

METAMORFOSES

21.1



METAMORFOSES

21.1

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

Publicação *on line*

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas Faculdade de Letras - UFRJ
A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

Regente: Mônica Genelhu Fagundes

Vice-Regente: Maria Lucia Guimarães de Faria

Representantes de Literatura Portuguesa: Ângela Beatriz de Carvalho Faria, Luciana Salles e Sofia de Sousa Silva

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Laíse Ribas Bastos e Renan Ji

Representantes de Literaturas Africanas: Teresa Salgado e Vanessa Ribeiro Teixeira

Eméritas: Gilda Santos, Teresa Cristina Cerdeira e Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco

Endereço para correspondência: Revista *Metamorfoses*

Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ

Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

E-mail: catedrajorgedesena@letras.ufrj.br

METAMORFOSES
21.1

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Maria Lúcia Guimarães de Faria, Mônica Genelhu Fagundes, Sofia de Sousa Silva,
Teresa Cristina Cerdeira, Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr.,
Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes,
Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata,
Isabel Pires de Lima, Jorge Fernandes da Silveira, Laura Cavalcante Padilha,
Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do
Nascimento Figueiredo, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, Vilma Arêas

Edição deste número

Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Organização

Sara Grünhagen e Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Revisores

Aléxia Oliveira de Melo, Domenique Rangel de Oliveira, Géssica Moreira Ramos,
Henrique Kerckhoff Fraisleben, Leticia Nery Tomei, Patrícia Leitão de Almeida,
Paula Tims Carneiro Campello, Raphael Felipe Pereira de Araújo

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved. Layout da capa: Mauricio Matos

ISSN 0875-019X

Sumário

Dossiê – 50 anos da Revolução dos Cravos: acontecimento, testemunho e narrativa

07 Apresentação

Sara Grünhagen e Ângela Beatriz de Carvalho Faria

PORTUGAL

13 Carnavalização da Revolução em *Fado alexandrino* de António Lobo Antunes

Agnès Levécot

28 *As sombras de uma azinheira* (Álvaro Laborinho Lúcio): metamorfoses da Revolução de Abril

Ana Paula Arnaut

44 Hélia Correia, a palavra como revolução

Carlos Henrique Fonseca

63 Sem a certeza da casa: morada e discurso em Lídia Jorge

Letícia Nery

81 Poéticas do silenciamento no romance *O retorno* de Dulce Maria Cardoso

Mafalda Soares

101 Sophia e a desalienação cultural: arquitetar casas belas

Marta Pais Oliveira

BRASIL

117 Tanto mar (1975): extensão e profundidade histórica em uma canção circunstancial de Chico Buarque

João Alencar

131 25 de abril: a Revolução da fraternidade

Cinda Gonda

MOÇAMBIQUE E ANGOLA

150 Mia Couto e o sonho de um outro vinte e cinco

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco

163 Entrevista com João Melo

Rita Chaves

APRESENTAÇÃO

50 ANOS DA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS: ACONTECIMENTO, TESTEMUNHO E NARRATIVA

Cinquenta anos depois da alvorada do dia 25 de abril de 1974 e dos novos ventos que vieram com ela, o presente número da revista *Metamorfozes* recupera e debate este que foi um dos acontecimentos mais marcantes da história portuguesa contemporânea. A noção de acontecimento vem a propósito, por permitir evocar um fato em si, mas também, e é sobretudo disto que se trata aqui, a sua recepção: o modo como a Revolução dos Cravos foi vivida, lembrada, narrada e ficcionalizada.

A própria definição de acontecimento pode revelar-se uma tarefa complexa, numa época que é particularmente “consumidora de acontecimentos”¹ – pensemos na quantidade de eventos individuais e coletivos que são mediatizados como grandes acontecimentos – e num contexto em que o termo tem sido utilizado como ferramenta de reflexões teóricas e práticas em domínios como a Matemática, a História, a Psicanálise e a Sociologia.² A complexidade e a pluridisciplinaridade do acontecimento servem aos objetivos deste número, que parte de um sentido lato do termo, tornado estrito em alguns contextos; que faz dialogar áreas e obras diversas; que se preocupa, em especial, com a já referida recepção do 25 de abril, expressa nas outras duas palavras-chave do dossiê temático, testemunho e narrativa.

Na área da Literatura, também, o acontecimento é um elemento crucial, associável ao desencadeamento da ação, ao clímax, à transformação de uma personagem, ao desfecho etc. Se a reflexão é válida para uma infinidade de narrativas, ela assume contornos mais específicos e permite associar produções variadas quando dado acontecimento histórico as propulSIONA e as atravessa, como é o caso da Revolução dos Cravos. As últimas cinco décadas das literaturas dos países de língua portuguesa são, inevitavelmente, marcadas por aquele dia decisivo, pelos seus desdobramentos políticos e sociais, assim como por percepções e sentimentos partilhados, da euforia esperançosa, nomeadamente no início, a certo desencanto ulterior diante de promessas não cumpridas e de estruturas e mitos recriados.

No âmbito dos estudos luso-afro-brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, propôs-se, portanto, o desafio de analisar a presença

¹ “Notre postmodernité est tellement consommatrice d’événements” (Danvers, 2006, p. 15).

² Para uma reflexão aprofundada sobre o conceito de acontecimento e uma definição em cada uma das quatro áreas referidas, ver Michèle Leclerc-Olive, 1997, p. 31-57.

desta revolução tão consequente na produção cultural dos países de língua portuguesa, desafio este muito bem acolhido, como se verá, pelos trabalhos que compõem este número, por oito autoras, dois autores e um entrevistado.

Os dez textos que a seguir se lerão tratam de um *corpus* representativo do tema deste dossiê, contemplando desde criações feitas na esteira daquele “dia inicial inteiro e limpo”, perpetuado nos versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, até produções recentes. A literatura e a poesia portuguesas são o alvo dos seis textos que compõem a primeira seção, a que se seguem dois artigos relacionados à recepção do 25 de abril no Brasil e outros dois textos associados aos contextos moçambicano e angolano.

O primeiro artigo, “Carnavalização da Revolução em *Fado alexandrino* de António Lobo Antunes”, de Agnès Levécot, abre o dossiê com uma análise sobre aquele romance de 1983, emblemático do já referido desencanto com o saldo da revolução e conhecido pela sua abordagem irônico-paródica das suas personagens. É sublinhada a estratégia do autor de não apenas abordar diretamente o tema da Revolução dos Cravos, mas de apresentar personagens em contato direto com o acontecimento, num exercício de reinvenção das “pequenas histórias da História [...], hostil ao discurso dominante da época que construiu um mito acerca da Revolução dos Cravos em que foi enaltecido o golpe militar e foram heroicizados os seus atores”, e com uma estética bakhtinianamente caracterizada pelo excesso e pelo exagero.

O ensaio seguinte, de Ana Paula Arnaut, estabelece pontos de contato com essa análise ao tratar de uma obra de 2022 em “*As sombras de uma azinheira* (Álvaro Laborinho Lúcio): metamorfoses da Revolução de Abril”, que repensa os sentidos dos versos e das sombras da revolução a que se associou a emblemática canção de Zeca Afonso tocada na madrugada do 25 de abril. São analisadas tanto as indagações filosóficas quanto as estratégias narrativas que estruturam o romance de Laborinho Lúcio, com destaque para o modo como a História atravessa a trama ficcional, lida como um “um espelho que reflete, de forma tão incisiva quanto mordaz e certa, o que foi e o que é a realidade de uma Revolução que, para bem ou para mal, formatou hábitos, mentalidades, ideologias e identidades”.

Outro romance da década de 1980 é o alvo da análise de Carlos Henrique Fonseca em “Hélia Correia, a palavra como revolução”, que se debruça sobre a obra *Villa Celeste* (1985) e sobre a sua protagonista Teresinha Rosa, figura marginal que abre espaço para pensar outras possibilidades de renovação. Lida a partir da figura do idiota, e inserida num contexto histórico que vai do Estado Novo à Revolução, a personagem desestabiliza e desconcerta convenções e expectativas, surpreendendo pela sua generosidade e

engajando-se em prol do outro, nesse processo rompendo “com uma exclusão histórica e social ao construir uma pequena pátria que, se não foi possível de todo no tempo referencialmente histórico, concretizou-se pelas linhas da ficção”.

Passamos à década de 1990 em “Sem a certeza da casa: morada e discurso em Lídia Jorge”, de Leticia Nery, que aproxima e analisa o romance *O vale da paixão/A manta do soldado* (1998) e o conto “Marido” (1997). A comparação das duas narrativas é feita em torno do tema da casa como espaço-chave que condensa uma série de sentidos sociais, associável, no presente caso, a uma posição historicamente marcada da mulher e a valores e costumes defendidos e propagados pelo salazarismo. Em ambas as tramas a casa surge como um “palco de opressão e violência”, expresso inclusive em termos arquitetônicos, em chave de leitura oposta à conhecida imagem construída pela canção “Uma casa portuguesa”, imortalizada na voz de Amália Rodrigues. É nesse espaço e na sua construção romantizada que se desenvolve a luta das personagens de Lídia Jorge, com desfechos diferentes, mas num esforço comum em “sair da passividade” que passa pelo discurso, pela busca de uma “voz própria”.

A ficção de uma terceira escritora portuguesa é estudada por Mafalda Soares em “Poéticas do silenciamento no romance *O retorno* de Dulce Maria Cardoso”, que permite ampliar a reflexão sobre as personagens e as transformações do 25 de abril. A ênfase da análise é colocada nos silêncios e nos silenciados do período imediatamente posterior à Revolução, marcado por tensões e pela chegada daqueles que ficaram conhecidos como retornados, provindos sobretudo de Angola. De Luanda a Lisboa, vemos que o espaço histórico-geográfico se revela definidor das possibilidades e dos destinos daquelas personagens, numa obra que “dá conta de dois climas bastante instáveis aos quais os protagonistas do romance são obrigados a adaptar-se” e em que se cruzam o “microcosmo” de uma família envolvida no turbilhão dos acontecimentos e o “macrocosmo do pós-25 de abril”.

O tema da casa retorna, numa perspectiva bastante diferente, no último artigo desta seção, “Sophia e a desalienação cultural: arquitetar casas belas”, de Marta Pais Oliveira, que realça o compromisso ético e político inerente à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Consciente de que “sem uma morada onde permanecer, o sujeito desintegra-se” (ressonância de Ruy Belo), a escrita de Sophia, caracterizada pela paixão pelo mar, terá, agora, o seu olhar voltado para a terra, ao anunciar a importância da arquitetura para um pleno viver existencial. Pais Oliveira recupera, entre outras coisas, o tratado do período greco-romano *De Architectura*, de Marco Vitruvius, cuja tríade (firmeza, funcionalidade e beleza) “possibilita o estar poeticamente no mundo ao implicar uma integração harmoniosa do corpo no espaço”. Inerente ao manifesto de Sophia “Poesia e

Revolução”, tal ideia permite afirmar que “a palavra é resistência e fundamento, como casa térrea, do sonho” e que ainda há “muitas construções e revoluções por cumprir”.

A segunda seção da revista, ao atravessar o oceano Atlântico, recupera o olhar brasileiro de Chico Buarque e a sua sedução pelo cravo vermelho através da sua composição musical “Tanto Mar”, inspiração lírica e política para os artigos de João Alencar e Cinda Gonda. Ambos os articulistas navegam pelas duas versões da canção, escritas em tempos diferenciados e passíveis de refletir os (des)caminhos da Revolução tão sonhada e desejada. Em comum, a alusão à ditadura militar instaurada no Brasil e a estratégia do compositor para driblar a censura imposta.

Em “Tanto mar (1975): extensão e profundidade histórica em uma canção circunstancial de Chico Buarque”, de autoria do primeiro pesquisador citado, a alusão “ao acúmulo de contradições no âmbito político e social” e à “situação-limite em que então vivia o povo brasileiro” transforma-se em um “convite à ação transformadora” e desvela a “constelação histórica interligada” luso-brasileira. Ao retomar, entre outras referências bibliográficas e culturais, a metáfora da “Primavera dos Povos” (1848), João Alencar demonstra como tal imagem torna-se “capaz de abarcar o contexto da periferia do capitalismo em suas lutas”.

Em “25 de abril: a Revolução da fraternidade”, Cinda Gonda também comenta a letra da segunda versão de “Tanto Mar”, aludindo à “decepção” e à “traição” relacionadas ao processo político português (“Já murcharam tua festa, pá / Mas certamente / Esqueceram uma semente / Em algum canto do jardim”) e ressaltando ao mesmo tempo a presença de “um velho cravo renitente”, guardado na memória e no inconsciente do autor – imagem sobrevivente daquilo que poderia ainda vir a florescer no nosso país em um momento propício politicamente. As reflexões críticas da autora do artigo navegam por outros tantos mares ficcionais e artísticos, nas referências a determinadas músicas e a diversos autores portugueses e africanos, vozes cúmplices na indignação, revolta e denúncia de um Estado opressor, desejosas da instauração da liberdade e da democracia.

A proposta interdisciplinar do periódico *Metamorfozes* afirma-se, na terceira seção deste número, através dos olhares africanos sobre o 25 de abril de 1974. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Rita Chaves e João Melo (escritor entrevistado), ao recuperarem os “fantasmas e fantasias imperiais” (Ribeiro; Ferreira, 2003) retidos no imaginário colonial e pós-colonial africano, colocam em cena outras margens do mar: Angola e Moçambique.

A primeira ensaísta citada contribui para essa reflexão crítica em “Mia Couto e o sonho de um outro vinte e cinco”. Ao proceder à análise literária do romance *Vinte e zin-*

co, do escritor moçambicano Mia Couto, Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco ressalta uma escritura alegórica que, numa clara ressonância benjaminiana, é “capaz de dramatizar os fantasmas produzidos pelo colonialismo”. Entre outros aspectos, o resgate das tradições moçambicanas, negadas pelo racionalismo do colonialismo redutor, inscreve a recuperação dos sentidos humanos e éticos tão caros a Mia Couto. Ao final de *Vinte e zinco*, o “escritor-reconstrutor da esperança”, após resgatar a utopia de libertação da nação africana do jugo colonial, registra a “espera de um outro vinte e cinco, o 25 de junho de 1975, data da independência moçambicana” que pressupunha “a construção de uma sociedade mais justa, pautada pela dignidade, pela ética e pelo respeito humano”.

Por sua vez, a contribuição de Rita Chaves sublinha a proposta multicultural da trajetória intelectual do escritor angolano João Melo, com ênfase na sua percepção sobre os 50 anos do 25 de abril, sobre o quadro político e os resíduos do sistema colonial e sobre as contradições e os laços entre Brasil e África. A entrevista possibilita a João Melo manifestar as suas ideias a respeito de inúmeras questões prementes, que transitam da utopia para o desencantamento e questionamento do mundo que nos cerca. Entre elas, destacam-se a importância das lutas de libertação nacional para a deflagração da Revolução de Abril, aliadas a outras necessidades, desejos e pressões; “a falta de competência estratégica às lideranças de Angola e Portugal para estabelecerem relações inovadoras e vantajosas”; a necessidade de um novo redesenho geopolítico mundial, a partir da “aliança estratégica entre o Brasil e a União Africana”; a constatação de uma nostalgia colonial que aflora no avanço da direita em Portugal; as relações problemáticas entre portugueses e africanos, que envolvem “preconceito, complexo de superioridade, rancor, condescendência e paternalismo”; “a falta de visibilidade e a escassa representatividade institucional dos portugueses negros e de ascendência africana”.

As reflexões de João Melo, a par com as de outros escritores recuperados neste número da *Metamorfozes*, destacam, enfim, a importância da poesia e da literatura, capazes de inscrever a experiência política e social aliada à forma estética da linguagem. Os leitores da revista poderão comprová-lo nos textos aqui presentes, que celebram, à sua maneira, um acontecimento sobre cujo impacto não há dúvidas e sobre o qual ainda há muito a dizer.

Sara Grünhagen
Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Referências

DANVERS, Francis. Regards croisés sur l'événement. **Pensée plurielle: parole, pratiques et réflexions du social**, n. 13, p. 13-20. DOI: <https://doi.org/10.3917/pp.013.0013>.

LECLERC-OLIVE, Michèle. **Le dire de l'événement (biographique)**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (orgs). **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003.

CARNAVALIZAÇÃO DA REVOLUÇÃO EM *FADO ALEXANDRINO* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

CARNIVALIZATION OF THE REVOLUTION IN *FADO ALEXANDRINO* BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Agnès Levécot

CREPAL – Sorbonne Nouvelle

orcid.org/0000-0002-2095-4114

agneslev@gmail.com

13

RESUMO

Fado Alexandrino, de António Lobo Antunes, é um dos raros romances pós-25 de Abril que encenam personagens em contato direto com o evento: o dia do golpe de estado e o período revolucionário consequente não apenas são expressa e demoradamente referidos através das reações das personagens, como também são ironicamente tratados através de processos de carnavalização. O autor redobra, assim, o movimento de contraversão, tanto a nível narrativo, quanto temático. Tecendo um discurso satírico que desconstrói o mito criado na altura acerca dos heróis da Revolução, o autor faz de cinco militares que, num jantar comemorativo rememoram os dez anos após o seu regresso da guerra colonial, espécies de bonifrates ultrapassados pelas circunstâncias, perdidos na confusão político-social dos meses a seguir à derrubada do regime salazarista. Este artigo analisa como, neste romance, a imagem da euforia popular e a gravidade do momento são subvertidas através do aproveitamento do burlesco, do grotesco e do absurdo que descreditam o momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; metaficção historiográfica; revolução; sátira; carnavalização.

ABSTRACT

Fado Alexandrino, by António Lobo Antunes, is one of the rare post-25th of April novels that stages characters in direct contact with the event: the day of the coup d'état and the resulting revolutionary period are not only expressly and at length referred to through the characters' reactions, as they are also ironically treated through processes of carnivalization. The author thus reinforces the movement of contraversion, both at a narrative and thematic level. Weaving a satirical spee-

ch that deconstructs the myth created at the time about the heroes of the Revolution, the author plays five soldiers who, at a celebratory dinner remember the ten years after their return from the colonial war, bonifrates overcome by circumstances, lost in the political-social confusion of the months following the overthrow of the Salazar regime. This article analyzes how, in this novel, the image of popular euphoria and the gravity of the moment are subverted through the use of burlesque, grotesqueness and absurdity that discredit the historical moment.

KEYWORDS: António Lobo Antunes; historiographic metafiction; revolution; satire; carnivalization.

De repente, pumba, o povo no Carmo, tanques na Baixa, soldados de metralhadora nas esquinas, a Pide engaiolada, o Governo de pantanas, títulos gigantescos nos jornais.

(António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*).

Poucos romancistas, tendo publicado no último quarto do século XX, abordaram diretamente o tema da Revolução dos Cravos, mesmo quando se trata de metaficções historiográficas. Geralmente, o acontecimento é apenas perceptível ao nível da estrutura dos relatos, muitas vezes articulados em torno do período revolucionário evidenciando a ruptura no decurso da história do país, marcando um antes e um depois. Por exemplo, a tetralogia de Almeida Faria — *Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1987) —, em que o tema do primeiro romance, publicado em 1965, é retomado *analepticamente* e desenvolvido nas três obras sucessivas evocando os períodos do antes, durante e pós 25 de Abril sem, no entanto, descrever diretamente o acontecimento, apenas referido pela circunstância de as crianças não irem nesse dia à escola. Assim como em *Lucialima*, de Maria Velho da Costa (1983), cujos diferentes momentos acompanham metaforicamente o desenrolar cronológico do dia, a começar pela manhã de nevoeiro, tonalidade sebastianista indiciadora, mas sem que, no entanto, em momento algum haja referência às ações e movimentações ligadas ao golpe militar. Noutros romances, como *Vale da Paixão*, de Lídia Jorge, o acontecimento só aparece subliminarmente, através de pequenos sinais de modificação dos comportamentos sociais a partir de certo momento: influenciados pelos novos discursos políticos socializantes, ora o carteiro se recusa doravante a entregar o correio de bicicleta (Jorge, 1998, p. 184), ora os caseiros da família Dias deixam de lavrar certas terras, obrigando o patrão a fazê-lo (Jorge, 1998, p. 159). Já em 1982, Olga Gonçalves, em *Ora Esguardae*, tinha proposto uma abordagem semelhante, embora a partir de dois espaços diferentes: Lisboa e Uíge, em Angola. No entanto, na

maioria da produção romanesca pós-25 de Abril até o princípio dos anos 2000¹, conquanto as personagens sofram indubitavelmente as repercussões, boas e más, da mudança radical de regime político, elas mostram pouco interesse, nem que seja pontual, pelo desenrolar daquilo que se passou no dia 25 de Abril. Em todo o caso, não o vivem da maneira como a história reteve desse momento histórico excepcional.

O relato que faz António Lobo Antunes em *Fado Alexandrino* escapa à regra acima editada, pois o dia do golpe de estado é expressa e largamente referido através do comportamento das suas personagens. Porém, o momento e as reações dos protagonistas são carnavalizados. O autor redobra, assim, o movimento de revolvimento temático e narrativo. Lembremos a urdidura do relato: cinco antigos combatentes da guerra colonial em Angola reencontram-se passados dez anos após o seu regresso à metrópole para um jantar comemorativo. O soldado, o tenente-coronel, o oficial de transmissão e o alferes, de classes sociais diferentes, contam a sua vida, em primeira pessoa, cada um à sua vez, dirigindo-se a um capitão que nunca intervém na conversa. A estrutura polifônica, destituída de qualquer interatividade (os homens não ouvem uns aos outros, não estabelecendo nenhuma intercomunicação verdadeira), articula-se com a negatividade com que os Portugueses são configurados no romance. Paralelamente, a voz de um narrador onisciente, “instância observadora e tácita” (Seixo, 2002, p. 116), oferecendo um ponto de vista “avec” (Pouillon, 1993, p. 167), assegura um fio narrativo complementando os relatos de tempos e experiências entrecruzados. No entanto, os diferentes discursos só aparentemente aparecem desordenados porque, na realidade, respondem a uma construção diligentemente premeditada, caracterizada “por um cuidado rigoroso no agenciamento dos materiais romanescos seleccionados” (Seixo, 2002, p. 113)², concretizando-se “na articulação narrativa da diversidade, construída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses” (Seixo, 2002, p. 117-118).

