olga Gonçalves, The Carnation Revolution, Contemporary Romance.

<sup>1</sup> Esse texto é uma versão revista e significativamente ampliada de uma das seções do livro *Sobre Mulheres e Estrangeiros: alguns Romances de Olga Gonçalves* que publiquei pela EDUFF em 2009.

<sup>2</sup> DIONISIO, Eduarda. *Retrato de Um Amigo Enquanto Falo*. Lisboa: Quimera, 1988.

<sup>3</sup> Os livros que compõem a *Trilogia Lusitana* (Lisboa: IN-CM, 1982), de Almeida Faria, são *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980). Em 1983 o autor publicou *Cavaleiro Andante*, também ligado ao grupo da trilogia.

<sup>4</sup> PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Moraes, 1977, pp. 273-275.

<sup>5</sup> É importante esclarecer que o excesso de pseudo-epígrafes e de citações é intencional. Meu objetivo é destacar os textos literários e o que dizem sobre a Revolução como um fator que se sobrepõe ao meu trabalho como crítico para amplificá-lo. A minha atitude revela, no fundo, a percepção de que há um sabor especial em se comemorar o movimento de Abril, pelo seu valor simbólico e por muito do que significou em termos concretos. Vale lembrar que, apesar de suas contradições, os fatos responsáveis por agitar Portugal em 1974 desencadearam uma transformação sociopolítica inegável no país, que se estende

do fim do Salazarismo à independência efetiva das colônias africanas, espreado-se para além daquele e desta.

<sup>6</sup> GONÇALVES, Olga. *Ora Esguardae*. Lisboa: Bertrand, 1982, pp. 13-14.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>8</sup> A *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, é o intertexto mais evidente de *Ora Esguardae*, como já destacou Maria Lúcia Lepecki em seu incontornável artigo «Letras para um mural», publicado no livro *Sobreimpressões*. A relação com a obra que narra a revolução popular responsável por levar ao trono português D. João I e a dinastia de Avis evidencia-se já a partir do título e da epígrafe do romance, mas, na verdade, estende-se por uma série de outras características evidentes no texto de Lopes e que se reduplicarão na escrita de Olga Gonçalves: da manifestação explícita da voz anônima do povo de Lisboa ao recorrente uso de verbos do campo semântico de ver, olhar, esguardar. Destaque-se ainda, para reforçar essa presença, a possibilidade de lermos, na constante preocupação metaficcional da escrita contemporânea, uma interpelação ao célebre prefácio que o autor medieval incluiu em sua Crónica.

<sup>9</sup> Uso aqui o conceito proposto por Hutcheon, na sua *Poética do Pós-Modernismo*.

<sup>10</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, ficção, teoria*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 122.

<sup>11</sup> GONÇALVES, Olga. *A Floresta em Bremerhaven*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Bertrand, 1981, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>13</sup> Imagem esta que possui como símbolo concreto os célebres «mapas cor-de-rosa».

<sup>14</sup> GONÇALVES, Olga. *A Floresta em Bremerhaven*, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Bertrand, 1981, p. 112.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>17</sup> GONÇALVES, Olga. *Só de Amor* (sonetos). Lisboa: Ática, 1975, p. 30.