Neste romance, A. L. Antunes, como outros autores do mesmo período, (re)inventa as pequenas histórias da História, tecendo um discurso paródico que, como o define Bakhtin é “polemicamente hostil às linguagens oficiais do seu tempo” (Bakhtin, 1970, p. 97, tradução nossa)³. Neste caso, é hostil ao discurso dominante da época que construiu um mito acerca da Revolução dos Cravos em que foi enaltecido o golpe militar e foram heroicizados os seus atores. O autor elabora aquilo que Linda Hutcheon, na senda de J.F. Lyotard, define como *metáfora historiográfica*, em que ele carnavaliza as ações de personagens de meios sociais diferentes, dando à História uma versão livre de qualquer

¹ Ver Agnès Levécot, 2009, p. 179-192.

² Ver também Agnès Levécot, 2007, anexos XI e XII.

³ [...] *polémiquement braqué contre les langages officiels de son temps.*

dogmatismo e de todo caráter acabado e definido. Descreve o avesso da imagem oficial da Revolução numa representação que poderia passar por reacionária, não fosse a fama do espírito crítico e livre do escritor: propõe aqui uma visão iconoclasta por um processo de trivialização do acontecimento, pela inversão das ideias dominantes da época e pela sátira dos atores daquele momento histórico. O movimento de inversão e subversão é logo anunciado pela citação em epígrafe duma canção de Paul Simon, que aponta para as inversões entre passado e presente, entre ordinário e extraordinário, entre ordem e desordem, entre sagrado e bufão que alimentam a primeira parte desta reflexão. Num segundo momento, mostrarei como a estética do excesso e do exagero inverte o tom do relato para o burlesco e o tragicômico.

O reverso da Revolução

O acordar do dia 25 de Abril é vivido pelas personagens de *Fado Alexandrino* como o de uma manhã banal. O seu comportamento é descrito em negativo comparativamente com aquilo que a História reteve: em vez da euforia geral do povo que saiu à rua para apoiar a ação das forças armadas, os quatro personagens, por razões diferentes, passam ao lado do acontecimento. O momento extra-ordinário é para cada um deles apenas uma manhã quase normal. Eles que, como os militares implicados, poderiam postular ao estatuto de heróis, são reduzidos, voluntária ou involuntariamente, à condição de observadores afastados e desinteressados, sendo assim apresentados como anti-heróis da revolução.

O seu despertar e seus primeiros pensamentos são disso significativos. O soldado Abílio acorda sobressaltado, mas apenas distingue alguns ruídos insólitos a que não dá atenção. Retoma sua rotina e a enumeração dos seus gestos do cotidiano, assim como a lentidão com que os realiza, reduzem o alcance do que o leitor sabe passar-se lá fora: “Molhou as mãos, a nuca, a cara [...] enxugou-se a fungar ao cobertor, calçou um dos chinelos, suspendeu no ar o outro tornozelo, indeciso, Deito-me, não me deito ...” (Antunes, 1984, pp. 216-17). A seguir, o soldado vai passar o dia errando pelas ruas de Lisboa, que as manobras militares tornam impraticáveis, e acaba embebedando-se numa taberna acompanhado pelo tio.

A atitude do alferes, quando é informado do acontecido pelo telefone, tem uma reação inesperada de efeito burlesco: mostra-se muito decepcionado porque, por um instante, tinha esperado que, a uma hora tão matinal, lhe anunciassem a morte da sogra. De fato, quem lhe ligou foi a família da esposa, mas para ele se preparar para fugir do país (Antunes, 1984, pp. 269-70).

O tenente-coronel, mais próximo do regime devido à sua patente militar, não parece verdadeiramente perturbado pela notícia, assim como os seus superiores que não levam a coisa a sério: ligam-lhe do Ministério da Defesa para anunciar-lhe que “uns tantos garotos andam a brincar às revoluções”, e que “é absolutamente necessário que ajude[s] a evitar uma patetada infantil” (Antunes, 1984, p. 236). Como o soldado Abílio, custa-lhe sair da cama e mostra-se despreocupado, até irritado, por esta circunstância vir a perturbar os seus hábitos: “Porque não fazem os golpes de Estado às três da tarde, porque camandro *não existem funcionários públicos da revolução?*” (Antunes, 1984, p. 236). Já no quartel, é preso pelos seus próprios homens por não ter assinado o manifesto dos Capitães. Entretanto, continua sem avaliar a dimensão do acontecimento, que ele olha com uma distância inesperada da parte duma alta patente do exército: “O Ricardo não está bom da cabeça, quem é que quer agora meter-se em chatices” (Antunes, 1984, p. 237); “[...] uma revolução a sério não se faz assim” (Antunes, 1984, p. 238). E, enquanto os seus subalternos o levam, as suas dúvidas incidem mais sobre a relação que ele mantém com a porteira do seu prédio do que com a revolução em marcha: “existe qualquer coisa de errado nisto, é tudo engano com certeza” (Antunes, 1984, p. 241).

Ao mesmo tempo, num movimento invertido de encarceração/libertação, o oficial de transmissões, preso antes do 25 de Abril por suas atividades subversivas, é libertado da prisão de Caxias. É um dos primeiros abrangidos pela mudança de regime, mas nem por isso se interessa pela agitação que acompanha a liberação dos presos políticos ou participa dela. No meio de uma nova enumeração paratática que evoca a confusão geral, o narrador fá-lo declarar que preferiria ficar encarcerado, deitado debaixo da almofada para não ouvir aquele barulho:

[...] veio aquela confusão toda, os soldados, os aplausos, os repórteres, a barulheira, a liberdade, a gente a sair o portão encadeados por tantos abraços, tantos sorrisos, tanta alegria, tanto magnésio de fotógrafos, tantas entrevistas, e eu a pensar, puxado, vitoriado, apertado, retratado, Quero voltar para o beliche, tapar-me com a almofada mal cheirosa, embrulhar-me nos lençóis sujos, comer peixe podre dos domingos, continuar ali. (Antunes, 1984, p. 254)

A descrição aparentemente anódina e trivial do cotidiano de cada homem feito de uma sequência de contingências que as personagens entendem como azares e enrolamentos da vida tem por efeito desvanecer a relevância do processo revolucionário que está a decorrer e a euforia que este provocou na realidade. Além disso, a oposição entre ordem do cotidiano e desordem da rua, característica do discurso carnavalesco, é enfatizada e inverti-

da. As ações militares daquela madrugada, tornadas famosas, são aqui descritas em longas enumerações paratáticas (Antunes, 1984, pp. 221-223) que reproduzem a efervescência do momento e configuram textualmente a ideia da conturbação que caracterizou nos meses seguintes. As inversões ordem/caos são múltiplas, por exemplo, no espanto dos militares que não encontram, na sede da PIDE, os sinais materiais da repressão de que estavam à espera:

Queres-me fazer acreditar que a Pide era só isso? [...] (*É aí que torturam, explicou o mudo, é aí que torcem os tomates à malta com uma espécie de pinças*), e nem um prisioneiro magríssimo, nem ossadas pelos cantos, nem caves para os suplícios como nos filmes do Odéon, ferros em brasa, grilhetas, bolas de chumbo, instrumentos terríveis. (Antunes, 1984, p. 222)

O romance inscreve-se num espaço-tempo que corre entre um Estado Novo defensor da ordem moral, mas cujas guerras coloniais originavam desordem social, e a Nova Ordem do pensamento revolucionário único que se tentou impor. Os capitães de Abril que se deram por objetivo derrubar a antiga ordem poderiam doravante representar uma nova ordem. Porém, nesta narrativa, são retratados como atores de uma peça de teatro carnavalesca em que tudo é desordem:

[...] carros de combate, multidão, soldados, uma confusão imensa, garotos pendurados nas árvores diante do quartel da Guarda Republicana, os cubículos das sentinelas sem ninguém, oficiais nos tejadilhos dos automóveis, de megafone na boca, impedindo o povo de rebentar a entrada, de forçar as portas, de cirandar aos tropeços, como baratas cegas, na parada. (Antunes, 1984, p. 223)

O novo palco é o de um teatro amador cuja encenação parece impossível por excesso de confusão: “[...] cantavam-se slogans díspares, desordenados, incompreensíveis, que amadores teatrais de camisa aos quadrados como o rapaz da Pide procuravam unificar agitando os braços à laia de maestros de orfeão, LI-BER-DA-DE LI-BER-DA-DE LI-BER-DA-DE” (Antunes, 1984, p. 223). Por isso, o soldado Abílio compara os grupos de manifestantes com os cortejos carnavalescos da sua infância: “[...] senti-me de novo com quatro, cinco, seis, sete anos, submergido pelas fantásticas, espessas, terríveis proporções dos adultos [...] acenando-me de longe cómicos adeuses divertidos, soslaio irónicos, gestos facetos de graça...” (Antunes, 1984, pp. 227-28). Passados dez anos sobre o regresso, o mesmo soldado confirma a sua primeira impressão fazendo da revolução um não-acontecimento: “Revolução o camandro, revolução o totas, rosou o soldado com ódio, andaram uma porção de gente a enganar a maralha com essa” (Antunes, 1984, p. 490).

Portanto, este discurso sobre o 25 de Abril constitui um contra-discurso que propõe uma versão avessa à que guardou a memória coletiva. Além disso, esta representação da Revolução dos Cravos, que contesta ironicamente a ordem histórica pretensamente definida, remete para a dialética prezada e desenvolvida por A. L. Antunes no conjunto da sua obra entre movimento e fixidez, e, por outro lado, para a visão crítica *a contrário* evidenciada pela crítica pós-moderna.

O excesso carnavalesco

O realismo grotesco que, segundo Bakhtin (1970, 57, tradução nossa)⁴, permite “transpor os limites da unidade e da inquestionabilidade do mundo existente” encontra-se nesta obra reforçado por um descomedimento carnavalesco que vai da caricatura social até ao absurdo, passando pelo burlesco. O discurso jocoso desmultiplica-se tanto no cómico de situações relatadas pelas personagens, como nos comentários maliciosos do narrador, dando à narrativa um carácter muitas vezes farsesco: brinca com a materialidade brutal do corpo e da linguagem, indo da obscenidade sexual e escatológica, até à paródia clownesca da condição humana. O tenente-coronel, continuando cético em relação ao sucesso revolucionário, compara o evento com uma comédia: “E tudo aquilo [...] uma ficção ridícula, uma cena de robertos, uma farsa pegada, a idiotice ao quadrado, ao cubo, à décima potência (Antunes, 1984, p. 243). Seguramente, este texto cumula todas as características do excesso carnavalesco definido por Bernard Vouilloux (1991, p. 33): encena uma coletividade grupuscular, em que as relações interpessoais se complexificam ao mesmo tempo que a narração multiplica as instâncias. Com efeito, as vidas contadas cruzam-se por razões diversas e, particularmente por um “chassé-croisé” de casais, caricaturando a libertação dos costumes pós-25 de Abril, que projeta o relato na dimensão duma farsa e realça o baralhar da hierarquia do grupo: Odete separa-se de Abílio e junta-se com Olavo, chefe da organização terrorista em que militara o oficial de transmissão que se tinha apaixonado pela Odete quando esta ainda se chamava Dália. Inês, esposa do alferes, torna-lhe a vida impossível no Brasil, tecendo relações lésbicas com Ilka. Esta última, de regresso a Portugal, passa a assediar o tenente-coronel ajudada por Maria João, a filha dele que, por sua vez, surpreendeu o pai em conversa íntima com a porteira. Entretanto Edite, mulher do tenente-coronel, aluga um apartamento em Benfica para poder receber o oficial de transmissão, enquanto o marido arranja um pequeno apartamento para a sua amante Lucília que, por sua vez, o engana com homens mais novos.

⁴ [...] franchir les limites de l'unité et de l'indiscutabilité du monde existant.

As inversões hierárquicas também se manifestam na maneira familiar e grosseira do falar dos militares de que apenas citamos alguns exemplos. A inversão é de alto a baixo quando o militar de alta patente se rebaixa com expressões e comentários boçais e indignos do seu estatuto e que só se poderiam admitir a um soldado raso. Ao chegar ao quartel, exclama: “Que foda é esta? [...] enquanto pensava Voltar para casa, deitar-me na cama, adormecer, cagar nisto” (Antunes, 1984, p. 238). A ordem hierárquica também não é respeitada quando o soldado se dirige ao tenente-coronel: “A mim não me tem dado para mijar, mas com champanhe de putas nunca se sabe ao certo” (Antunes, 1984, p. 276). E a dimensão orgiaca que se vai desenvolvendo à medida que o jantar prossegue, até a cena clímax do final, completa a tonalidade carnavalesca.

De mais a mais, o leitor presencia cenas puramente burlescas cuja dimensão satírica se dirige contra vários grupos sociais e políticos. Passamos rapidamente sobre a cena dos preparativos para o exílio da família burguesa, cujos argumentos remetem para um anticomunismo primário e cuja preocupação essencial é puramente venal: “zuniam as conversas alarmadas das pessoas, prenderam, não prenderam, vou vender o barco o mais depressa possível, o terreno no Algarve, os apartamentos, as joias, os visons” (Antunes, 1984, p. 278-279). Paradoxalmente, este receio de perder os bens toca também a uma personagem de condição bem mais modesta: a mudança política poderia fazer esperar uma evolução favorável ao tio Ilídio que, contudo, permeável a todos os boatos, se mostra obcecado pela eventual confiscação pelos comunistas dos seus poucos haveres, medo do comunismo metodicamente instilado pelo poder salazarista e reativado pelos movimentos reacionários após o golpe de estado. A repetição do adjetivo “confiscado” assinala a pujança deste medo: “As consolas confiscadas, os bidés confiscados, os pianos confiscados, toda aquela velharia inútil, apodrecida, mesmo o pó e os ratos e as teias de aranha confiscados, a loja selada” (Antunes, 1984, p. 227). Como qualquer personagem carnavalesca cuja representação grotesca passa pela sua redução a uma visão unidimensional e a um distanciamento radical do mundo, ele parece perder a razão e manifesta comportamentos incoerentes: “endoideceu, está maluco, avariou-se-lhe um parafuso qualquer na cabeça, bebe-me a água das jarras, encharca-se de pílulas, engole sem querer as folhas dos gerânios [...]” (Antunes, 1984, p. 228).

Os membros da Organização que continua a lutar após o 25 de Abril pela defesa do espírito revolucionário e de quem o autor faz um retrato altamente satírico, parecem incapazes de confiscar o que quer que seja, não por razões políticas, mas sim, e paradoxalmente, pela sua notável incompetência organizacional. A sua sede instalada num bairro antigo de Lisboa é objeto de uma descrição caricatural, numa visão iconoclasta dos cartais e murais aclamando a revolução que floresceram então em Portugal:

A sede da Organização funcionava num primeiro andar decrépito do Bairro Alto, perto do Largo do Camões, de frontaria desbotada coberta de pinturas rupestres de foices, martelos, operários car-rancudos diante de guindastes e de chaminés, de braço dado com ceifeiras e pescadores descalços, de barrete e camisas aos quadra-dos, que o próximo inverno dissolveria por completo numa pasta sem nexos de cores. (Antunes, 1984, p. 323)

O linguajar revolucionário também não escapa à paródia. Ao lado do busto de um Lenine enrugado que serve de pisa-papéis para segurar um monte de folhetos, um “camarada” exorta:

Camaradas, chegaram-nos informações seguras de que se cozinha para breve uma intentona reaccionária contra as gloriosas con-quistas da classe operária [...]. Cabe à Organização Marxista Le-ninista Maoista Portuguesa, na sua qualidade de única e legítima vanguarda dos oprimidos, impedir, através dos meios que aqui hoje decidirmos, que o cancro do fascismo, injectado por crimi-nosos, descontentes e oportunistas, mine o organismo agora são, embora vulnerável e jovem, da democracia lusitana. (Antunes, 1984, p. 326)

Esta apresentação caricatural da Organização anuncia uma das cenas mais burles-cas do romance: a da tentativa de ataque ao banco de Algés. Os membros da Organização são descritos como bonifrates ineptos que decidem organizar um assalto a um banco a fim de poder comprar armas com o dinheiro resgatado. O relato dos preparativos corre ao longo de várias páginas, em que o narrador-autor desmultiplica a caricatura “acentuando no narrador-personagem a sua componente extradiegética, portanto tangencial ao autor-escritor, muito mais do que a componente narrador-personagem”. E este narrador-autor acarreta “um julgamento moral ou social implícito, muitas vezes através da ironia ou do sarcasmo” (Seixo, 2002, p. 484); julgamento que se expressa muitas vezes pela repre-sentação grotesca. Apenas citaremos alguns excertos, entre outros o momento em que os membros do comando se juntam, mascarados para, pensam eles, passarem despercebidos:

A Dália apareceu com um penteado diferente, óculos escuros e um sorrisinho tenebroso e discreto de Mata Hari, Quem julgas que tu és disse-lhe Olavo, agastado, não estamos aqui para brin-car aos Al Capones, e no entanto, mal rodou as costas deu com o violoncelista disfarçado de judeu de sinagoga, com uma hirsuta

barba de estopa, um crucifixo de latão no umbigo, uma batina de padre e botas de carneira [...]. Acabem-me com a palhaçada, foda-se, berrava o Olavo, ainda não chegámos ao Entrudo. (Antunes, 1984, p. 335)

Esta cena torna-se ainda mais carnavalesca quando Olavo, que pouco antes criticara os disfarces dos companheiros, desaparece um instante para reaparecer carregando “um molho de brinquedos de criança, revólveres de fulminantes, pistolas de água e metralhadoras de disparar feijões” (Antunes, 1984, p. 335) suscetíveis de passarem por armas misteriosamente desaparecidas em terras alentejanas alguns tempos antes. E Olavo dando ordens: “quem ficar com as metralhadoras carrega-as de grão de bico na despensa, os das pistolas, pelo sim, pelo não, atestam-nas na torneira da casa de banho” (Antunes, 1984, p. 336). A grandeza do espírito revolucionário é assim destituída por esta descrição infantilizante dos militantes cuja ação é rebaixada a uma dimensão meramente lúdica. Dimensão essa que, por vezes, é considerada exageradamente caricatural: pode ser vista como “uma perspectivação parcial e assaz pessimista da revolução portuguesa” (Seixo, 2002, p. 124) e “que se desvia[ndo] deliberadamente duma sociologia tipológica e portuguesa, acabando por focar num universo mais particular do que geral ou social” (Melo, 1984, p. 105). É precisamente o que faz deste texto uma paródia que, segundo a definição de L. Hutcheon (1985, p. 17) é a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.”

O burlesco denota, portanto, o pensamento crítico do autor e realça um tema redundante no romance: a inadequação à situação do comportamento dos que se dizem revolucionários. Pois assim prossegue o relato não menos burlesco do assalto: depois de terem apanhado um táxi para chegarem “antes que o banco feche” (Antunes, 1984, p. 336) e depois de terem tentado, em vão, arrombar a porta de um veículo, voltam-se para um carro de cor garrida (um Jaguar amarelo!), com o condutor a bordo. A ação da Organização é vista primeiramente numa cena em que ação e discursos militantes caem no grotesco, em que corpos e objetos se confundem num grande caos:

Aproveitem-me esse, que caralho, o violoncelista a lutar contra a batina, a romper os botões, a apontar a pistola de plástico às bochechas estupefactas do chofer, Salta cá para fora, burguês, viva a Organização Marxista Leninista Maoista Portuguesa [...] cambulharam para o banco traseiro num novelo de pernas, de braços, de sapatos deslaçados, de metralhadoras de grão de bico e de esguichos de água dos brinquedos [...] o violoncelista, sempre de pistola em punho como nos filmes de gangsters, recuou no sentido

do Jaguar mas errou a pontaria e tombou em cheio, num ruído de latas, em cima duma motorizada que se abateu com ele na erva rala de um canteiro, Depressa, soluçava o Olavo a puxar-lhe a batina [...] o artista, de barba torta, acabou por soltar-se a custo, à laia de uma borboleta do casulo, de um emaranhado de ferros, e mergulhou de cabeça, desordenadamente no interior do Jaguar [...]. (Antunes, 1984, pp. 338-39)

Afinal o comando vai errar pelas ruas de Algés à procura do tal banco e, depois de os seus militantes terem falhado a manobra, o Jaguar percute a montra da agência que se encontra vazia porque fechou definitivamente as portas na véspera, por causa de “revolução fascista” (Antunes, 1984, p. 343). Nesta paródia do discurso revolucionário, o fracasso é, no entanto, interpretado como uma vitória por um dos personagens que vai parar ao hospital:

[...] o povo [...] conduzido pela lúcida vanguarda da gloriosa Organização Marxista Leninista Maoista Portuguesa, não só fizera abortar os criminosos projectos reaccionários como exigira e conseguira, para além de uma ampla amnistia, a nacionalização da banca, dos seguros e de diversas empresas metalúrgicas e metalomecânicas, de modo que, camaradas, retirem depressa os pontos e os gessos a fim de contribuírem com o vosso esforço imprescindível para a tão sonhada edificação do socialismo. (Antunes, 1984, p. 343)

Entretanto, ao longo do jantar em que os militares relembram as suas aventuras, perdem-se as intenções militantes, como se perderam depois do 25 de Abril, para desaguardarem numa cena orgiaca. A bebedeira do soldado Abílio é motivada pelo desinteresse, por uma despreocupação nutrida pela alegria coletiva que o soldado não chega a entender muito bem. Na realidade, a sensação de liberdade é, para ele e para os do mesmo meio, acessível apenas através do álcool:

[...] o dono da taberna cobriu a rapariga do calendário com a bandeira nacional e escreveu na caliça pouco limpa VIVA A DEMOCRACIA, Que caralho será a democracia, pensou o soldado cujos sapatos se principiavam a erguer sem peso, do chão, cujos braços flutuavam como os cabelos das algas, cuja cabeça se libertava de preocupações e chatices e ascendia no ar fumarento da taberna como um balão de gás, [...] e o tio tombou de bruços

numa mesa de dominó [...] o soldado de pernas bambas ajudou-o a levantar-se, remando no vácuo, e regressaram aos cálices, Viva a Democracia, viva a Liberdade, uivou o senhor Ilídio... (Antunes, 1984, pp. 230-31)

Esta cena tem o seu prolongamento revertido no final do jantar que reúne os cinco homens. “Fonte de inspiração, o vinho liberta a palavra dos homens sentados a uma mesa” explica o ensaísta A. Belleau (1990, p. 33, tradução nossa)⁵. O banquete, já dissera Bakhtin, junta os homens e propicia as inversões hierárquicas. Assim acontece nesta reunião à porta fechada, processo usado pelo autor para justapor e confrontar num único espaço-tempo, ideias e tendências opostas que, reunidas, reproduzem o contexto político ao mesmo tempo que o desconstroem. O banquete permite-lhe afirmar “o triunfo da vida sobre a morte” (Bakhtin, 1970, p. 282, tradução nossa), a morte que os acompanhou ao longo da missão na guerra colonial e a morte a que condena a condição humana. Paradoxalmente, a sua afirmação vital terá que passar pela morte de um deles.

O apagamento das barreiras hierárquicas já evocado faz com que a cena caia numa escatologia toda rabelaisiana, com as habituais alusões ao “baixo corporal”:

Tome mais um uísque e acabe lá com isso de esfregar a breguilha, aconselhou o tenente-coronel, se tomar mais um uísque afianço-lhe que perde o tesão por completo, Não vou conseguir nada, pensou o alferes a apertar o trapinho mole da pila, não vou conseguir sequer uma erecção que se veja, e nisto, meu capitão, os intestinos vibraram, o estômago distendeu-se, um chorrilho de peidorinhos gagos escapou-se-me do cu, um impetuoso turbilhante, desconhecido inchaço salgado subiu em sucessivas volutas da barriga, apoiei-me como pude à prateleira dos livros, afastei as pernas, abri a boca, estiquei o pescoço e desatei a vomitar o mar. (Antunes, 1984, p. 531)

No final, numa dimensão tragicómica, a orgia tem o seu ápice no assassinio do oficial de transmissão, apresentado como um jogo, o jogo que o regime salazarista os obrigou tantas vezes e tanto tempo a jogar. O carnaval vira festa cruel e domina, então, o não-senso, o insensato: o tenente Celestino é morto por entre conversas avinhadas (Antunes, 1984, p. 588).

O carnaval acaba mal e o ritual festivo reproduz o sacrifício original: quando a festa deixa de ser possível, assevera o filósofo Furio Jesi, a memória da festa antiga

⁵ Source d’inspiration, le vin libère la parole des hommes attablés ensemble.

e perda assume a atração da festa em negativo⁶. No contexto histórico referido neste romance, os personagens marcados pela guerra colonial, cujas recordações traumáticas se sobrepõem às conversas no tecido do texto, não conseguem reconhecer-se num determinado território e a sua identidade parece diluir-se nos vapores das suas bebedeiras irresponsáveis. A loucura assinala, então, os pontos de extrema tensão da sociedade, os homens acabando por sacrificar o tenente por todas as suas perdas e frustrações: membro de uma Organização desorganizada, foi ele que levou a comunidade à crise, é ele que é dado por responsável da violência coletiva. Porém, não é essa a verdadeira razão do seu assassinio: ele é condenado por ter tido uma relação amorosa com a mulher do tenente-coronel. Numa visão carnavalesca, ele encarna o manequim que é queimado no fim da festa, vítima expiatória e vítima emissária do desejo de purificação e de renascimento. O 25 de Abril foi uma revolução pacífica, com flores enfiadas nas armas e com “apenas” quatro mortos, e por isso não há ressurreição possível: “não houve execuções, meu capitão, não houve sangue, não houve uma revolta a sério [...] não houve saque, e não houve roubo [...] eis-nos de novo na estagnada, serena, cadavérica, imutável tranquilidade de outrora” (Antunes, 1984, p. 224). Para que a função carnavalesca seja completa e a regeneração possível, tem que haver morte real e/ou simbólica: pelo sacrifício da morte, o tenente catalisa a desordem difusa no corpo social acabando por salvá-lo.

O autor satírico, que não conhece outro riso a não ser o negativo, observa Bakhtin, faz com que o seu relato assuma o desejo frustrado “de uma libertação provisória da verdade dominante e do regime existente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios e tabus.” (Bakhtin, 1970, p. 18, tradução nossa)⁷. Neste romance, o realismo grotesco, na sua ambivalência, constitui, segundo o especialista da obra de Rabelais, “um modo de expressão artística e ideológica do potente sentimento da história e da alternância histórica” (Bakhtin, 1970, p. 34, tradução nossa)⁸. Esta alternância histórica manifesta-se aqui pela inversão “do ponto de vista do colonizador em atitude de má-consciência, em ambivalência de agressividade virada contra si” (Seixo, 2002, p. 511), que provoca neles sentimentos de solidão e de culpabilidade. Com efeito, para além da representação da desordem que conheceu Portugal após a derrubada da ditadura, esta narrativa questiona os traumas históricos e a consequente evolução da sociedade portuguesa,

⁶ Quand la fête n'est plus possible, puisqu'il n'y a plus de présupposés sociaux et culturels pour une expérience de collectivité qui soit “ au plus profond ”, “ plus semblable à la joie qu'à la mélancolie ”, la mémoire de la fête antique et perdue assume dans le regret, cette attirance de la “ fête ”, en négatif, de la forme en creux ; c'est-à-dire chaque expérience collective ou douloureuse, qui d'une certaine manière correspond – justement en négatif – aux caractéristiques de la vraie fête.

⁷ [...] le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et tabous.

⁸ [...] un mode d'expression artistique et idéologique du puissant sentiment de l'histoire et de l'alternance historique.

indo “no sentido de arrancar as máscaras a Portugal enquanto tal, à realidade portuguesa no seu sentido mais profundo [...]; pode servir como revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ser, que nós mesmos não queremos ser”. (Lourenço, 2004, p. 351).

Contudo, malgrado o tom muito crítico, pessimista e desacreditado do seu autor, lembra que o caos é necessário para preservar o *continuum* da vida e a perpetuação dos ciclos históricos. A macroestrutura circular do romance reforça esta ideia: no final da narrativa, o soldado morre num acidente de trânsito no próprio lugar em que desembarcara dez anos antes, tornando real a sua primeira morte simbólica que foi a sua comissão na guerra colonial. Sob a pena de Lobo Antunes, este ciclo pode significar a aparente esterilidade de um período determinado da história de Portugal. Porém, ao encerrar-se, apela para a abertura de um novo ciclo, para a ressurreição após a morte que não tem nem princípio nem fim absolutos, apenas fases do crescimento e da renovação ininterrompida duma sociedade e do mundo.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- BAKHTIN, Mikhaïl. **L'œuvre de François Rabelais au Moyen-Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1970.
- BELLEAU, André. **Notre Rabelais**. Montréal: Boréal, 1990.
- COSTA, Maria Velho da. **Lucialima**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- GONÇALVES, Olga. **Ora Esguardae**. Lisboa: Caminho, 1989.
- FARIA, Almeida. **A Paixão**. Lisboa: Portugália, Novos Romancistas, 1966.
- FARIA, Almeida. **Cavaleiro Andante**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1987.
- FARIA, Almeida. **Cortes**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1986, (1ª ed. 1978).
- FARIA, Almeida. **Lusitânia**. Lisboa: Ed. Caminho, O Campo da Palavra, 1987, (1ª ed. 1980).
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JESI, Furio. **La fête et la machine mythologique**. Paris: MIX, 2008.
- JORGE, Lídia. **Vale da Paixão**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

LEVÉCOT, Agnès. **Profondeur du temps**. Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XX^e siècle. Thèse de Doctorat. Dir. Catherine Dumas. Sorbonne Nouvelle, Décembre 2007.

LEVÉCOT, Agnès. **Le roman portugais contemporain**. Profondeur du temps. Paris: L'Harmattan, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. **A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

MELO, João de. “António Lobo Antunes, Fado Alexandrino”. In: **Colóquio Letras**, *Re-censões Críticas*, n.º 82, Nov. 1984, p. 104-106.

POUILLON, Jean. **Temps et Roman**. Paris: Gallimard, Col. Tel, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. **Os Romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

VOUILLOUX, Bernard. “Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne”. **Archives des Lettres Modernes**, n°248, Paris, Lettres Modernes, 1991.



AS SOMBRAS DE UMA AZINHEIRA (ÁLVARO LABORINHO LÚCIO): METAMORFOSES DA REVOLUÇÃO DE ABRIL

**AS SOMBRAS DE UMA AZINHEIRA (ÁLVARO LABORINHO LÚCIO):
METAMORPHOSES OF THE APRIL REVOLUTION**

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra

orcid.org/0000-0001-9853-5940

arnaut@ci.uc.pt

28

RESUMO

Por entre indagações de índole filosófica, o romance de Álvaro Laborinho Lúcio, *As sombras de uma azinheira* (2022), espelha, de forma tão incisiva quanto mordaz e certa, o que foi e o que é a realidade de uma Revolução que, para bem ou para mal, formatou hábitos, mentalidades, ideologias e identidades. Ainda que um dos paratextos iniciais advirta que “Eventuais semelhanças com figuras ou factos que tenham inspirado este romance não significam nem procuram qualquer correspondência com a realidade”, a narrativa é a prova de que, ao contrário do que se supõe, do que o próprio autor supõe, não há ficções puras.

PALAVRAS-CHAVE: 25 de Abril, Revolução, identidade, esperança, desalento.

ABSTRACT

Amid philosophical enquiries, Álvaro Laborinho Lúcio’s novel, *As sombras de uma azinheira* (2022) reflects, as incisively as it is biting and accurate, what was and is the reality of a Revolution that, for better or worse, shaped habits, mentalities, ideologies and identities. Although one of the initial paratexts warns that “Any similarities with figures or facts that have inspired this novel do not mean or seek any correspondence with reality”, the narrative is proof that, contrary to what is supposed, what the author himself supposes, there are no pure fictions.

KEYWORDS: 25th of April, Revolution, identity, hope, discouragement.

Em entrevista à revista *Novos livros (s.d)*, sobre o romance *O beco da liberdade* (2019), Álvaro Laborinho Lúcio esclarece que este “terceiro romance”, “depois de *O chamador*, de 2014, e de *O homem que escrevia azulejos*, de 2016”, se situaria “Entre a ficção e o ensaio”, não constituindo, com os anteriores, uma trilogia, dado não haver uma “relação direta entre os três”. Porém, acrescenta,

um traço comum pode encontrar-se a aproximá-los: a condição humana e a busca de uma compreensão para o seu sentido e limites. De todo o modo, nos três casos, é de romance que se trata, de ficção pura, e não de ensaio, forma para a qual encontrei outros temas, como, por exemplo, num misto de crónica e de ensaio, *O julgamento – Uma narrativa crítica da Justiça* (2012), onde trato, como o próprio título indica, de forma crítica, o funcionamento da justiça entre nós, nos últimos cinquenta anos.

Convocamos estas palavras do autor porque o seu quarto romance, *As sombras de uma azinheira* (2022), em título que sugestivamente evoca a Revolução de Abril, confirma a preocupação com relatos *de e sobre* a condição humana e, por consequência, com a tentativa de compreender “o seu sentido e limites”. Assim, além dos inevitáveis desabafos, ou das breves considerações que sempre pontuam os discursos quotidianos das personagens, reflexo, afinal, do que conosco também acontece no além texto, devemos registar as indagações sobre a decrepitude de uma velhice que a todos tocará (se se lá chegar), ou sobre a vida e a morte, o tempo e a eternidade, o Inferno e o Paraíso e o Purgatório (Lúcio, 2022, p. 212). Não se deve estranhar, pois, que as reflexões sobre estes *topoi* seja encenada a partir dos pontos de vista dialogantes entre os que ainda andam por este mundo e os que dele já partiram, talvez porque, como afirma uma das personagens, João Aurélio, “Isto de falar com os mortos é assim uma espécie de adiantamento, conversas por conta” (Lúcio, 2022, p. 224). Assim, em cenário(s) que lembra(m) um dos *quadros* que lemos no romance *A Torre da Barbela*, de Ruben A. (1964) (Lúcio, 2022, p. 194) – aquele em que, ao cair da noite, depois da visita dos turistas, os Barbela velhos ressuscitam, consigo trazendo ódios e amores de oito séculos diferentes –, sabemos, pela voz de Georgina, em vida empregada dos pais de João Aurélio e agora quase filósofa, que

– Para os vivos, a eternidade é medida em função do tempo. Vocês não têm qualquer ideia do que ela seja. Falam de eternidade como se fosse um tempo ainda vosso ao qual retiram o limite final, ou o termo. A eternidade, para vós é o tempo sem fim. Não sabem nada do que se passa depois da morte, mas mesmo assim

não se aquietam. (...) A eternidade, meu filho, é a ausência de tempo. De um tempo que não tem início nem fim e que, por isso, não existe (Lúcio, 2022, p. 212).

Entre outros assuntos aflorados ou debatidos nestes momentos que esbatem as fronteiras entre mundos possíveis (o verdadeiro, o verosímil e o inverosímil), senão mesmo transgredindo-as, transformando momentaneamente a narrativa em não natural¹, comenta-se também sobre o que haverá depois da morte para, em tom e cor que relativizam a figura de Deus, substituindo-o por uma “Sabedoria Universal” (Lúcio, 2022, p. 213) “acessível a todos” (Lúcio, 2022, p. 228), se começar a achar que, em derradeira instância, para que os mortos conservem a sua existência “basta uma pessoa viva” (Lúcio, 2022, p. (Lúcio, 2022, p. 213). “Afinal, diz João Aurélio, personagem-protagonista desta que é também uma narrativa sobre afetos, nunca desligados do seu antônimo, e de identidades (talvez irremediavelmente) perdidas, “o meu trisavô só começou a existir não por via das palavras de dom Abundo [um outro defunto com quem falara anteriormente], mas por haver um trineto vivo a quem elas foram dirigidas” (Lúcio, 2022, p. 213).

O diálogo entre estas duas personagens sobre o facto de o conhecimento pairar para lá da morte, estando, ao contrário do que sucede em vida, “acessível a todos, e de forma igual, manifestando-se sempre nas palavras que trocamos”, segundo Georgina (Lúcio, 2022, p. 212), franqueia ainda a entrada em reflexões particularmente interessantes acerca da noção, e do desejo, de igualdade. *Ouçamos* as palavras de João Aurélio, longas, mas reveladoras:

Sou capaz de aceitar a ideia de Sabedoria Universal, de que falou Georgina. Gosto disso. Como gosto do sentimento de igualdade que ela diz ser partilhado por todos depois da morte. Mas isso revela-se em quê? Continua, cada um, a manter a sua individualidade, a ser completamente livre, e então a igualdade não é mais do que uma garantia de acesso equitativo à Sabedoria Universal? Já se sabe que, para os mortos, o ter não tem significado. Isto, se não falarmos dos corpos. Para esses há sempre diferenças. Basta olhar para o jazigo dos Alcaides, e para a campa do padre-cura.

¹ Designação proposta por Alber; Nielsen; Richardson; Iverson (*s.d.*) que nos parece partir das considerações feitas por Tomás Mayordomo Albaladejo (1986, p. 59–59) sobre a teoria dos mundos possíveis. A narrativa não natural é uma narrativa que viola as convenções miméticas das narrativas não ficcionais (naturais) e que, por isso, pode conter impossibilidades físicas ou lógicas. Segundo Tomás Albaladejo, existem três tipos de modelo de mundo: o de tipo I, aquele a que correspondem as regras do mundo objetivamente existente; o de tipo II, o do ficcional verosímil, as regras não são as do mundo objetivo, mas estão de acordo com elas; o de tipo III, o do ficcional não verosímil, caracterizado por transgredir as regras do mundo real.

Os corpos dos mortos são ainda coisa da vida. São os vivos que os guardam, registam, gravam, até que desaparecem da memória de quem os conserva e transmite para as gerações futuras. Depois da morte, é que toda a ideia de materialidade se esvai e, com ela, a importância do ter. O resultado é que a igualdade deixa de ser uma utopia. Existe por si, sem obstáculos ou limitações. O que fica por saber é se cada um fica a ser como todos, ou se as diferenças se mantêm e cada qual continua, mesmo depois da morte, a ser como é (Lúcio, 2022, p. 226, ver 228).

Mas o romance não vive apenas destas indagações filosóficas; se vivesse, tornar-se-ia, eventualmente, demasiado hermético, porque, talvez, demasiado teórico e especulativo, no sentido que a Filosofia lhe concede. Assumimos, pois, com a liberdade que nos concede o papel de leitores, que a narrativa em apreço é isso, mas é também mais do que isso. Apesar de subversões de índole variada, em que também se conta a estratégia metaléptica de transgressão de níveis narrativos (o do autor e o das personagens)², *As sombras de uma azinheira* é um espelho que reflete, de forma tão incisiva quanto mordaz e certa, o que foi e o que é a realidade de uma Revolução que, para bem ou para mal, formatou hábitos, mentalidades, ideologias e identidades.

Ainda que um dos paratextos iniciais advirta que “Eventuais semelhanças com figuras ou factos que tenham inspirado este romance não significam nem procuram qualquer correspondência com a realidade”, a narrativa é a prova de que, ao contrário do que se supõe, do que o próprio autor supõe, não há ficções puras. Em todas as narrativas, em todos os romances, recontextualizando as palavras de José Cardoso Pires em *Balada da Praia dos Cães* (1992, p. 256), existe uma eterna aliança entre facto e ficção; nelas, neles, “há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (Pires, 1992, p. 256).

Sem desvelar mais do que o necessário (porque o livro, este ou qualquer outro, para o que agora nos interessa, quer-se lido com a expectativa e a surpresa que cada página deve oferecer, e que, aqui, oferece, de facto), o *retrato* que Laborinho Lúcio desenha dos quarenta e cinco anos que se seguiram à Revolução de Abril de 1974, bem como das personagens – principais ou secundárias – que o viveram ou que com ele começaram a

² Segundo Gérard Genette (*apud* Alber; Nielsen; Richardson; Iverson, *s.d*), a metalepse diz respeito a qualquer intrusão do narrador extradiegético no universo narrativo (ou pelas personagens num universo metadiegético, etc.), ou o inverso.

viver, encontra paralelo no que sabemos ter sido esse espaço-tempo, por experiência própria ou, para os mais novos, por relatos de outrem.

Da urdidura romanesca, em sinfonia construída a três vozes, ou melhor, a uma voz majoritariamente autónoma, a de João Aurélio, e a uma outra, a de Catarina, a filha, sistematicamente introduzida e/ou guiada pela instância narrativa nos seus relatos, sobressaem, portanto, em múltiplos momentos e com finalidades diferentes, considerações sobre a Revolução dos Cravos (e suas consequências, naturalmente), em linha temática de imediato sugerida pelo pórtico da obra, como, aliás, já sublinhámos. Lembrando que a sua função é, em regra, a capacidade para revelar o que o leitor encontrará entre a capa e a contracapa, embora de formas diversas e com graus de ambiguidade variados (Adorno, 1975, p. 214, concebe-o, por exemplo, como o “microcosmo da obra”), o título escolhido aciona, pois, expectativas muito específicas. Referimo-nos àquelas que decorrem do que, a partir de José Saramago, podemos também designar como “dia levantado e principal”, expressão usada em *Levantado do chão* (1982, p. 365) a propósito do episódio de ocupação das herdades abandonadas pelos latifundiários alentejanos no pós-Revolução dos Cravos.

É impossível, portanto, *com e a partir* do título (que o desenrolar da narrativa tornará polissémico), que não nos venha à memória (e desta voltaremos a falar mais adiante) a canção *Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso, que, com *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho (esta parcialmente transcrita nas páginas iniciais, aquela mencionada na terceira página do romance, a 19), foi também senha (a segunda) da Revolução de Abril. Uma Revolução que finalmente concretiza a “viragem da História” ensaiada em tempos pretéritos, como os de Humberto Delgado, o *General Sem Medo*, em maio de 1958, e que, num primeiro momento, João Aurélio comovidamente recorda na noite em que a esperança de Abril e a alegria da anunciada paternidade repartida com a mulher, Maria Antónia, coincidem:

Viera com o pai. Fora ter com ele à aldeia e dali partiram. Santa Apolónia era pequena para tanta gente. A liberdade tinha o tamanho do grito que começara no Porto e que aquela massa imensa soltou à chegada do *General Sem Medo*. Ah! Como tudo ia mudar. Era o povo num movimento sem retorno. Vieram-lhe as lágrimas do pai. Não falava. Abrira um sorriso que punha expressão na felicidade, e deixava que as lágrimas lhe rolassem pela face. E ele estava lá. Ele, João Aurélio, e preparava-se para testemunhar a viragem da História. Não contava com a força da repressão, logo ali à chegada do comboio. Nem com a proibição do comício, com

a guarda a cavalo, com os bastões, com o turbilhão das fugas. E não imaginava a fraude que haveria de envergonhar o voto (Lúcio, 2022, p. 21).

Todavia, num segundo momento, também respeitante ao espaço íntimo da personagem no presente da madrugada da Revolução, turvam-se e anoitecem igualmente os sentimentos e as expectativas, embora por motivos diversos. Não são agora os bastões da guarda a cavalo que contrariam a sua esperança de felicidade, mas as notícias, não menos violentas, da gravidade do estado pré-parto de Maria Antónia. Consumada a tragédia assim anunciada, inquinar-se-á, em definitivo, o gozo da felicidade esperada; e da azinheira – e do que ela representa – apenas lhe restará a sombra que simbolicamente sempre volta no amanhã seguinte (Lúcio, 2022, p. 45). Desalentado para todo o sempre da narrativa, em autoimposto isolamento, porque com a morte da mulher “perde o sonho da revolução” (Lúcio, 2022, p. 129) (também não conseguido “no Onze de Março”³ [Lúcio, 2022, p. 128]), João Aurélio não viverá, não quererá viver, também, a alegria da paternidade, inconscientemente⁴ atribuindo à filha, Catarina, a perda do “sonho do amor”, como confessa ao amigo Honório, membro do Partido e “crítico feroz daqueles que o vinham abandonando desde as cisões dos fins dos anos oitenta” (Lúcio, 2022, p. 129):

Tu não podes entender o amor de que te falo. Nem tu, nem ninguém. É preciso ter vivido a tragédia, reconhecer a maldição, ser parte delas, ser ao mesmo tempo seu rosto e sua vítima, para compreender. Nunca devia ter ficado o tempo que fiquei. O sofrimento era demais. O discernimento nenhum. Mas foi a derrota política que me abriu os olhos. Que importava, afinal, isso? Que disfarce procurava eu aí? No dia da *Revolução dos Cravos*, tal como a Maria Antónia, também eu acabei. Tudo o que nasceu nesse dia já não foi para mim que nasceu. Essa foi a única forma que encontrei para sobreviver. O segredo estava na Maria Antónia. Foi ela a dar à luz um tempo novo. Para mim, foi ela a revolução (Lúcio, 2022, p. 129).

Por motivos de índole diversa, outras personagens manifestarão, ao longo do romance, o seu desânimo relativamente às expectativas criadas *no e pelo* 25 de Abril. Deste modo, a esperança e o entusiasmo provocados pelo novo tempo – e que algumas

³ “Operação militar desencadeada por sectores afetos ao General Spínola, na manhã de 11 de março de 1975, contribuiu para a radicalização do processo revolucionário português e para o reforço da Esquerda Militar no seio do Movimento das Forças Armadas” (Noronha, 2016, p. 71).

⁴ Na conversa com o camarada Honório, afirma ser falso “ter dito alguma vez que foi essa rapariga que matou a mãe” (Lúcio, 2022, p. 129).

personagens celebram – não são dados sem que deles se isente um certo espírito crítico, como aliás sucede nas páginas de *Retrato dum amigo enquanto falo* de Eduarda Dionísio (1979)⁵ ou, entre outros exemplos, na reta final do já mencionado *Levantado do chão*:

Porém, tão pouco tempo passado depois de Abril e Maio, voltaram ao latifúndio os rigores conhecidos, não os de guarda e pide, que uma se acabou e outra vive dentro do posto, olhando a rua pela janela fechada, ou, tendo de sair, por máxima obrigação, vai renteando as casas, nem te vi nem te conheço. Rigores são os outros costumados, dá vontade de tornar atrás neste relato e repetir palavras ditas, Estava o trigo na terra e não o ceifaram, não o deixam ceifar, searas abandonadas, e quando os homens vão pedir trabalho, Não há trabalho, que é isto, que libertação foi esta, então já se fala que vai acabar a guerra em África e não acaba esta do latifúndio. Tanto se apregou de mudanças e de esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroaram-se os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, diga vermelhos, que agora já se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta (Saramago, 1982 ,p. 357).

De igual modo, reconhecemos no romance de Laborinho Lúcio a presença de momentos narrativos marcados pela frustração, diversamente justificada, e em alguns dos quais não podemos deixar de verificar a correspondência com uma certa realidade coeva, na qual, na verdade, os ideais democráticos têm progressivamente vindo a anoitecer. Isso não significa, no entanto, repetimos, que o xadrez narrativo de *As sombras de uma azi-*

⁵ Como já sublinhámos em outra ocasião (Arnaut, 2004), no que diz respeito à inscrição do tema da Revolução de Abril em romances portugueses, parece-nos ser possível identificar pontos de vista que se estendem da euforia (ou da esperança apolínea num futuro melhor) à suspeição, ora melancólica, ora desencantada e crítica, de plenos e efetivos resultados práticos no campo político e social. No primeiro caso, em que se incluem, por exemplo, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) ou *A noite*, de José Saramago (1979), encontramos um conjunto de narrativas que, embora publicadas alguns anos depois de 1974, encerram o relato ou no próprio momento da Revolução ou em momentos muito próximos. No segundo, que conta com os títulos mencionados de José Saramago e de Eduarda Dionísio mencionados no corpo do texto, respeitante a obras cujo enredo se prolonga quer pelo imediato período pós-revolucionário, quer num tempo que quase toca o nosso presente, é-nos facultada a entrada num universo em que os cravos perdem a sua cor. De igual modo, embora com o tom satírico e corrosivo que caracteriza a produção ficcional do autor, deve assinalar-se o romance *Fado Alexandrino* de António Lobo Antunes (1983), em cuja segunda parte (intitulada “A Revolução”) verificamos que as experiências pessoais do grupo de militares que, dez anos depois, comemoram o regresso da Guerra Colonial (em Moçambique), não corresponde a uma visão luminosa, eufórica, do 25 de Abril.

nheira, tal como o de outras obras, alinhe em contramão à defesa de Abril. Como em 1982 escreveu Vergílio Ferreira, apesar de, hoje, como então, “Todo o entusiasmo dos primeiros dias – do primeiro mês – [...] começa[r] a parecer infantil”, é impossível não considerar, como o mesmo autor o fez, que “Não se é adulto sem se ser criança” (1982, p. 195). E, afinal, quem sabe como medir o crescimento e o desenvolvimento de uma Revolução?

De expectativas fracassadas são exemplo as palavras de Honório, que chama a atenção para a transferência do poder para o dinheiro (Lúcio, 2022, p. 131), para o facto de ser a corrupção “a parceria público-privada mais antiga do mundo” (Lúcio, 2022, p. 132), ou “para os perigos do esquerdismo”, no momento em que aponta o dedo à emergência de

uma intelectualidade urbana, gente jovem, quadros superiores, que começa a deslocar-se. Reivindica posições de esquerda, mas quer um discurso diferente, inovador, cada vez mais ligado às liberdades individuais. O sexo, por exemplo, transformou-se num assunto político. A liberdade tende a prevalecer sobre a igualdade (Lúcio, 2022, p. 130).

Sem conseguir abster-se de um arguto espírito crítico que atinge o próprio partido a que pertence, quando sabemos da sua revolta com a expulsão de um camarada “por ser homossexual” (Lúcio, 2022, p. 149), em menção ao caso de Júlio Fogaça, o democrata e defensor de Abril, a tudo isto acrescenta que,

À medida que os entusiasmos se vão perdendo, que os planos iniciais vão saindo furados, o pessoal começa a debandada. E isto toca a todos, mesmo aos mais desfavorecidos. O consumo atinge-os como se fosse um vírus e, quando se vai por eles, já estão noutra onda. Não fazes ideia pá. Outros, mais hábeis, são agora defensores acérrimos daquilo que há pouco combatiam com unhas e dentes. A política está toda encaixada ao centro, João, é aí que está o voto e, como sabes, o centro é oscilante. Nos dias de hoje, não há uma grande diferença entre centro e direita. Não vês o partido Socialista quando chega ao poder? Ganha à esquerda e governa à direita (Lúcio, 2022, p. 131).

Para uma outra personagem, Hermínia Ferreira Bastos, de posicionamento ideológico muito diferente do de Honório, fazendo prova de que naquela madrugada e nos tempos que se lhe seguiram nem todos choraram pelas mesmas razões, a Revolução terminou com o que Virgolino ironicamente designa como os “Bons tempos!” nas ex-colónias, depois de a cunhada saudosamente recordar “o luxo com que se vestiam, a abundância

do que se comia, os apelidos das visitas, tudo a correr para o lugar das saudades que ficaram e das injustiças sofridas por quem tanto bem ali fez” (Lúcio, 2022, p. 189). “Bons tempos” que, como acrescenta a personagem, “nem todos (...) recordam com a mesma saudade” (Lúcio, 2022, p. 189). Revelador de um ponto de vista oposto ao de Hermínia, mais uma vez ilustrando os diferentes efeitos e sentimentos provocados pela Revolução, o comentário, que ecoa as palavras de Honório, é posteriormente precisado de forma límpida e ponderada em conversa com Catarina:

Essa coisa das certezas já não é o que era. Por exemplo, nós, cidadãos em geral, os que se identificam com o Vinte e Cinco de Abril, nem por isso nos identificamos com todos aqueles que o fizeram. Não nos identificamos mesmo de todo com alguns deles. Mas não podemos por isso deixar de lhes agradecer o acto do qual nasceu a nossa democracia. A nossa ligação ao dia, à data, tem muito que ver com essa gratidão original (Lúcio, 2022, p. 235).

Para Catarina, porém, tal como para o pai, João Aurélio, como já sabemos, o novo tempo traz a memória de perdas pessoais irreparáveis. Sem, contudo, querer “beliscar a importância desse momento e do significado que lhe é dado”, em dia de mais uma celebração do aniversário da Revolução, e também do seu, a personagem lucidamente duvida da

existência de uma adesão inequívoca aos princípios e aos valores proclamados então. Quem estará hoje disponível para se bater por eles sem uma prévia avaliação das perdas e dos ganhos? Acho graça quando ouço dizer, com aplauso geral, que a liberdade de cada um termina quando começa a do outro. Ninguém se interroga sobre quem é o outro, nem por que razão há-de terminar a liberdade do primeiro. Claro que cada um se acha o outro, mas quem lhe outorga o poder para decidir sobre a liberdade de quem quer que seja? Não foi para que a liberdade de cada um se viva com a liberdade do outro que se fez o Vinte e Cinco de Abril? [...] No fundo, o que eu temo é que a festa seja uma forma ritualizada de disfarçar a indiferença que habita hoje o nosso desinteressante dia-a-dia. Não me interessa, já se sabe, o foguetório. O Vinte e Cinco de Abril é para mim como uma daquelas mães que, exasperada diante da irredutível firmeza da filha impondo, contra a dela, a sua vontade, lhe grita ameaçadoramente, repondo o seu poder: “Nunca te esqueças, fui eu que te pari!” É verdade, e essa será

sempre a minha mais profunda amargura. Ter nascido sem mãe. Parida por uma revolução (Lúcio, 2022, p. 122-123).⁶

Entre ambos, pai e filha, uma diferença substancial se impõe, no entanto: se o primeiro procura esquecer quem foi, ou quem poderia vir a ser, cristalizando a sua vida na madrugada da Revolução, a segunda enceta uma busca, talvez infrutífera, para conhecer a sua identidade, familiar, social, já que a afetiva parece resolver-se⁷. Não por acaso se sublinha “a sua persistente falta de confiança. Quer nela, quer nos outros”, “a sua instabilidade afectiva, o seu constante recomeço” e “a busca do conhecimento de si. A procura do seu verdadeiro eu” (Lúcio, 2022, p. 78). Recuperando o título e o espírito do primeiro romance de Laborinho Lúcio, ambos, pai e filha, são, em todo o caso, chamadores de um passado que navega à bolina de uma memória mais ou menos próxima, mais ou menos distante, dependendo da voz que o recupera ou tenta recuperar.

Uma memória, “sobrevivência das imagens passadas” (Bergson, 1990, p. 49), que estrutura o fio condutor do romance e que, para João Aurélio, desliza até mais longe, traz “coisas que renascem do fundo do tempo” (Lúcio, 2022, p. 164) e que são, afinal, o motivo para não se sentir só e para continuar vivo: “se a memória se me vai, então é que a solidão toma conta de mim e me leva deste mundo. Um homem sem memória, às tantas, nem se dá conta de que mijá na cama” (Lúcio, 2022, p. 162), diz.

Apesar de tudo, apesar do desgosto que o parou na “longa noite da Revolução” (Lúcio, 2022, p. 19), onde, por motivo pessoal e não ideológico, deixa “depositados os sonhos de uma vida” (Lúcio, 2022, p. 43), o fio de Mnemosine que desfia estende-se, pois, pelos tempos mais pretéritos das vivências dos seus antecessores. E sabemos, assim, não apenas do avô Joaquim Aurélio e do “tráfico de ideias”, mas, em tópos caro ao autor (a justiça, que nem sempre é a da Lei), sabemos da gente suspensa “de um tempo sem futuro”, de tantos que “faziam pela vida violando a lei, para nela porem um naco de justiça”, porque “A ordem e a justiça estavam do lado do contrabando. Malvado era quem

⁶ A propósito da realidade familiar dos tios, Catarina interroga-se sobre “De que lhes serviu o Vinte e Cinco de Abril? A tia Rosmaninho teria sido sempre a fiel seguidora do marido, a quem entregara a sua autonomia para que ele a gerisse com plenos poderes. O tio António Manuel bastar-se-ia com a liberdade que teria conquistado em troca da condição de médico do regime. Ambos eram sinceros quando davam vivas em dia de celebração, mas, no fundo, que outros vivas não teriam dado, com a mesma sinceridade, se tudo tivesse sido diferente?” (Lúcio, 2022, p. 122).

⁷ “Catarina detesta o nome. Sempre detestou. Não por ser feio, mas por não ser seu. Nem isso tinha. Sem pais, filha de outros, com o nome de outra, onde procuraria ela uma identidade? [...] Lembro-me da fórmula que criei para servir de epílogo ao meu percurso de dúvidas e inquietações: Safo de Lesbos sim, mas por minha vontade” (Lúcio, 2022, p. 98–99). Posteriormente, em resposta dada a Virgolino, que assume o dia da liberdade como “coisa maravilhosa” e como o dia em que nasceu “uma menina que os pais desejaram tanto quanto haviam desejado a revolução”, e hoje “mulher livre, culta” e “conseguida”, Catarina afirma não ter “a certeza de nada disso” (Lúcio, 2022, p. 234).

os perseguia” (Lúcio, 2022, p. 29). Do pai, Carlos Aurélio, ficam-lhe, e ficam-nos, entre outras, as lições cívicas de que “É sempre difícil estarmos do lado dos mais fracos, mas todos têm direitos” (Lúcio, 2022, p. 55); ficam-lhe e ficam-nos, ainda, a magia de afetos que diversamente se vão conquistando, alguns dos quais lhe espreitam o olho de uma infância que, mesmo sem disso ter consciência plena, lhe começa a dar a conhecer os factos e as exigências da clandestinidade política (Lúcio, 2022, p. 40).

No que toca a Catarina, na metade da vida que carrega, entre “um espelho velho e uma namorada nova”, “ergue-se um deserto a encher de aridez as poucas recordações da infância, desse tempo precioso onde tudo se conjuga para acolher em festa o regresso retemperador de todas as memórias” (Lúcio, 2022, p. 24). Nela, ou para ela, a memória é apenas a sobrevivência de imagens pela metade, truncadas, amputadas: porque o lapso temporal que lhe é permitido recuperar é menor; porque algum do tempo, do seu tempo, lhe foi sonogado, senão roubado, ficando-lhe somente a dor fantasma da morte da mãe e a amargura nunca assumida pelo desaparecimento do pai (Lúcio, 2022, p. 86); porque, mesmo depois de meia vida a tentar construir-se, a sua identidade é-lhe negada, embora involuntariamente, pelo pai que finalmente encontra e que, na sua loucura, a funde e a confunde, definitivamente, com a madrugada de Abril, sendo como Catarina Eufémia⁸ que é reconhecida e apresentada a Maria Antónia, a mãe que nunca conhecera (Lúcio, 2022, p. 254):

– Sou a Catarina!

Um estremeção, os olhos a abrirem-se, os lábios a descolarem-se e ele, o pai, a dizer, numa expressão de felicidade:

– Catarina! Oh, Catarina! – estendeu a mão direita a pedir a dela. Catarina deu-lha. E ele: – Vem. Vem comigo, Catarina.

Andaram por entre as campas, devagar, com o passo arrastado do pai. Não falavam. A cabeça dele balouçava para a frente. Olhava-a, aqui e ali. Parecia seguro do destino que levava. Chegaram a uma campa diante da qual ele parou. Catarina olhou. Ali estava Maria Antónia. A sua mãe.

– Senta-te – disse o pai. – Assim fizeram. A filha ajudou-o a sentar-se também. Esperou. E o pai falou para a mãe: – Maria An-

⁸ Ceifeira alentejana (1928-1954) morta a tiro por uma carga policial que dispersava um protesto contra Salazar. Foi adotada pelo Partido Comunista Português como símbolo da resistência antifascista. Dedicaram-lhe poemas nomes como Zeca Afonso (*Cantar alentejano*), José Carlos Ary dos Santos (*Retrato de Catarina Eufémia*) ou Sophia de Mello Breyner (*Catarina Eufémia*), entre outros. João Tordo dedica-lhe o romance *Anatomia dos mártires* (2011).

tónia! Olha quem está aqui. Quem veio visitar-nos. Estás a ver, Maria Antónia? Estás a ver bem? É a Catarina, Maria Antónia! A Catarina Eufémia!

Catarina largou a correr. Deixou aquele homem com a sua loucura e lançou-se nos braços de Patrícia. E chorou as lágrimas que tinha (Lúcio, 2022, p. 254).

Lembrando o que José Saramago escreveu numa das crónicas de *Deste mundo e do outro*, talvez nem sempre seja “bom olhar para o passado”, porque “O passado é aquele armário dos esqueletos de que falam os ingleses, gente discreta, de pouco sol e ainda menos alvoroço”. Porém, como também registou o autor de *Memorial do Convento*, “às vezes a memória, por caminhos que nem sabemos explicar, traz para o dia que se está vivendo imagens, cores, palavras e figuras” (1985, p. 33).

E assim, apesar dos vários *roubos* que sofre, Catarina, como João Aurélio diz do pai, também faz sair inteiras as palavras com que conta a sua metade de vida, também ela as soletra “como se cada letra tivesse um sentido só por si” (Lúcio, 2022, p. 31). E tal como João Aurélio diz ter ouvido o pai, também nós a escutamos fascinados, e, ao escutá-la, vemos “as personagens de cada aventura” que protagoniza, de cada uma das vivências que coloca à boca de cena da narrativa. Sentimos-lhe “a dor, o esforço, a coragem, o medo e, fantasia das fantasias”, criamos “para cada um destes sentimentos uma imagem que lhes dá corpo”, diz, igualmente, a voz de João Aurélio (Lúcio, 2022, p. 31); que lhes dá *alma* e vontade, acrescentamos nós. Sentimos, ainda, a sua sensibilidade e a sua ternura latente, não à flor da pele, ou das palavras, dada a contenção que a caracteriza, mas nas entrelinhas do que verbaliza ou do que sobre ela é verbalizado. Por isso, em importante referência, pelo que ela permite de ilações intertextuais, de todos os textos possíveis, o autor de *As sombras de uma Azinheira*, ou o narrador em sua substituição, dá-nos para guardar, como “reliquia” da ternura que das avós guarda, e como “oração” de “sabedoria dos velhos”, a comovente, mas com tristeza e saudade dentro, “*Carta para Josefa, Minha Avó*, de José Saramago” (Lúcio, 2022, p. 85-86), que aqui brevemente recordamos:

Tens noventa anos. És velha, dolorida. Dizes-me que foste a mais bela rapariga do teu tempo – e eu acredito. Não sabes ler. (...) Contaste-me histórias de aparições e lobisomens, velhas questões de família, um crime de morte. (...) / Não sabes nada do mundo. Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião. Herdaste umas centenas de palavras práticas, um vocabulário elementar. Com isto viveste e vais vivendo. És sensível às catástrofes e também aos casos de rua.

Aos casamentos de princesas e ao roubo dos coelhos da vizinha. (...) Da fome sabes alguma coisa: já viste uma bandeira negra içada na torre da igreja. (Contaste-mo tu, ou terei sonhado que o contavas?) Transportas contigo o teu pequeno casulo de interesses. E, no entanto, tens os olhos claros e és alegre. O teu riso é como um foguete de cores. Como tu, não vi rir ninguém. (...) / Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo, Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro. (...) Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. Porque foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou? (...) Mas porquê, avó, por que te sentas tu na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabes e por onde nunca viajarás, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e dizes, com a tranquila serenidade dos teus noventa anos e o fogo da tua adolescência nunca perdida: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer!” (Saramago, 1985 [1971], p. 27-28).

Talvez, então, as sombras inscritas no título remetam para mais do que o sentido literal dessa azinheira que pontua vários momentos do romance, referenciando a árvore-ícone de uma região, de uma canção e de um país. Mais uma vez convocando a liberdade que nos dá o papel de leitores, propomos que elas sejam lidas como os fragmentos, os *azulejos* das memórias que, do passado, ecoam no presente da voz das personagens. Ou ainda, em alternativa ou em concomitância, que sejam entendidas como metonímia delas mesmas: João Aurélio, cujo destino inevitável e indelevelmente se liga à azinheira, como sombra do que foi e do que poderia ter sido; Catarina como sombra do que as circunstâncias a levaram a ser, em existência parcialmente emprestada de *A insustentável leveza do ser* de Milan Kundera (Lúcio, 2022, p. 118). Ambos coxos da vida, e um, o pai, também “coxo de perna” (Lúcio, 2022, p. 144). Ambos sombras, ambos de um modo ou de outro carregando o peso da(s) sombra(s).

Por entre sombras, também, e, portanto, se move o leitor neste romance que, tal como os anteriores, não se alheia às dinâmicas estéticas que têm vindo a caracterizar a cena literária portuguesa. Assim, no que toca ao conteúdo, o autor recorre a uma fascinante aliança entre uma prosa escurrita, casando as palavras “umas com as outras, depois

a terem filhos, às vezes a jogarem à pancada” (Lúcio, 2022, p. 52). No que diz respeito à forma, cultiva linhas de subversão que podem desnortear o leitor mais conservador e que, em derradeira instância, pelo acesso metaficcionalmente concedido aos bastidores do processo criativo, o levam a voluntariamente suspender a crença nos universos narrados.

Este não é, então, simplesmente, um texto de prazer: “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”. Ele é, essencialmente, evidência do culto do que o mesmo crítico designou como texto de fruição: “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (Barthes, *s.d.*, p. 49).

E é deste modo que a estratégia metaléptica que acima referimos é posta em cena em simultâneo com um outro procedimento causador de estranheza e inquietação no leitor menos habituado e atento ao que de novo se vem fazendo. Referimo-nos, em primeiro lugar, ao “Intervalo” que separa a “Parte I” da “Parte II”, em cujas páginas, subversivamente suspensas num tempo-espaço que estilhaça as fronteiras entre mundos, o autor irrompe, a viva voz, para, “em conversa descontraída, sem guião, ao sabor das palavras” (Lúcio, 2022, p. 175) que troca com Honório, dizer do modo como criou a ficção ou do como as criaturas-personagens podem rebelar-se contra o criador. Em segundo lugar, assinale-se a também metaléptica nota final, intitulada “Depois do fim”, com a indicação-instrução de “(Para ser lido apenas no dia seguinte)”, que cumprimos escrupulosamente, embora a custo. Fizemo-lo por respeito ao autor, para entrar no jogo proposto, também, é verdade, mas fizemo-lo porque precisávamos de refletir sobre os universos (re)criados, porque precisávamos de convalescer das viagens oferecidas, das considerações éticas, políticas e filosóficas, das angústias e dos desejos das personagens, das sombras e das luzes de uma Revolução, em suma.

Em homenagem ao escritor Álvaro Laborinho Lúcio, que sistematicamente pontua os seus romances com remissões para outros autores, em ligações intertextuais mais ou menos dissimuladas, não pudemos, então, e não podemos agora, deixar de lembrar as palavras de António Lobo Antunes na crónica “Receita para me lerem”. Nela se exige que, tal como o final deste romance sugere, ou pede, o leitor caminhe pelas suas páginas

como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance, numa intensidade que corresponderá aos vossos instintos de cla-

ridade e às sombras da vossa pré-história. E, uma vez acabada a viagem

e fechado o livro

convalesça. Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance

ou poema, ou visão, ou outro nome que lhe apeteça dar

a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos e da Terra (Antunes, 2007 , p. 113–116).

A todos, por conseguinte, desejamos boa convalescença. Viva o 25 de Abril! Sempre!

Referências

A., Ruben. **A torre da barbela**. Lisboa: Livraria Portugal, 1964.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. **Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa**: análisis de las novelas cortas de Clarín. Alicante: Universidade de Alicante, 1986.

ALBER, Jan; NIELSER, Henrik; RICHARDSON, Brian; IVERSON, Stefan (org.). **Dictionary of Unnatural Narratology**, *s.d.*

Disponível em: <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino**. 11^a ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António. Receita para me lerem. *In*: ANTUNES, António Lobo. **Segundo livro de crónicas**. 2.^a ed./1.^a ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ARNAUT, Ana Paula. Representações do 25 de Abril na literatura portuguesa. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**, VI, p. 13–22, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 2^a ed. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, *s.d.*

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DIONÍSIO, Eduarda. **Retrato dum amigo enquanto falo**. Lisboa: Armazém das Letras, 1979.

FERREIRA, Vergílio. **Conta-corrente 1**. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1979.

LÚCIO, Álvaro Laborinho. **As sombras de uma azinheira**. Lisboa: Quetzal, 2022.

LÚCIO, Álvaro Laborinho. Álvaro Laborinho Lúcio: O Beco da Liberdade. **Novos Livros**: uma revista de leitores para leitores, *s.d.*

Disponível em: <https://www.novoslivros.pt/alvaro-laborinho-lucio-o-beco-da-liberdade/>. Acesso em: 21 nov. 2023.

NORONHA, Ricardo. Anatomia de um golpe de Estado fracassado: 11 de março de 1975. **Ler História**, nº 69, p. 71–87, 2016.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2487> Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

PIRES, José Cardoso. **Balada da praia dos cães**. 2ª ed. Lisboa: O Jornal, 1992.

SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1982.

HÉLIA CORREIA, A PALAVRA COMO REVOLUÇÃO

HÉLIA CORREIA, THE WORD AS REVOLUTION

Carlos Henrique Fonseca

Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – UERJ

<https://orcid.org/0000-0002-8127-4999>

c.henrique.sf@gmail.com

44

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar a novela *Villa Celeste*, de Hélia Correia, publicada em 1985. Apoiada em uma referencialidade histórica que vai do Estado Novo ao 25 de Abril, a narrativa acompanha a trajetória de Teresinha Rosa, personagem com uma credulidade e uma bondade que a empurram à margem, figurando como uma *idiota*, no sentido que este – conforme apontara Isabel Pires de Lima (2018) – tem em estar fora da centralidade, propondo um outro olhar para o mundo e uma outra forma de discursividade. Nesse sentido, a novela de Hélia Correia, ao trazer à boca de cena uma figura tão marginalizada, propõe uma outra forma de habitar no mundo, dando uma sobrevida à esperança do 25 de Abril e propondo, através do discurso de Teresinha Rosa, uma *outra* forma de revolução.

PALAVRAS-CHAVE: Hélia Correia, Revolução dos Cravos, idiota.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the novel *Villa Celeste*, by Hélia Correia, published in 1985. Supported by a historical reference that goes from the Estado Novo to the 25th of April, the narrative follows the trajectory of Teresinha Rosa, a character with a credulity and a kindness that pushes her to the sidelines, appearing as an idiot, in the sense that this – as Isabel Pires de Lima (2018) pointed out – has in being outside the centrality, proposing another look at the world and another form of discursivity. In this sense, Hélia Correia's novel, by bringing such a marginalized figure to the fore, proposes another way of living in the world, giving life to the hope of the 25th of April and proposing, through Teresinha Rosa's discourse, another form of revolution.

KEYWORDS: Hélia Correia, Carnation Revolution, idiot.

Caso me indagassem, não hesitaria em defender o quanto Hélia Correia é uma escritora que não deixa de aliar um rigor crítico aos caminhos estéticos adotados em sua obra. A autora de *Lillias Fraser* (2001) faz com que o seu discurso literário, recorrentemente enveredando pelo forte tom de efabulação e pela construção do insólito, seja um abrigo para vozes que foram historicamente silenciadas pelas estruturas sociais, que nem sempre são um sinônimo de justiça. Bruxas, órfãs, exilados, idiotas, loucos – em suma, *deslocados* – são figuras que compõem a galeria de personagens de Hélia Correia. E, mesmo que a sua obra tenha um forte compromisso em, benjaminianamente, *escovar a História a contrapelo*, a Revolução dos Cravos não é exatamente uma das temáticas mais recorrentes em sua ficção. A nível de ilustração, poder-se-ia recuperar uma passagem de *A casa eterna* (1991), em que é criticada não a retomada democrática de um Portugal anteriormente assolado por um regime fascista, mas as consequências de uma certa esperança que não se cumprira:

Quem cá tinha vivido a tomar conta era uma que eles chamavam Marjoana, que deu em malcriada e em mostrar assim as nalgas, com licença, isto quando ia já nos sessenta anos. Diz-se que era por causa de nunca ter tido homem, que estava arrependida e en-doidou. Instalaram-se cá os afilhados, diziam que era para tratar da velha, mas a dona Anabela não foi nisso. Desconfiou que não lhe fossem largar a casa. E olhe que não se passaram muitos meses até que houve essa coisa dessa revolução, e se eles aqui estivessem já de cá não saíam. Que aconteceu em outras quintas, sim. agora é que está tudo já na antiga ordem, tudo na primitiva, entregue aos donos. (Correia, 2015b, p. 26)

Pelo olhar enviesado de Perpétua, caseira da Quinta da Viçosa, o leitor é apresentado a uma crítica: se os membros de uma aristocracia rural tiveram medo durante o momento revolucionário, tal sentimento não permaneceu porque a manutenção de um jogo de poder antigo não fora exatamente arruinada. Essa crítica, aliás, permanece na publicação mais recente da autora – *Certas raízes* (2023), uma coletânea de contos. Na narrativa intitulada “Denunciar vezes sete”, o discurso corrobora a denúncia feita pela personagem do romance de 1991: “foi tão elástica a mudança do regime que, a certa altura, tudo regressou à condição de que partira, com excepção das garantias democráticas formais. Os fugitivos logo regressaram e logo retomaram as casas e as fortunas” (Correia, 2023, p. 22).

No entanto, esse certo tom desiludido encontra uma fratura no conjunto da obra ficcional de Hélia Correia, composta por pontos luminosos e, para tomar de empréstimo a

letra da canção eternizada na voz de Elis Regina, espaço possível onde *a esperança dança na corda bamba de sombrinha*. Se, ao fim do romance de 2001, os olhos luminosos de Lillias são capazes de vislumbrar uma outra forma de habitar o mundo, o leitor também encontra em *Villa Celeste*, novela publicada em 1985, essa mesma questão, em que uma *outra revolução* pode ser concretizada se não for imputada a lógica do desabrigo e aprendermos a ouvir as vozes que são injustamente empurradas à margem.

A narrativa, cujo subtítulo é “novela ingénuo”, parte de uma referencialidade temporal que vai do Estado Novo português até um período posterior à Revolução dos Cravos. O enredo gira em torno da personagem Teresinha Rosa, criada da família Lebrão, que ganha uma pequena casa operária em Lisboa, nomeada de “Villa Celeste”, de Edgarzinho Lebrão, herdeiro da aristocracia rural para quem Teresinha havia sido mais do que uma simples ama de criação. Ainda que tenha ganhado a casa de seu “patrão”, o desprezo que o jovem Lebrão sentia por Teresinha Rosa nunca suplantou o papel materno que ela representou em sua infância: “quando Manuel Lebrão morreu num suspeito acidente de caça, o filho decidiu afastar Teresinha Rosa porque o incomodava o seu afecto e o seu zelo maternal o humilhava” (Correia, 2015a, p. 86). Em meio às idas e vindas de Lisboa, a personagem de Teresinha também recebe em sua casa muitas figuras em constante trânsito, que buscavam na cidade oportunidades de trabalho, bem como outros tantos que, como ela, sofriam um processo de marginalização diante de uma Lisboa tacanhamente aburguesada. No momento em que se dá o 25 de Abril, o espaço doméstico da Villa Celeste passa a ser um abrigo para o espírito revolucionário que prometeu a revolução. A narrativa finda também em aberto, mas é possível notar que a jornada da personagem propicia um certo aprendizado político que excede o da revolução histórica, já que é construído a partir da ideia da *consideração* com o outro, entendendo-se este conceito conforme o definiu Marielle Macé: “percepção que também é um *cuidado*, esse olhar que também é um *respeito*” (2018, p. 33, grifo meu).

A protagonista da novela, Teresinha Rosa, encarna a figura do *idiota*, visto pela História como uma espécie de vencido a ser proscrito. Teoricamente, o idiota, como lembrou Foucault (2006), pode ser aquele que está preso à infância eterna, ou seja, ao tempo que, por ser *inútil* ao desenvolvimento da sociedade capitalista e tecnocrata, obriga o seu deslocamento à margem. Não é à toa, então, que ao longo da “segunda metade do século XIX, [encontrem-se] as crianças idiotas efetivamente colonizadas no interior do espaço psiquiátrico” (Foucault, 2006, p. 268), porque, como os loucos, era-lhes imposta uma travessia que reforçava a sua exclusão.

Empurrados à marginalização e à invisibilidade, condenados ao descrédito de suas próprias existências, os idiotas não têm direito à enunciação, daí que podem ser entendidos

a partir da noção que Labanyi (2003) estabelece para o fantasma: o discurso é *interrompido* porque a sua existência é, de certa maneira, *injustamente interrompida*. Caberia à literatura ser o *abrigo* dessas formas de vida que sofreram o jugo que lhes impôs a exclusão, de tal modo que “o simples acto de contar a sua história é já fazer a reparação do seu apagamento da memória” (Labanyi, 2003, p. 67). A construção de uma memória interrompida, então, firma-se como um ato ético visando a não perpetrar a trajetória de exclusão. Por outro lado, é importante lembrar que, se há uma recorrência de autores na pós-modernidade que investem em garantir um poder de enunciação aos silenciados, existe – como tão bem apontou Isabel Pires de Lima – uma precedência disto na literatura dos Oitocentos, uma vez que “as periferias, as margens, as singularidades individuais ou sociais sempre interessaram a sensibilidade romântica que tendeu a dar voz ao domínio do a-normal, do a-social, ao que está aquém ou além da norma, do eixo, da centralidade” (2018, p. 193-194). Para citar apenas um exemplo referido pela ensaísta, Alexandre Herculano, em *O bobo* (1843), dá voz a um corpo que escapava à norma, denunciando – através dele – as estruturas sociais que condenavam à exclusão os dissidentes de um padrão estabelecido, ainda que, no referido caso, os bobos estivessem “livres” para dizer qualquer tipo de “insanidade” que logo se tornava “risível” aos olhos da norma criticada pelo discurso da suposta idiotia.¹

Hélia Correia, ao investir em uma narrativa cujo protagonismo é dado a uma idiota, aposta no poder desta figura em “bloque[ar] o *automaton* das racionalidades, introduz[ir] ruído na comunicação, avari[ar] a semântica, desestabiliz[ar] a ordem das coisas” (Álvares *et alii*, 2015, p. 13). A temporalidade desestabiliza a ordem estabelecida e, desde o começo da novela, a personagem é apresentada ao leitor como uma vítima incauta da ação do tempo que a atravessa sem que ela se dê conta disso:

Teresinha Rosa já passava dos sessenta anos quando a vida lhe armou um campo de batalha e ela tomou o gosto ao pelejar.

Atravessara até então os tempos – Primaveras rosadas, invernias, sufocações de Verão, tremores de Outono – em perfeita harmonia com as coisas, como um madeiro a passear-se na corrente, [...] divertindo-se até com algumas topadas em bicos de rochedo. [...] E mesmo nos desgostos carregava um tal deslumbramento no olhar; uma tal inocência e um tal espanto surgiam por detrás do véu das lágrimas que todos comentavam com inveja – alguns em

¹ Nas páginas iniciais do romance, o autor denuncia a exclusão que Dom Bibas sofria quando não estava ocupado em seu papel de bobo da corte: “passadas estas horas de convivência ou de deleite, que eram como um oásis na vida triste [...] e arriscada da Meia Idade, o bobo perdia o seu valor momentâneo, e voltava à obscuridade, não à obscuridade de um homem, mas à de um animal doméstico” (Herculano, 1951, p. 17).

confusão de escândalo e piedade – o quão felizes eram os pobres do espírito, coincidentes, por subtis desígnios, com os pobres do corpo, o mais das vezes.

[...] Nunca foi bela. Mas trazia em si um excesso de vida, um dom animador que entrava pelas veias e a fazia necessária como um vinho, um discreto vapor euforizante. (Correia, 2015a, p. 85)

Esse corpo contrasta bastante com a família Lebrão, seus patrões – família que é um exemplo de disfuncionalidade: o pai é dominado por uma lógica cega de apropriação, a mãe não é capaz de acalentar o seu filho e Edgarzinho, o herdeiro, não consegue estabelecer uma relação harmoniosa com Teresinha, a verdadeira figura materna que o criou desde o nascimento: “dirigiu-lhe os amores e os ódios, a raiva e o respeito que as crianças mimadas, ricas e solitárias dirigem para as mães” (Correia, 2015a, p. 86). O conforto financeiro do jovem rapaz é apresentado pelo narrador como uma forma de “solidão”: se a generosidade de Teresinha abrangia a todos, sem distinguir entre aqueles que só obedeciam à lógica da apropriação e os desvalidos, Edgarzinho, no fundo, encarna a acepção *nefasta* do idiota, ao seguir o sentido etimológico de *idios*, o que carrega um olhar unicamente voltado para si. Herdeiro da ganância de sua classe, o rapaz nutre um ódio pela figura materna de Teresinha porque “a idiotice não tem lugar num mundo movido pelos imperativos contabilísticos da eficácia, da produtividade e do lucro e a sua natureza intratável aparece como uma forma de resistência e política” (Álvares *et alii*, 2015, p. 12). Por não saber lidar com a desconcertante generosidade de Teresinha, o jovem Lebrão dá a ela uma pequena casa da família em Lisboa (recurso proposital para afastá-la de perto de si), fato que marcará o início da travessia da personagem:

Teresinha despediu-se do seu jovem patrão sem um ressentimento [...], do mesmo modo como não chorara nem censurara o homem a quem dera todo o fervor da sua mocidade e que não lhe deixara em testamento nem mesmo a garantia de um tecto vitalício. No seu coraçãozinho sempre maravilhado, Teresinha Rosa abençoou Edgar por ter lhe oferecido uma pensão mensal e a deixar viver em paz numa casinha que ela foi aos poucos restaurando, cobrindo-a de almofadas, de cal e de alegria. Passava horas sem fim no quintalinho onde haviam crescido um cedro e uma palmeira constelados de ninhos como frutos sonoros.

Por razões amorosas ou outras, já esquecidas, chamava-se o lugar “Villa Celeste”. [...] Alguns meses depois de lá morar, Teresinha

falava da “Celeste” como de caprichosa e velha amiga que ansiasse por desvelos, atenções. (Correia, 2015a, p. 87)

Importante pontuar que o deslocamento feito por Teresinha é uma travessia migrante que, forçosamente, a expulsa do campo e a joga às portas da cidade de Lisboa. Além disso, o trecho reforça a exploração de seu corpo e de seu trabalho por Manuel Lebrão, para ao final sequer incluí-la em seu testamento. A família Lebrão é um exemplo de ruína: morrera a mãe, morrera o patriarca e Edgar não conseguia viver ou amar livremente. Teresinha, ao contrário, guardava uma pulsão erótica tão forte (lembramos de Eros e de sua força vital) que era capaz de curar as pessoas, enchê-las de alegria e de humanizar uma casa até então desguarnecida de afeto. O passado da Villa Celeste não ganha destaque² porque a narrativa investe em ratificar a mudança que a chegada da personagem causa ao lugar. Teresinha é capaz de transformar a casa em um abrigo, estabelecendo uma relação simbiótica em que “a mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da habitação” (Lévinas, 1988, p. 138). Ou seja, a experiência de habitar em feminino retoma a imagem primeva do útero: afinal, o espaço doméstico, lugar da hospitalidade, ratifica a condição humana, firmando-se como uma espécie de ética que resguarda que nenhuma forma de vida possa ser legada ao desabrigo, dolorosa forma de exclusão.

Não será apenas o espaço que se exulta, mas também aqueles que moravam nos arredores da Villa Celeste, para quem “a vinda de Teresinha foi quase um arraial” (Correia, 2015a, p. 87). Percebendo que a casa se tornara, agora, um abrigo, não a olham de forma julgadora, mas sim com admiração, provocada por sua insólita generosidade (espécie de lema de vida que sempre apostava na felicidade), capaz de transformar a relação com o espaço, apartando-o da lógica egoísta da apropriação:

Ninguém sentia medo, estranheza ou rejeição: Teresinha não era uma ameaça. Não se tratava de uma velha louca, nem de uma bruxa, nem de um ser noturno. Era uma mulher simples a quem se ia pedir um ramo de coentros, com quem se ia aprender a talhar uma saia. [...] E havia pela casa tão grande rebuliço [...] que em todas as vivendas ao redor de murmurava: “Havemos de lá ir.” E, armados com pretextos que muito raramente era preciso usar, jun-

² É importante pontuar que a narrativa dá alguns indícios ao leitor de que a Villa Celeste provém de um passado referencialmente histórico ligado ao aparecimento das primeiras vilas operárias, construídas em Lisboa no começo do século XX. Segundo Nuno Teotónio Pereira, pode-se observar que, à medida que o espaço lisboeta vai sofrendo uma industrialização, o proletariado vai habitando vilas “que, pelo volume da edificação ou pela complexidade da sua estrutura, atingem uma escala que as impõe ao nível do espaço da cidade, constituindo neste último caso um sistema viário que, sem perder o carácter segregador, ganha uma dimensão urbana. É assim que surgem verdadeiras unidades de habitação horizontal, como o Bairro Estrela de Ouro, ou conjuntos massivos de blocos em altura, como o Bairro Clemente Vicente” (1994, p. 521).

tavam-se os vizinhos no quintal da “Villa Celeste” a provar dos bolinhos e a beber limonadas. E Teresinha ria. (Correia, 2015a, p. 88-89)

É formada, a partir de então, uma comunidade, em que o sentido de abrigo é re-dimensionado, criando-se uma existência que “implica uma relação que se manifesta na permanência no mundo, em uma estreita intimidade” (Cesare, 2020, p. 226). Uma forma de harmonia, enfim, que está pautada no sentimento de existir em um mundo onde não cabe a exclusão. É pelas mãos de Teresinha, a excluída por sua suposta idiotia, que os estranhos conseguem experienciar uma outra maneira de lidar com o espaço sem que se sintam estrangeiros.

O nome “Villa Celeste” ganha um novo sentido no momento em que Teresinha a humaniza e a transforma em abrigo, abrindo as portas daquele espaço à comiseração que não era encontrada no exterior, inaugurando um espaço *enviezadamente paradisíaco*, em que a desordem de um mundo natural poderia ser o caminho pelo qual a exclusão fosse, senão vencida, ao menos *ludibriada*. A “miscelânea” de pessoas que frequentavam o lugar, ao contrário do que seria esperado, não afastava os que moravam nos arredores: “esta frequência de homens com maus cheiros e de mulheres com cabeleiras amarelas nunca afastara os visitantes da cerimônia, os reformados das vivendas próximas” (Correia, 2015a, p. 95-96). A existência da Villa Celeste é capaz de estabelecer a desordem, oferecendo uma via de escape à repressão do Estado Novo português e anunciando uma liberdade igualitária que só começaria a ser construída a partir do 25 de Abril:

As visitas, sorrindo e trocando infantis acenos de cabeça, enquanto conversavam sobre velhas canções ou iam esgaravatando no passado até desenterrarem experiências comuns, sorviam aquele ar ligeiramente obscuro, onde sentiam perpassar bordéis, albergues e prisões, punhais e fado, errâncias, bebedeiras, maus destinos. E isso aligeirava-lhes as penas, batia-lhes no sangue como pancada de água que empurra e tonifica. Regressavam a casa com projectos, querendo encostar as camas às janelas, tingir as colchas de vermelho-vivo, ir ao teatro de revista, andar a pé. (Correia, 2015a, p. 96)

Apesar de a ideia de acolhimento estar atada à imagem de Teresinha, a iminência do desabrigo ainda acompanha a personagem: a sua constituição e presença são inconcebíveis em um mundo onde tantos são deslocados e postos à margem. É preciso recordar que o idiota “incorpora figuras muito diversas que de uma forma ou outra conhecem a

experiência da marginalidade: desse o bobo do rei ao tolo da aldeia, passando pelo ermita ou pelo poeta maldito, pelo excêntrico ou pelo vadio, pelo sábio ou pelo louco” (Lima, 2018, p. 194). Reitero aqui a longa tradição literária em que esses personagens foram representados, todos eles em recorrentes processos de deslocamento e desabrigo, linhagem à qual pertence Teresinha. Mais uma vez, será um movimento exterior à Villa Celeste que ameaçará o seu abrigo, chegando até a personagem em forma de carta: “quando [...] recebeu a carta, teve um pressentimento de que era coisa séria. Nada que parecesse com aqueles sobrescritos gordurosos e com nódoas de tinta que às vezes lhe chegavam, ditados pelo irmão” (Correia, 2015a, p. 113). Percebe-se que o envelope se diferencia bastante daqueles que comumente eram endereçados a ela, além de o leitor ser apresentado, pela primeira vez, a um núcleo familiar da personagem, os residentes no bairro de Caneiras: “ali Teresinha Rosa tinha amigos, parentes, sobrinhada que haviam migrado para a grande cidade como o povo de Deus, com fé e com tormentos, para a terra prometida: e que, como Moisés, não penetraram nela” (Correia, 2015a, p. 113). O que é referido pela narrativa é a imagem de um povo em deslocamento, que não consegue fazer a sua travessia rumo a uma vida melhor por continuarem presos à exclusão e ocupando o espaço de um bairro tradicionalmente habitado por aqueles que se dedicam à atividade piscatória, marcado pela incerteza e precariedade de “uma encosta de casas clandestinas, frágeis e coloridas como cenários de teatro” (Correia, 2015a, p. 113).

Teresinha Rosa procura seus familiares a fim de descobrir o que dizia aquela correspondência, espécie de destino cifrado em papel e letra, obstáculos invencíveis por conta do analfabetismo da personagem. Revelando-se uma proposta de compra da Villa Celeste, o perigo do desabrigo se intensifica para ela. Se, para “a gente das Caneiras qualquer oferta de dinheiro, ainda que magra, não importava a troco do que fosse excepto da saúde, era um riso dos céus” (Correia, 2015a, p. 114), Teresinha não encara a oferta dessa maneira e o leitor descobre quem é o responsável por sugerir a venda:

A “Celeste” e Teresinha Rosa eram a mesma coisa, duas faces de uma única vida, como um filho ainda dentro da mãe. E Teresinha corada, enfurecida, jurava em altos brados, batendo o pé no chão, que “eles” não tocariam na “Celeste” nem que lhe dessem todo o ouro do mundo, nem mesmo que a matassem, e era palavra de honra. (Correia, 2015a, p. 114)

Lutando contra a ideia de apropriação que resultará em um desabrigo – não apenas para Teresinha, mas também para todas as formas de vida deslocadas para quem se abriam as portas da Villa Celeste –, a personagem combate uma ideia de “posse [que] neutraliza [o] ser: a coisa, enquanto ter, é um ente que perdeu o seu ser” (Lévinas, 1988,

p. 141). O corpo da mulher, em relação simbiótica com a casa, foge da lógica instaurada porque o espaço doméstico e ela são o mesmo ente que propõe uma outra maneira de habitar no mundo. Para Bachelard, “*hábito* é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável” (1978, p. 207, grifo meu). Em seu analfabetismo, Teresinha Rosa é dotada de uma *sabedoria* que não se mostra presente nos que poderiam ser seus herdeiros: a sua idiotia, afinal, é o que lhe firma a resistência por “interrogar as [...] mais inabaláveis certezas científicas, ameaçar desinstalar-nos da nossa zona de conforto familiar” (Mateus, 2015, p. 56). A possibilidade de afastar a sombra da venda será criada pela Revolução dos Cravos, momento em que a personagem ganha a rua e também participa da aura festiva do 25 de Abril:

No mês de Abril veio a revolução. [...] Teresinha Rosa transferiu-se para as ruas, saboreava as multidões e os seus impulsos, erguia o braço com a mão fechada como quem está zangado e mostra as forças, como quem quer bater contra as portas do céu. Nunca pensara ver tanta alegria, a gente, toda a gente a abraçar-se, cantar sem vergonha, às cavalitas, escrevendo nas paredes, trepando aos candeeiros, estava o país inteiro de grãozito na asa. (Correia, 2015a, p. 115)

Silvio Renato Jorge, em sua leitura de alguma ficção portuguesa pós-25 de Abril – entre elas, *Ora Esguardae*, de Olga Gonçalves –, defende que muitas narrativas do período, ao lidarem com a memória cultural do momento revolucionário, apresentam “uma resistência a se dobrar sobre o passado para iluminar o futuro, para garantir a sobrevivência de princípios éticos e morais que aproximem os homens de sua humanidade” (2017, p. 28). Penso que é com esse rigor crítico que Hélia Correia rememora, em sua escrita ficcional, o momento humanitário que foi a festa revolucionária. Ainda que não racionalize, necessariamente, o que estava acontecendo, Teresinha é bastante tocada pela alegria das pessoas de uma maneira que até então não tinha experimentado, nem mesmo no abrigo em que transformara a Villa Celeste. A crédula aposta da personagem na bondade humana parece, enfim, encontrar uma materialização nas ruas e não é à toa, portanto, que a sua participação seja comparada, pela rasura, a de uma outra figura que também presenciou milagres no meio do povo, a Rainha Santa Isabel: “como santa Isabel – mal comparado, porque ali para milagres já bastava ver os polícias acariciar crianças –, assim fora Teresinha oferecer a quem quer que aceitasse os dons da sua lavra” (Correia, 2015a, p. 115). Teresinha usa as flores da Villa Celeste, o relevante espaço de abrigo da novela, para sacralizar a promessa revolucionária de uma nova ordem.

Em sua leitura dos cartazes que ilustravam a festa revolucionária, em especial a incontornável iconografia de Maria Helena Vieira da Silva, Renato Cordeiro Gomes defende que há na imagem uma proposta de renovação “[d]a esperança coletiva que fazia da revolução um espetáculo, [...] que abria espaço para a arte de especular (o *speculandum* equivalente a pensar, refletir, questionar), que não elimina a sensibilidade do sentir” (2011, p. 64). A arte, ligada à práxis social e à política do 25 de Abril, era capaz, então, de legar à posteridade a imagem de um espaço urbano que *abrigava* as vozes esperançosas de uma nova ordem, rechaçando a repressão até então vivenciada. No entanto, se as ruas se transfiguram, Teresinha percebe que o espaço da Villa Celeste não mudou tanto por conta da Revolução:

Quando acalmaram as primeiras euforias e ela voltou para a “Celeste”, a descansar, achou-a ocupada como nos velhos tempos, fervilhando de jovens e mendigos, muito pálidos todos e igualmente agitados. Teresinha suspirou, fechou os olhos a preparar-se para os dias felizes e novamente impôs a sua ordem, distribuindo sopas, cobertores e sabão, enquanto eles chamavam “camarada”, nome que na aldeia da sua juventude os homens davam aos outros nas tabernas, quando os vinhos puxavam para a fraternidade. E tornou a prender com fitas os cabelos cujas farripas crespas, amarelas, pareciam irrigadas por um viço feroz. (Correia, 2015a, p. 115-116)

Em *Villa Celeste*, o 25 de Abril é uma espécie de carnaval, no sentido de que, durante “a festa”, muda-se a relação com o tempo, pois é suprimida “toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria [...] específica: o *livre contato familiar*” (Bakhtin, 1981, p. 105-106, grifo original). Penso não ser exagero afirmar que o 25 de Abril é o elemento estruturador da narrativa, uma vez que marca o tempo de esperança e renova as energias da personagem, que se encontrava em séria ameaça de desabrigo. Se Teresinha já mantinha vivo o valor do acolhimento – que ganha proporções maiores com a Revolução –, é porque carrega em sua condição de idiota “um limiar de um mundo outro que premonitoriamente adivinh[a] e impassivelmente anunci[a]” (Mateus, 2015, p. 56). Além disso, a narrativa escamoteia a atenção que se deve ter com o momento revolucionário: a esperança, que encontra significância no vocativo “camarada”, reside no povo que, até então excluído, é quem deve agora ocupar a boca de cena.

Teresinha, cada vez mais, exulta-se ao ver a alegria na esperança revolucionária: “ia aos comícios com os companheiros [...]. Saudavam-na, ofereciam-lhe os lugares sentados, quase que a convenciam a aprender a ler. Ela preferia andar de madrugada [...] a

colar papéis pretos e encarnados nas fachadas das grandes avenidas” (Correia, 2015a, p. 116). A participação política da personagem não é racionalizada, uma vez que se nega a ser alfabetizada, satisfazendo-se na dinâmica do trabalho prático, investida que, desde o começo da novela, marca-a como trabalhadora braçal e apartada de consciência política. Logo, será também pelas mãos da idiotia de Teresinha que os ideais da Revolução ocuparão o espaço da cidade. Além disso, há, de certa maneira, um movimento duplo: se ela abre as portas da Villa Celeste à festa revolucionária, também é acolhida no seio da atividade política, aceno positivo a uma fé que apostava na bondade humana. O 25 de Abril, inclusive, é responsável por uma mudança no comportamento dos vizinhos que tanto a atacavam:

Descera sobre a terra a bem-aventurança, pensava Teresinha naqueles tempos. Até mesmo os vizinhos dos prédios lhe sorriam, um deles veio trazer um prato de arroz-doce porque tinha nascido o seu primeiro filho; embatucou à porta da “Celeste”, um pouco intimidado com aquele movimento que lá se adivinhava: canzorrada, gatitos, miudagem, muito cheiro a tabaco e a guisados – e acabou por se ver no meio de uma festa que Teresinha Rosa comandava, com vivas à criança, aos pais e aos capitães. (Correia, 2015a, p. 117)

Mais uma vez, a imagem da festa é revestida da carnavalização, na medida em que a celebração recorda a origem do “rito [que] atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade” (Bakhtin, 2010, p. 174, grifo original). Se não fosse a festa popular criada pela Revolução, figuras tão díspares (como é o caso do vizinho que se subentende hostil à personagem) não estariam juntas, celebrando a possibilidade de um novo tempo. A Villa Celeste, carnavalizada desde antes do 25 de Abril, agora encontra a chance de ser um espaço marcado por outra norma, antes vista como experiência de exclusão. Em certo sentido, Teresinha Rosa, espécie de anfitriã da celebração, atualiza um aspecto mítico do feminino encontrado ao longo da Idade Média e que Bakhtin defendeu como pertencente à “tradição gaulesa” (2010, p. 208). Se, no mesmo período, a “tradição idealizante” (Bakhtin, 2010, p. 208) construía um imaginário em que se “sublima[va] a mulher” (Bakhtin, 2010, p. 208), o contrário aparecia na tradição gaulesa, em que “a mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida*, o *ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular” (Bakhtin, 2010, p. 208, grifo original). Penso que Teresinha evoca essa memória cultural da mulher popular representada em alguma produção artística da Idade Média, na medida em que,

marginalizada por sua idiotia, também é quem possibilita, desde o começo da novela, experimentar o gozo de uma vida que foge à repressão. A Villa Celeste, espaço onde todos os desabrigados encontravam a possibilidade de habitar, não será apenas um lugar para onde se direcionarão os excluídos. Edgar Lebrão, temeroso de perder os privilégios oriundos de sua aristocracia rural, também irá recorrer àquele espaço no momento imediatamente posterior à Revolução, irritando-se ao perceber o que a casa tinha se tornado:

Estava muito pálido, encolhido num sobretudo azul já deformado. Viera, declarou, porque tinha saudades, e não andava bem. A quinta, a casa, a criadagem, tudo o punha nervoso, fatigado. Queria passar uns tempos com Teresinha.

Ela riu-se e afagou-o porque ele estava a mentir e isso lhe dava direito de o amar como a um menino.

[...] Vinha magro e doente. [...] Edgarzinho saltou, intempestivo, puxou-lhe pelos braços, reclamando contra aquela mania das mulheres indiscretas. E erguia a voz que sempre tinha sido espantosamente forte para a sua estatura, acusando Teresinha de transformar a casa numa pensão com seu cortejo de ordináries, não fora para isso que lha dera, e agora onde iria descansar? (Correia, 2015a, p. 118)

A roupa e o estado do herdeiro Lebrão mostram que ele representa uma ordem ameaçada, já em ruína: a obscuridade de sua aparência contrasta com a luminosidade da alegria de Teresinha. Mesmo encoberta por sua idiotia, a personagem não se deixa enganar pela suposta saudade que Edgarzinho levemente afirma sentir, ainda que isto não representasse um perigo a ela, que o via com uma inabalável compaixão. Edgar Lebrão, com sua chegada, quer Teresinha somente para ele, incapaz que era de se desfazer da gana de apropriação. Não tendo mais a quem recorrer, vai em direção a quem não é capaz de negar abrigo a qualquer forma de vida. Mesmo ameaçado pelas consequências da Revolução dos Cravos e temendo perder a sua condição de privilégio, Edgarzinho precisa manter-se dentro de um espaço comunitário em que se firmara a agora também revolucionária Villa Celeste. Contudo, o medo de Edgar em relação às consequências da Revolução não persistirá por muito tempo. O 25 de Abril se firmou como um marco temporal de uma esperança que não floresceu conforme muitos ousaram sonhar:

Tudo o que é bom se acaba, ora aí está. Era coisa tão viva, tão parecida aos trigais – com flores e alimento – essa revolução que, vejam lá, murchou, fez o seu tempo. Tinha sido preciso

aproveitar, colher, recomeçar tudo pelo princípio. Dormiu-se pouco onde era de dormir, dormiu-se muito onde era de esforçar. Isto dizia Teresinha, envelhecendo, aos raros habitantes da “Celeste”. São corridos dois anos sobre as festas, estão novamente as águas domadas nos seus leitos, ficam os palacetes despejados da voraz invasão dos vagabundos, retornam às herdades os senhores com as suas esporas e a sua caridade. (Correia, 2015a, p. 121)

Fernando Rosas defende que a Revolução dos Cravos enveredou por uma ambivalência, já que “teve a força de subverter a ordem estabelecida atingindo os fundamentos do próprio sistema capitalista, mas não conseguiu segurar e, menos ainda, aprofundar essas aquisições num poder socialista durável” (2015, p. 13). Será o *idiorritmo* presente no discurso de Teresinha Rosa que tecerá as críticas ao momento pós-revolucionário: passados dois anos do 25 de Abril, a ação esperada não se concretizou e as estruturas sociais, grosso modo, não sofreram a mudança prometida. O movimento das águas, ou seja, o movimento do povo, volta a ser domesticado e os padrões retornam à prática de caridade com os pobres, o que delineia a permanência da falta de ética com os excluídos; afinal, “a pena por si só não muda nada, ela leva a mais atitudes de caridade que tendem a apenas reforçar o sistema de exclusão” (Seligmann-Silva, 2014, p. 289). Teresinha, inclusive, evocando a potência que o idiota tem em anunciar os novos tempos e em ser o contracanto daquilo que, mesmo evidente, não se deseja ouvir, critica a falta de ações que possibilitariam à Revolução uma mais eficaz permanência: “também por dentro [...] as pessoas deixaram que se apagasse a luz. [...] Os que tinham vivido na “Celeste” saíram dela ao mesmo tempo que da História: discretos, muito feridos na lembrança desse tamanho amor carbonizado” (Correia, 2015a, p. 121). Ofuscados, o que sobrevive do momento revolucionário são as cinzas da esperança.

Findo o sentimento que permeara o 25 de Abril, a lógica de apropriação volta a assombrar a personagem, reforçando a ideia de que há uma classe social que julga inadmissível a existência resistente de um espaço coletivo como era o da Villa Celeste. Ameaçado, o corpo de Teresinha incorre novamente em uma relação simbiótica com o espaço da casa, apavorada pela possibilidade de ser tomada por outros que não compreendiam o sentido de abrigo: “sentia o medo da “Celeste”, o arrepio que lhe abanava as portas. Dava então pancadinhas na parede como no lombo de um muar, a confortá-la. Nem só por um instante se deixara tentar pelos encantamentos prometidos” (Correia, 2015a, p. 123). A casa, insolitamente, sente o perigo e Teresinha não deixa de temer pelo que pode acontecer, ao espaço e a si mesma, ao ganhar consciência da experiência da finitude:

Mas estava muito velha, pensou. E a “Celeste”? Assim que ela morresse, caíam-lhe ao assalto, matavam-na também. Seria esse um verdadeiro fim, quando as paredes se abatessem sobre o chão e a memória de tudo ficasse soterrada: as raízes das plantas e os cadáveres dos bichos, as lajes que Teresinha avermelhara com sucessivas coberturas de ocre, as capoeiras, as tábuas do sobrado, os canapés, os quadros com meninas, até o cedro e a palmeira: a vida, os pedaços de vida que por ali se tinham demorado, ou somente roçado, de caminho, desapareceriam insuportavelmente sob um prédio de vinte apartamentos. (Correia, 2015a, p. 123)

A preocupação de Teresinha é, sobretudo, com o esquecimento das formas de vida que passaram pela Villa Celeste, soterradas caso o espaço fosse tomado pelos magnatas da construção civil. A construção do abrigo é impossível de ser feita individualmente, por isso Teresinha Rosa aprende que não basta acolher as pessoas na Villa Celeste, mas que também deve ensinar que uma casa é exercício constante de viver em coletividade:

Enquanto houvera muita gente na “Celeste”, compreendeu por fim, tinham andado livres da cobiça, daquelas ameaças.

Desceu então ao bairro das Caneiras, entrou no barracão de lata apodrecida onde os pares dançavam sobre a poeira e o frio, e ofereceu a “Celeste” à coletividade. (Correia, 2015a, p. 124)

O aprendizado final da personagem, então, está ligado à sua inabalável crença na bondade humana, que é capaz de sobreviver mesmo depois do momento pós-revolucionário. Contra um projeto de habitação que esvaziaria o sentido de abrigo existente na Villa Celeste, Teresinha Rosa procura nos excluídos a construção de uma esperança que, se não pode mudar o país, garantirá ao menos uma sobrevivência àquele espaço. Além disso, apesar do *idiorritmo* da personagem, Teresinha é capaz de perceber que não basta apenas a palavra, já que agora se está em um tempo que exige garantia jurídica: “a “Celeste” [...] ficou a pertencer, por morte de Teresinha, à Sociedade de Cultura e de Recreio do Bairro das Caneiras, o qual, muito anichado na sua encosta hostil, hesitava entre a festa e a descrença” (Correia, 2015a, p. 125). A decisão de Teresinha era tão insólita que nem mesmo os novos habitantes acreditavam por completo na possibilidade de melhores condições de vida. A personagem, se ainda apostava na bondade humana, manteve-se atenta para o risco de, após a sua morte, a Villa Celeste ser tomada pela lógica de apropriação. Neste sentido, o seu discurso é marcado pelo desejo incessante de que o seu projeto não fosse minado pelas forças do individualismo que, a duras penas, ela teve de aprender a respeitar como um inimigo e a temê-lo:

Teresinha Rosa, no discurso inaugural, entrou-lhes pela mente, embravecida, e expôs à luz do dia estas maldades, estes sonhos egoístas da pobreza: se alguma vez deixasse de pertencer a todos, a “Celeste” não ia pertencer a ninguém. Ficava para a Câmara, para as Misericórdias, para uma qualquer entidade abstracta, uma boca sombria, impessoal, disposta a devorar os restos da casita. “A manhosa da velha”, resmungaram os que mais tinham dado ouvido às ambições. E foram abraçá-la, rendidos, já corados do vinho e da vergonha, certos de que ela lia os pensamentos. (Correia, 2015a, p. 125)

O seu discurso exorta os novos habitantes não apenas à construção de um sentido concreto de coletividade, mas também para o fato de que é preciso estar atento e forte, a fim de que não se rendam à lógica de apropriação que parece sempre ameaçar a terra dos que forçadamente são excluídos. É ela, a idiota, quem consegue convencer os homens a aprender uma outra maneira de habitar, propagando um lado da idiotia que é o de ser um “espaço de entre-dois, [...] uma zona de descoberta e aprendizagem, um espalho larvar, produtor de pensamento, uma categoria viva do pensamento alternativo” (Lima, 2018, p. 200). Teresinha não apenas aprende, como também ensina aos outros deslocados que a desordem pode ser uma opção de fuga de estruturas sociais excludentes. Uma nova comunidade, então, é formada com a chegada dos novos moradores:

Entraram as Caneiras em peso naquele dia pela “Celeste” dentro: mulherzinhas precocemente desdentadas, chinelando, cruzando os braços com um gosto de aparato sobre os ventres bicudos que oscilavam; homens com seus resmungos, de olhar avermelhado, que coçavam a nuca e tacteavam, apreciando, o alçado das paredes; e a miudagem pálida, frenética, querendo conhecer tudo com a pele, com os lábios que a falta de comida parecia ter esmurrado para sempre. (Correia, 2015a, p. 126)

Em sua leitura da poesia de Manuel da Fonseca, Manuel Gusmão defende que há nos versos do autor a presença do Alentejo como “lugar mítico (intensificado) de uma forma particularmente nítida e violenta de luta de classes [e que] pode ser lido como a pequena pátria de Manuel da Fonseca” (2018, p. 68, grifo original). Elegendo figuras historicamente e socialmente excluídas, o poeta constrói uma outra forma de existência, em que “a ética dessa comunidade [...] dá a imaginar a ética de uma outra comunidade a vir” (Gusmão, 2018, p. 69). Penso que Hélia Correia, em *Villa Celeste*, guarda, de certa forma, esta memória cultural oriunda do Neorrealismo, na medida em que representa a

possibilidade de uma outra ética a ser construída por uma comunidade inaugurada pela figura do idiota, que rompe com uma exclusão histórica e social ao construir uma pequena pátria que, se não foi possível de todo no tempo referencialmente histórico, concretizou-se pelas linhas da ficção. Não são apenas os novos habitantes que exultam ao, finalmente, sentirem-se abrigados, mas também Teresinha, que transcende ao ver a Villa Celeste ser habitada e corporificada em coletividade: “mirrada, perdida no estampado da saia, cuspinhando palavras do alto do seu púlpito, com o amor dos pobres pelos cerimoniais, Teresinha agitava-se na tarde como um pequeno ser aéreo e gasto, prestes a desfazer-se em brilho e pó” (Correia, 2015a, p. 126).

Teresinha não somente ensina a seus companheiros, mas também aprende com eles a experienciar um tempo deslocado e a criar uma ordem espacial atravessada pela presença de habitantes acostumados ao desabrigo. A Villa Celeste continua existindo e resistindo à cidade, sempre excludente: “eis, pois, o fim da história que não acaba aqui. Porque algures, esmagada pela aflita cidade, está Villa Celeste. Carregada de gente ruidosa [...], perturbando, como anos atrás [...], os aprisionados sentidos dos vizinhos” (Correia, 2015a, p. 127). Enquanto o espaço urbano e os prédios vizinhos continuavam a ser ambientes hostis e de encarceramento, a liberdade da Villa Celeste só crescia, antecipando um movimento que está presente em um romance posterior da autora, *A casa eterna*: “abrigar a fala dos outros, daqueles que por séculos foram calados, parece ser a função dessa morada ficcional que abre suas páginas, num convite irresistível para que entremos” (Figueiredo, 1999, p. 210). Esse final em aberto reforça este “convite irresistível” que Monica Figueiredo defendeu para *A casa eterna*. No caso de Villa Celeste, Hélia Correia também pretendia criar um espaço pleno de vida:

[Teresinha] vive, com suas falas excessivas, entre jovens grosseiros que gastam brilhantina, raparigas morenas que entrançam os cabelos umas às outras, no jardim, ao sol – e sorve deles um hálito brutal, uma impiedosa afirmação de vida, aquilo que contrai tendões e músculos, formando o riso e o murro, aquilo que irriga o sexo e o coração, o que gera e fermenta e não tem nome.

E dessa força, de sugar esse alimento como um vampiro ou um recém-nascido, é que hoje se sustentam a “Celeste” e Teresinha Rosa, sua irmã. (Correia, 2015a, p. 127)

A recusa de um desfecho aponta para um tempo cíclico, em que a vida sempre estará se renovando: tanto o vampiro (imagem da morte), quanto a criança recém-nascida (imagem da vida), são figuras escolhidas pelo narrador para ilustrar que a Villa Celeste

e “sua irmã”, Teresinha, aprendem, ensinam e renovam as suas forças. A promessa da revolução resiste no espaço daquela casa, de forma que a temporalidade envereda por um caminho em que “a utopia do passado converte-se em utopia para o futuro. O retorno é avanço, a manhã limite. O começo recomeça” (Coelho, 1972, p. 43). Neste momento, o título se concretiza no próprio enunciado, já que o surgimento desse espaço democrático de excluídos é, de fato, a vila celestial prometida pela tradição judaico-cristã.

Isabel Pires de Lima defende que “o único domínio possível para o idiota se afirmar em liberdade e plenitude numa sociedade que só pode marginalizá-lo [...] seria [...] a arte” (2018, p. 200). Hélia Correia, ao fazer de sua escrita um abrigo para a idiotia de Teresinha Rosa, também faz com que o leitor reflita que a construção de um mundo outro só é possível ao “nos tornarmos mais aptos a relativizar os nossos valores, a abrir-nos ao alternativo e a atentar no outro e na sua diferença, reclamando-nos mais inclusivos” (Lima, 2018, p. 201). Teresinha, excluída entre os excluídos por conta de seu *idiórritmo*, pode não ser o herói coletivo do Neorrealismo, “representativo de uma comunidade ou grupo homogêneo de pessoas” (Losa, 2018, p. 175), mas, quando abre a casa para todos, o que faz é cumprir com uma das promessas da Revolução dos Cravos dentro de um olhar/saber diferenciado que é o dela. Se a Villa Celeste nasce originariamente do projeto republicano do começo do século com a construção das vilas operárias, ela termina como projeto social que abriga os excluídos, oriundo da herança revolucionária do 25 de Abril.

É importante lembrar que a Villa Celeste é habitada pela coletividade desde o início da novela, ou seja, ainda quando a personagem não se dera conta da necessidade da validação jurídica para impedir que a casa fosse tomada pelos magnatas da construção civil. Em desvio, a personagem não aprende apenas sobre a urgência de uma outra forma de habitar no mundo, mas também ensina ao leitor que é possível vencer a exclusão ao propor uma revolução que se dá por uma *outra* e *nova* forma de enunciação, instaurando um espaço em que se tenha “uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (Didi-Huberman, 2011, p. 154). Retomando o pensamento de Didi-Huberman, a novela de Hélia Correia aposta que uma outra maneira de existir pode até não se concretizar em *luz ofuscante*, mas na *sobrevivência dos vaga-lumes*, pois são essas as vozes que encontram abrigo em sua escrita, atentando que “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (2011, p. 49). Encontrando-os, *considerando-os*, a autora pode, enfim, construir uma obra em que esse lampejo, “ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente [...] afirm[a] que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*” (Didi-Huberman, 2011, p. 61-62, grifo original).

Referências

ÁLVARES, Cristina *et alii*. Introdução. In: _____. (org.). **Figuras do idiota**. Braga: Edições Húmus; Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2015, p. 11-13.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CESARE, Donatella Di. **Estrangeiros residentes: uma filosofia da migração**. Belo Horizonte: Âiyné, 2020.

COELHO, Eduardo do Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense Editora, 1972.

CORREIA, Hélia. **O separar das águas e outras novelas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2015a.

_____. **Obras escolhidas: A casa eterna – Lillias Fraser – Adoecer – Montedemo – Bastardia**. Lisboa: Relógio D'Água, 2015b.

_____. **Certas raízes**. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FIGUEIREDO, Monica. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço: A casa eterna, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 205-210.

FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. Em Abril, falas mil – modos de comunicar a revolução: o cartaz do 25 de Abril. In: _____.; MARGATO, Izabel. (org.). **Literatura e revolução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 61-73.

GUSMÃO, Manuel. Manuel da Fonseca: inovação prosódica e invenção de uma comunidade. In: _____. **Neorrealismo – uma poética do testemunho** (alguns exercícios de releitura). Lisboa: Editorial “Avante!”, 2018, p. 57-69.

HERCULANO, Alexandre. **O bobo**. Porto: Porto Editora, 1951.

JORGE, Silvio Renato. Literatura, memória e resistência. **Diadorim**, v. 19, n. 1, p. 19-29, jan./jul., 2017. DOI: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2017.v19n1a13019>.

LABANYI, Jo. O reconhecimento do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula. (org.). **Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 59-68.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Viseu: Edições 70, 1988.

LIMA, Isabel Pires de. Inclusão / exclusão: o idiota na narrativa portuguesa contemporânea. In: CARDOSO, Patrícia da Silva; BUENO, Luís. (orgs.). **Nós e as palavras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018, p. 191-202.

LOSA, Margarida. O herói. In: AMARAL, Ana Luísa *et alii*. (org.). **Um agora sempre: ensaios**. Porto: Edições Afrontamento, 2018, p. 165-176.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MATEUS, Isabel. Figuras do enigma: escritores e escritoras idiotas (Hermann Melville, Fialho de Almeida e Bernardo Soares). In: ÁLVARES, Cristina *et alii*. (org.). **Figuras do idiota**. Braga: Edições Húmus; Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2015, p. 55-68.

PEREIRA, Nuno Teotónio. Pátios e vilas de Lisboa, 1879-1930: a promoção privada de alojamento operário”. **Análise Social**, v. 127, n. 3, p. 509-524, 1994.

ROSAS, Fernando. *Ser ou não ser*: a Revolução portuguesa de 74/75 no seu 40º aniversário”. **Forum**, v. 50, p. 5-15, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda comunidade é fascista? Um elogio ao nomadismo. In: PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela Maria. (org.). **Comunidades sem fim**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 265-300.

SEM A CERTEZA DA CASA – MORADA E DISCURSO EM LÍDIA JORGE

NO CERTAINTY OF A HOME – HOUSEHOLD AND SPEECH IN LÍDIA JORGE

Letícia Nery

Universidade Federal do Rio de Janeiro/ FAPERJ

orcid.org/0000-0003-1870-368X

leticianerytomei@letras.ufrj.br

RESUMO

A casa é *nosso canto do mundo*, *nosso primeiro universo*, escreveu Bachelard (1993, p. 24). “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1993, p. 26). Na literatura, os diversos sentidos de *casa* foram explorados em diferentes níveis, estabelecendo relações profundas com seu interior, mas também com o exterior. As metáforas como lugar físico e como lugar em que se abriga a estrutura familiar estão presentes na literatura portuguesa que problematiza acerca do período salazarista e, refletindo, com isso, sobre uma herança patriarcal do país. Não à toa, como apontou Jorge Fernandes da Silveira, “[a] casa é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos” (1999, p. 15). Para nos aproximarmos dessas questões-chave, propomos realizar um exercício de diálogo com o texto de Mônica Figueiredo “A segunda morada: *Vale da paixão*, de Lídia Jorge”, que faz parte do livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Seguindo os passos da autora, busca-se colocar em comparação o romance de Lídia Jorge, *A manta do soldado*, com um conto da mesma escritora, “Marido”, publicados, respectivamente, em 1998 e 1997. Mobilizamos ainda algo que se compreende aqui como um modelo para a casa portuguesa erguida sob os valores salazaristas, ideia que tão bem se apresenta no fado “Uma casa portuguesa”, conhecido na voz de Amália Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; discurso; casa; linguagem.

ABSTRACT

The house is *our corner of the world*, *our first universe*, as written by Bachelard (1993, p. 24). “It keeps man going through the storms of the sky and the storms of life. It is body and soul. It is the

first world of the human being” (Bachelard, 1993, p. 26). In literature, the various meanings of home have been explored at different levels, establishing deep relationships with both its interior and exterior. The metaphors of home as a physical place and as a place where the family structure is housed are present in Portuguese literature, which problematises the Salazarist period and thus reflects on the country’s patriarchal heritage. No wonder, as Jorge Fernandes da Silveira pointed out, “[the] house is the setting for key issues, even today, for the relationship of the Portuguese with their own history, with themselves” (1999, p. 15). In order to get closer to these key issues, we propose a dialogue exercise with Mônica Figueiredo’s “A segunda morada: Vale da paixão, by Lúcia Jorge”, which is part of the book *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Following in the author’s footsteps, we seek to compare Lúcia Jorge’s novel, *A manta do soldado*, with a short story by the same writer, “Marido”, published in 1998 and 1997 respectively. We also try to mobilise something that is understood here as a model for the Portuguese house built under Salazarist values, an idea that is so well presented in the fado “Uma casa portuguesa”, known in the voice of Amália Rodrigues.

KEY WORDS: Lúcia Jorge; speech; house; language.

*Tentam falar bem claro
no silêncio
com sua voz de telhas inclinadas
(Luiza Neto Jorge)*

Introdução

A casa é *nosso canto do mundo*, *nosso primeiro universo*, escreveu Bachelard (1993, p. 24). “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1993, p. 26). Na literatura, os diversos sentidos de *casa* foram explorados em diferentes níveis, estabelecendo relações profundas com seu interior, mas também com o exterior. As metáforas da casa como lugar físico e como lugar em que se abriga a estrutura familiar estão largamente presentes na literatura portuguesa que põe em questão a dinâmica do período salazarista, refletindo, por esse viés, sobre a herança patriarcal do país. Não à toa, como apontou Jorge Fernandes da Silveira, “[a] casa é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos” (1999, p. 15).

Para nos aproximarmos dessas questões-chave, propomos realizar um exercício de diálogo com o texto de Mônica Figueiredo “A segunda morada: *Vale da paixão*, de Lídia Jorge”¹, que faz parte do livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*². Na obra, Figueiredo analisa quatro narrativas da ficção portuguesa – *O primo Basílio*, *Pedro e Paula*, *A manta do soldado* e *Ensaio sobre a cegueira* – a fim de compreender de que maneira o espaço é construído pela literatura, considerando não só a dimensão física, mas também a própria construção de um espaço imagístico e literário. Seguindo os passos da autora, busca-se colocar em comparação o romance de Lídia Jorge, *A manta do soldado*, com um conto da mesma escritora, “Marido”, publicados, respectivamente, em 1998 e 1997. Para a análise do aspecto discursivo do conto recorremos ao artigo *Lídia Jorge: a trapaça no feminino* (Figueiredo, 2017), que enriquece nossa reflexão ao descrever de que modo a personagem principal interfere decisivamente na narrativa. Procuramos mobilizar ainda algo que se compreende aqui como um modelo para a casa portuguesa erguida sob a égide dos valores salazaristas, ideia que se apresenta no fado “Uma casa portuguesa”³, tão bem conhecido na voz de Amália Rodrigues.

Estabelecer uma relação entre as duas narrativas (e, mais adiante, a canção) permite tocar não apenas no tema da casa – considerando esse espaço como imagem fundamental nas obras –, como também possibilita uma reflexão sobre o próprio discurso. Para além disso, o feminino e o contexto histórico de Portugal – em especial, o período da ditadura salazarista e a herança patriarcal pós-Estado Novo – serão também pontos centrais desta reflexão. Nesse sentido, podemos considerar “Marido” e *A manta do soldado*, a partir do que refere Monica Figueiredo, como uma “inultrapassável presença de corpos femininos em luta contra o desabrigo”, uma vez que,

[v]itoriosas ou não, estas mulheres desejaram garantir para si um *lugar de morar* através da aquisição de uma linguagem que lhes fosse própria e que lhes pudesse garantir uma existência plenamente abrigada nos corpos, nas casas e nas cidades a que estavam circunscritas (Figueiredo, 2011, p. 18).

Esses dois textos de Lídia Jorge revelam pontos de contato entre si ao trazerem a imagem da casa como representação seja da opressão política do regime salazarista,

¹ Observe-se que o título da edição portuguesa do livro, *Vale da paixão*, é diferente da edição brasileira, *A manta do soldado*, com a qual estamos trabalhando, o que nos convida a dar maior ênfase a determinados aspectos da obra.

² O livro é produto da tese de doutorado de Mônica Figueiredo, defendida em 2002, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

³ Música de Artur Fonseca e versos de Reinaldo Ferreira e Vasco Matos Sequeira, lançada em 1953 e tornado sucesso na voz de Amália Rodrigues.

seja da ordem familiar patriarcal que funciona como sua matriz e seu reflexo, o que inclui não apenas o lugar concreto da casa, mas também as relações familiares que nela se constroem. Através do microcosmo da casa – tema e imagem – encontramos um trabalho literário que pretende estabelecer uma relação significativa entre ela e a história portuguesa. Por esse viés, é possível considerar de que forma os discursos do texto – suas vozes narrativas – estão submetidos a repressões e opressões políticas diversas.

Uma certa instabilidade do discurso e da imagem da casa que aparece nessas duas obras nos leva a tentar “ouvir a fala gaguejante, o rumor sussurrado e a voz do silêncio” (Figueiredo, 2011, p. 13) que ressoa nos textos⁴. Apesar dessa instabilidade, contudo, as duas narrativas “(...) conseguem inscrever, através de uma linguagem que se quer estética, um *significado* para o tempo histórico a que estão referencialmente ligadas” (*idem*, p. 19). E, justamente por isso, elas “(...) foram capazes de oferecer abrigo àqueles que ousaram desejar, mesmo quando não era possível, nem crível, qualquer desejo. Estes discursos ficcionais são a moradia de percursos desejantes” (*idem*, p. 20).

Em sua reflexão, Figueiredo propõe “buscar na linguagem uma nova morada”, uma chave de leitura sólida, capaz de iluminar outras narrativas, para além daquelas que são examinadas em *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Aqui, tentaremos percorrer o caminho aberto pela autora ao trazer “Marido” para um diálogo com *A manta do soldado*, ora fazendo convergir alguns aspectos, ora marcando diferenças e distanciamentos.

As obras e as casas incertas

O conto “Marido”, de Lúcia Jorge, narra a história da porteira de um prédio, Lúcia, uma protagonista acuada diante de um marido bêbado e violento, um exemplo típico do feminino retratado de forma submissa e amedrontada a que o entrelace do cântico religioso da Salve Rainha, que atravessa todo o conto, oferece a configuração estrutural e semântica mais acabada. Lúcia reza constantemente pelo seu bem e pelo bem de seu marido, que trabalha o dia inteiro numa oficina e, antes de voltar à casa, “(...) prefere passar por sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios de brilho do vidro” (JORGE, 2014, p. 11). Ao chegar alcoolizado, faz barulho, grita o nome da mulher – “Lúcia! Ó Lúcia!” –, enquanto ela se esconde entre as gaiolas dos pombos de sua varanda.

⁴ Quase como se estivéssemos diante de uma *vida sussurrada na folhagem* subitamente quebrada, para evocar brevemente o poema “A casa” de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em *Dual* (1972).

Quando outros moradores do prédio – o advogado, o médico, a assistente social – oferecem ajuda, Lúcia se ofende e decide mostrar a todos como estão errados em querer auxiliá-la, até porque – e o narrador nos dá a sua voz em discurso indireto livre –,

Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que, de vez em quando, a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a procurava pela varanda, ao todo uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ele voltava (*idem*, p. 14).

Uma noite, entretanto, Lúcia, ao invés de esconder-se quando o marido chega, recebe-o na porta, tira seus sapatos, esfrega suas mãos, massageia suas pernas. O marido, em silêncio e surpreso com a recepção calorosa, é levado para o quarto, onde Lúcia deixou uma vela e um isqueiro para acendê-la. Sempre sem dizer nada, o marido acende a vela e atea fogo na camisola de *nylon* de Lúcia, que, silenciosa e inutilmente, tenta apagar o fogo, enquanto desce correndo as escadas do prédio. Lúcia morre diante da porta do advogado do quinto andar, das testemunhas, da lei – “(...) sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, *post hoc exilium, ostende*” (*idem*, p. 17).

A casa, o apartamento no último andar, é uma região “periférica”. É o apartamento de menor valor social – evidentemente: é nele que mora uma porteira. Lúcia não pode rezar alto,

[s]ó mexe os lábios – Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo absoluto silêncio quando chegam as dez da noite. Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulcedo. (*idem*, p. 12)

O prédio, pequeno universo composto por moradores identificados por suas funções sociais, é uma espécie de metonímia da cidade, com sua hierarquia expressa no uso do espaço, no direito à voz e à circulação, na exigência do silêncio. A porteira está afastada de todos pela altura dos andares, mas também pela sua posição na sociedade – ocupando, neste edifício ao mesmo tempo concreto e simbólico, uma posição física e socialmente periférica. No ponto mais alto do prédio, Lúcia é aquilo que a cidade não quer ver. Ela não

é vista ou ouvida por eles, não os pode perturbar, a não ser quando o marido, rompendo as normas tácitas que regulam as relações ali estabelecidas, grita seu nome pelas escadas. A partir desse momento, movidos pela emergência dessa “desordem”, os moradores se oferecem para ajudar Lúcia. O gesto de auxílio, entretanto, é recebido de modo diferente: “Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo” (*idem*, p. 13).

A raiva diante da atitude dos outros moradores – que, de fato, não parecem querer apenas se solidarizar com Lúcia, mas assegurar a harmonia comum do prédio – mostra a protagonista numa posição muito particular de opressão de gênero e de classe. O duplo marcador social – mulher e trabalhadora – evidencia-se no lugar subalterno que a porteira ocupa não apenas em relação às figuras masculinas, mas também à personagem da assistente social, mulher como ela, mas representante de uma emancipação e de um modo de pensar entendidos por Lúcia quase como um insulto.

É interessante observar que não há, no conto, uma temporalidade determinada⁵. “Marido”, apesar de oferecer um clima de tensão semelhante à intimidação e silenciamento sofridos pelas mulheres antes e depois da ditadura, não aponta para referências diretas ao Estado Novo. Portanto, é possível pensar em uma contemporaneidade imprecisa, o que implica considerar uma dinâmica de opressão que não é necessariamente o salazarismo enquanto momento histórico, mas que dele recebe a herança patriarcal. No conto, embora todas as mulheres pudessem ainda estar sujeitas a essa mesma ordem, algumas, como a assistente social, já desfrutam de liberdade, têm profissões reconhecidas, ascendem socialmente, embora esse não seja o caso de Lúcia. A história da porteira nos faz pensar na permanência da opressão, de certa forma, como um salazarismo para além de Salazar.

Assim, se a personagem é uma mulher em que os valores patriarcais estão fortemente introjetados, seu marido, de forma complementar, representa a figura opressora, que parece metaforizar uma ordem enviesada, criada pela repressão e pelo medo. A casa não é dela, e sim do marido, que tem a posse do espaço e não permite que Lúcia jamais se sinta plenamente à vontade. Não por acaso, vemos a porteira tantas vezes acossada em um lugar do pequeno apartamento que lhe parece natural: o pombal da varanda, onde os pássaros, com medo, ainda que tão perto do céu, não conseguem voar⁶.

Lúcia se sente acuada pelo seu mundo doméstico e, também, é igualmente ameaçada pelo universo exterior ao da casa. Seus vizinhos – discursivamente construídos

⁵ Lúcia Jorge retoma o tema da ditadura do Estado Novo em *Os memoráveis*, publicado em 2014.

⁶ A imagem dos pássaros, aliás, se fará presente em *A manta do soldado*, de forma bastante distinta, como símbolo da liberdade.

como forças emblemáticas de uma sociedade burguesa moderna, através de suas profissões liberais – representam, para ela, uma ameaça à estrutura conservadora e violenta da qual não consegue fugir. O clima de tensão se coloca assim tanto internamente, quanto externamente, o que faz de Lúcia duplamente prisioneira da casa, mas também – e, talvez, principalmente – de uma ordem social superior contra a qual não tem como reagir.

Já o romance, *A manta do soldado*, narra a saga familiar dos Dias, uma família de proprietários de terra do interior do Algarve, da cidade imaginária de Valmares. A trama se desenrola a partir de uma visita do personagem de Walter Dias à sua sobrinha – aquela que viria a tornar-se a narradora do livro – que se descobre adiante como filha biológica dessa figura desconhecida. A narradora percorre a história da família e da casa, buscando compreender suas relações clandestinas e entender-se como membro desse núcleo em que fora inserida como filha bastarda, condição original de sua posição periférica. Essa história de bastardia é revisitada a partir da sua relação com o pai, com o qual constrói vínculos profundos a partir da memória.

A casa de Valmares, onde mora a família Dias, é assim descrita por Figueiredo:

Se o Portugal salazarista era um país *bloqueado*, a casa da família Dias era um lugar sitiado, a sede uma “empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança dum severo estado” (VP, p. 24), de onde só se desejava mesmo a evasão. (...) O papel de ditador da casa senhorial, da casa que não é rica mas que se funda na autoridade castradora de um senhor poderoso, é mais que uma ocasional referência à estrutura política do Estado português. É simetricamente, especularmente a sua reprodução na célula mais reduzida da estrutura social – a família. Ler o pai-patrão como espelhamento do pai-ditador, ler Francisco Dias como metáfora de Salazar, parece longe de ser uma alusão inócua: acreditava na casa como “empresa sólida”, dirigia-a “à semelhança de um estado”, era uma espécie de “governador poupado” cujos “ouvidos” estavam “por toda a parte” (2011, p. 185)

Essa rígida hierarquia familiar acarreta uma forma de “existência submissa”, tanto para a ninhada dócil de animais que são os filhos de Francisco Dias (da qual Walter Dias, o filho mais novo, por vontade própria escapará), quanto para os netos e, especialmente, para a neta narradora. Francisco Dias, como imagem clara de uma forma de ditador, se coloca inexoravelmente no comando da casa – e daí não parecer estranho que a narrativa transcorra entre os anos de 1930 e 1980, abrangendo toda a extensão do período da di-

tadura em Portugal. O pai de todos é o representante principal do autoritarismo na casa construída pelo romance.

A própria arquitetura da casa e o espaço geográfico onde ela se situa reforçam os laços pautados na opressão:

A casa de Valmares é um lugar que aprisiona. Longe dos caminhos de ferro e das rotas aéreas, ela também se encontra “distante do atlântico” – da passagem marítima só guarda “o salitre da poeira das ondas” (VP, p. 9) –, estando apartada de qualquer rota propícia à fuga. Construída sobre uma “terra quente e árida, parente do deserto” (VP, p. 10), esta “casa salitrosa” (VP, p. 43), rodeada por “climas áridos” (VP, 62), constitui-se mesmo como a “sede esboroada [de um] império”. Um “império de pedras” (VP, p. 109-110), como foi chamada pela filha de Walter que, através do discurso, inscreveu o seu ódio por uma casa que só depois de *atingida* poderá se tornar o abrigo de sua escolha. (Figueiredo, 2011, p. 183)

Contra esse espaço inóspito, o homem luta pela sua liberdade. É o caso de Walter, por exemplo, que se transforma num *trotamundos* – deixando a casa para entrar na guerra e, depois, indo morar em diversos países. Essa tendência para a liberdade em Walter já se mostrava na sua infância quando, nos “diligentes anos trinta” (Jorge, 2003, p. 60), ele, ainda garoto, desenhava “(...) animais em movimento, principalmente pássaros” (*idem*, 2003, p. 60-61). Era o que contava Francisco Dias, com raiva do filho mais novo.

A imagem do pássaro, aqui, está diretamente ligada ao seu sentido de liberdade: a ave capaz de voar para longe do ninho. Coloca-se, então, em oposição aos pássaros de Lúcia, engaiolados, acuados na varanda de um apartamento. Walter é o pássaro livre, é um herói narcisista, que não aceita resignar-se ao pai, mas também não se coloca política e ideologicamente a favor de seus familiares⁷. Sua liberdade lhe basta. Já para a filha de Walter, narradora do romance, a liberdade será alcançada através de um procedimento diferente: a escrita, que irá garantir-lhe a libertação como pessoa e a posição de proprietária da casa de Valmares.

⁷ Importante ressaltar que, com o termo narcisista, queremos destacar a indiferença quanto ao destino daqueles que o cercam, a falta de empatia de Walter. Ele não confronta diretamente Francisco Dias, a representação da figura ditatorial, mas rebela-se e decide fugir da casa opressora – o regime. Sua saída é alistar-se na Segunda Guerra Mundial, longe, portanto, da casa, da família e, conseqüentemente, da ditadura portuguesa. Essa decisão, contudo, nada tem de consciência coletiva, sendo sim, uma saída puramente individual.

A casa portuguesa – com certeza

O apartamento de Lúcia e a casa de Valmares, cada uma, a seu modo, palco de opressão e violência, parecem se colocar em posições diametralmente opostas ao que ouvimos na voz certa e alegre de Amália Rodrigues em *Uma casa portuguesa*, cujos versos expressam a visão atenuada de um Portugal autêntico, simples e feliz, dissimulação da brutalidade do regime que as casas de Lídia Jorge, em sua aspereza, desmascaram. No fado, chama atenção, especialmente, a seguinte estrofe:

Quatro paredes caiadas
Um cheirinho à alecrim
Um cacho de uvas doiradas
Duas rosas num jardim
Um São José de azulejo
Mais o Sol da primavera
Uma promessa de beijos
Dois braços à minha espera
É uma casa portuguesa com certeza

Lar que pretende se mostrar como humilde e franco, a casa portuguesa cantada por Amália, terceiro elemento mobilizado para esse exercício, representa a construção idealizada da casa portuguesa que já desde o século XIX se estabelecia como um modelo romântico nacionalista, o que será reforçado no século XX com a publicação de *A casa portuguesa*, de Raul Lino, em 1929. Uma casa pouco ostensiva, cujo “(...) aspecto digno ou nobre [seriam] obtidos pelas simples proporções e não pelo aumento mais ou menos exagerado das dimensões” (Lino, 1929, p. 9-10). Moralmente, os valores humanos que a casa comportava deveriam também estar de acordo com os preceitos arquitetônicos propostos. A pequena casa de paredes brancas fixada no imaginário português pela propaganda salazarista reitera os preceitos de um país

(...) essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural, no qual, como dizia António Ferro⁸, “a ausência de ambições doentias” e disruptoras de promoção social, a conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado, pautava o supremo desiderato salazarista do “viver habitualmente”, paradigma da felicidade possível. E portanto, para usar uma expressão

⁸ António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956) foi chefe do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Como indica Orlando Raimundo, em *António Ferro: inventor do salazarismo*, ele foi, “[n]o controle do aparelho de propaganda, (...) o leme, a proa e o mastro da nau salazarista” (2015, s.p.).

do próprio chefe do governo “uma vocação de pobreza” (Rosas, 2001, p. 1035).

Basta “pouco pouquinho para alegrar/ uma existência singela”: o salazarismo apropriou-se dos ideais de modéstia e simplicidade, exercendo uma domesticação, no duplo sentido do que é doméstico, caseiro e íntimo, mas também do que é submisso e controlado. Salazar firma os valores que

[s]ignificavam uma moral de (re)educação, de regeneração colectiva e individual, da qual resultaria, pela acção do estado nos vários níveis das sociabilidades públicas e privadas, o moldar desse especial «homem novo» do salazarismo, capaz de interpretar e cumprir a alma e o destino ontológico da Nação que o antecedia e se lhe sobrepunha, vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida, redefinindo e subordinando o particular ao império do «interesse nacional». Não só, nem principalmente, como sujeição do individual ao colectivo, mas como padronização tendencial dos espíritos e dos «modos de estar» de acordo com os «valores portugueses» de sempre que o regime definia, representava e tinha como missão fazer aplicar (Rosas, 2001, p. 1037)

Um ser renovado, obediente, ordeiro, modesto, dócil à tutela do estado e temente a Deus emerge desse discurso ideológico, que se constituiu, como coloca Rosas, em “(...) um duplo guia para a acção: uma orientação para a política em geral, mas, de forma muito particular, uma espécie de catecismo para o «resgate das almas», levado à prática por organismos de propaganda e inculcação ideológica expressamente criados para esse efeito” (2001, p. 1037). Para isso, a propaganda exerce um papel fundamental:

O [Secretariado de Propaganda Nacional] vai constituir-se, assim, como o espaço por excelência da «*mise en scène*» da política e da ideologia do regime, da sua estetização e divulgação massiva, através de um impressionante e tentacular aparelho de agitação que, em poucos anos, actuava sobre as artes plásticas (procurando casar o modernismo estético com os valores ruralistas e conservadores do discurso oficial), apostava a fundo nos novos veículos da moderna propaganda, o cinema, a rádio, o cartaz, promovia prémios literários, lançava o «teatro do povo», reinventava a etnografia e a cultura «populares», criava um turismo oficial como decorrência destas, encenava «festas populares», «cortejos his-

tóricos» e o geral das grandes mobilizações do regime. (Rosas, 2001, p. 1043)

Uma casa portuguesa, assim, é parte integrante dessa construção de valores e produto destacado da propaganda levada ao extremo. Este fado é uma representação do ideal patriarcal da ditadura, cantado por uma voz doce e certa – nada titubeante, como a das personagens de Lídia Jorge –, que assegura não só os preceitos que a letra aponta, mas também garante um certo conforto e acolhimento na aceitação desses valores. Contudo, considerando a imagem fixada pela propaganda do regime salazarista, nota-se que a sintaxe da casa se inscreve de maneira profundamente diferente em Lídia Jorge e na música, o que se observa também através da escolha lexical. A canção abre camadas de significado que, evidentemente, se distanciam dos que estão mobilizados na obra da escritora. Esse *pobrezinho lar*, no entanto, ainda ressoa, de forma enviesada, no romance e no conto. Lídia Jorge “desconstrói” o lar idealizado ao desvelar a simulação de harmonia e modéstia que a canção apresenta. A atmosfera trágica e sufocante das casas da ficção é eloquente na forma como indicia a falsa alegria da vida entre as quatro paredes brancas.

No romance, a casa de Valmares representa, de certo modo, a verdadeira casa portuguesa do Estado Novo. Por se passar durante os anos da ditadura em Portugal, o romance se coloca como crítica explícita de um estado de exceção. É na casa, e em suas relações, que essa crítica aparece de forma mais contundente. Aparentemente, a casa de Valmares não se parece com o lar de “paredes caiadas”: sua estrutura labiríntica, seu entorno de pedra, a atmosfera desoladora. A casa descrita no fado, contudo, não passa de uma idealização, uma criação da propaganda do regime, que não corresponde à realidade do cotidiano português. Descrevendo esse espaço de forma completamente diferente – não mais a casinha simples e acolhedora, mas um “império de pedras”, um “labirinto” que deveria ser percorrido –, o romance aproxima-se do que seria uma verdadeira casa salazarista e não sua máscara, sua farsa. Essa ideia se reforça, principalmente, pela figura de Francisco Dias, pai-ditador. É ele quem afirma os valores criados pelo regime, quem “(...) assentava seu autoritarismo no ideal da *pequena casa portuguesa*” (Figueiredo, 2011, p. 185).

No apartamento de Lúcia, tão distante da casa descrita na canção, reencena-se a permanência fantasmática do patriarcado e da ditadura. Não promovendo uma marcação temporal evidente, o conto não pareceria sugerir uma crítica direta ao regime. Contudo, em sua temporalidade imprecisa, é capaz de revelar a persistência da brutalidade da herança do salazarismo. Podemos sugerir, desse ponto de vista, que “Marido” possibilita, mesmo, uma ressignificação crítica do fado, tornando-se, portanto, o elemento capaz de ligar o salazarismo à contemporaneidade. É um salazarismo já sem Salazar, que faz com

que ainda existam *lúcias*. A opressão introjetada pela porteira reflete de que maneira os valores criados pelo regime ainda ecoam na vida portuguesa.

Não parece estranho que o destino das duas personagens de Lídia Jorge – Lúcia e a filha de Walter – seja tão diferente. Tendo um inimigo evidente, esta pode lutar de maneira a superá-lo. O seu caminho, portanto, é o de um aprendizado, o que a leva, em um percurso de ascensão, à posse da casa. Lúcia, por outro lado, herdeira do valor e da moral de um regime historicamente extinto não trava com seu oponente um combate explícito. É aparentemente apenas uma história íntima e individual, já que nela há um opressor “amado” que impossibilita o enfrentamento. A morte, portanto, é a única saída para a porteira. Para as duas protagonistas, entretanto, e aqui retomamos a tese de Figueiredo (2011), seja pelo ato do assassinato/suicídio, seja pela apropriação da casa, a morada física não é a única opção de abrigo.

A morada na linguagem

A ideia da casa se apresenta também no aspecto discursivo. Para a análise do conto recorremos ao artigo *Lídia Jorge: a trapaça no feminino*, em que Figueiredo aponta a presença da “farsa” a costurar o discurso de Lúcia ao do narrador como elemento fundamental na estrutura narrativa, o que repercute diretamente no enredo da obra. O conto seria nada mais do que uma “(...) falhada tentativa de ficcionalização do ‘real’ dentro do próprio espaço da ficção” (Figueiredo, 2017, p. 189). Ao ficcionalizar o próprio casamento, Lúcia é a outra “voz” do conto, aquela que torna possível o movimento de *esconder-se na posição de vítima*, sem que consiga, ou até mesmo deseje, sair dela:

Evitando a responsabilidade que lhe cabe na manutenção de uma ordem de opressão – afinal, não há opressor sem oprimido –, Lúcia desloca a responsabilidade de seus dias para o marido, selando para si uma cadeia de ressentimento (*idem*, p. 189).

A tentativa de ficcionalização é reforçada formalmente com a mistura da voz do narrador, em terceira pessoa, com a voz monologal, a ladainha religiosa – que se mescla ao texto, fazendo com que a protagonista participe da narrativa de seu cotidiano. Esse procedimento, que constitui a farsa no conto, permite que Lúcia, responsabilizando apenas o marido e sentindo-se incapaz de agir por si, encene uma submissão completa – sabendo, contudo, que isto não o deixaria mais feliz, mas, ao contrário, o enfureceria. Ou seja, a personagem parece conduzir a situação ao seu limite trágico. Sua morte, portanto,

como propõe Figueiredo, pode ser pensada como um “assassinato/suicídio”: conseguir fazer com que seu marido a mate é a única forma de ela conseguir, finalmente, se libertar. Lúcia integra, assim, a uma terceira voz narrativa o seu discurso religioso titubeante e obsessivo, a fim de tornar-se também, da forma que lhe foi possível, dona de seu destino – terrível, mas seu.

Antes da morte, porém, já é evidente a visão auto anuladora de Lúcia. Ao ser confrontada pela assistente social, a personagem recusa obstinadamente aquela estranha ideia de que “(...) uma mulher é um ser completo” (Jorge, 2014, p. 13), já que, para ela, uma mulher só poderia ser uma existência inteira com a presença de um homem, alguém que troca lâmpadas, empurra móveis, espanta os ladrões de carros. Lúcia sentia-se completa porque, na sua introjetada condição de mulher submissa, ela ocupava o lugar da esposa e isso lhe bastava, prova evidente da dura herança do patriarcalismo. Ser mulher, para ela, é estar fadada à triste condição feminina. Faltava-lhe a força de recusar a imperiosa ordem masculina; faltava-lhe um abrigo. Sabendo-se incompleta, Lúcia paradoxalmente só consegue ser ela mesma na “(...) fúria da última doce madrugada” (*idem*, p. 17)

A morte é a última luz de esperança para a personagem. Lúcia – ela, de antemão, iluminada por seu nome como uma fatalidade trágica – não encontrará a liberdade nas asas dos pássaros, como a filha de Walter, mas no fogo da vela que tragicamente a consome. A farsa se revela plenamente nos momentos finais do conto:

Vejam como ele se vira, como o seu cabelo curto de homem lhe cai pela testa, como é bonito o lábio roxo do marido, sem som, só bafo. Ela até gosta do bafo a óleo e a álcool. Vejam como ele procura o casaco, como se senta na cama sem o menor ruído. Como procura nos bolsos. Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. (*idem*, p. 16)

A estratégia do *vejam como* – que explicita o ato narrativo – aproxima o leitor da ação, direcionando o seu olhar para o marido. Seu cabelo curto, seu lábio roxo. Direciona sua especial atenção para o movimento do marido ao buscar no bolso o isqueiro e acendê-lo. Tudo isso no mais absoluto silêncio, uma vez que a voz que importa não é a da cena, mas a da narração, a da farsa. Como um mágico que não nos revela seu truque, a voz narrativa quase nos diz “vê como ele faz o que eu esperava que fizesse?”.

Em seguida, vem a dúvida – “Ateou?” (*idem*, p. 16) –, depois a certeza e a luz que se alastra – o fogo na roupa, no cabelo, na pele. A luz é, antes de qualquer coisa, o objeto de mais uma prece que Lúcia faz à Regina – “Oh, vela! Mater, vit, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela” (*idem*, p. 16) – mostrando que o fogo, o desejo por um incêndio e, conseqüentemente por tornar-se autora de sua própria narrativa, já aparece antes mesmo de o marido queimar-lhe a camisola. (Ó *clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria!*).

Por mais cruel que tenha sido o destino de Lúcia, esse era o único modo de livrar-se do mal – o fogo é a luz que ilumina a saída. Como sugere Figueiredo,

Lúcia decide inverter o jogo da dominação, diabolicamente, resolve ‘lançar mão do último recurso que distingue o humano do animal: a capacidade de escolher a própria morte’ (KEHL, 2004, p. 15), criando para si uma saída que a colocaria, ainda que às avessas, ao lado de Regina (2017, p. 193).

Por fim, Lúcia, anjo caído, crepita no quinto andar de seu prédio: tal um pedaço antropomorfizado de carvão, ela se torna plenamente autora de si mesma. A morte é o verdadeiro alívio, a saída em meio a uma vida de sofrimento, violência e repressão – o desfecho de um plano engenhoso. A última vingança é a liberdade. Entregar-se à morte é ter finalmente um lugar para habitar.

Enquanto, pelo discurso, Lúcia se dirige à sua última e única morada nesse lugar extremo da morte, a filha de Walter, em *A manta do soldado*, faz da narrativa sobre o pai a maneira pela qual vai resgatar a sua própria história e tomá-la para si, tentando ser ela mesma dona de sua experiência. Como escreve Figueiredo,

O saber estabelece-se através do discurso articulado, pensado, refletido, enfim, através do discurso contínuo que não permite qualquer tipo de vacilação. Por isso, é preciso que se ordene esse pai em discurso, aprisionando a sua presença numa fala contínua. Mas a trapaça reside dentro da própria fala e o texto que se quis ordenador de um saber – um saber sobre Walter – concretiza-se como fala gaguejante que, no máximo, consegue contornar o sujeito que pretensamente desejou revelar (...) (2011, p. 181)

Seu esforço narrativo não é falho, evidentemente, mas se apresenta em uma dicção titubeante que se reflete no texto pelo uso regular das repetições – recurso expressivo mais frequente no romance. É o caso da constante retomada da cena da visita do pai ao seu quarto, na noite chuvosa de 1963, uma obsessão altamente erotizada que ela revive

como memória esgarçada, ou da fórmula repetida com pouca variação *para que Walter saiba*. Ambas como tentativas de reapropriar-se da memória. As incertezas mostradas a partir do uso das repetições são também marcadas pela grande presença de interrogativas, perguntas que nunca são respondidas – “onde havíamos criado esse laço venenoso que nos atava?” (Jorge, 2003, p. 121); “[a]liás, se todos voltavam, por que não voltavam os Dias?” (*idem*, p. 167).

O saber sobre o pai verdadeiro, contudo, não é o único meio que a filha de Walter tem de aproximar-se dele. A fim de reconhecer, como experiência própria, a trajetória pouco ortodoxa do pai de modo a legitimar-se como sua filha, a narradora de *A manta do soldado* inicia um processo de degradação física semelhante à de seu pai. Como ele, passa a ter uma vida sexual intensa e devassa:

(...) o bêbado, o velho, o que tem a cara vermelha, uma ferida na testa, um olho fechado (...). O que tem o 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 o nome de um cachorro, o que não é apresentável, não é visível nem à luz do dia nem sequer do luar (*idem*, p. 164).

O rumo tomado pela personagem evidencia a importância da herança que Walter deixara impregnada nela. Não apenas as memórias, os desenhos, a arma que ela guardava debaixo do colchão, mas sobretudo a manta de soldado que ele usara para deitar-se com outras mulheres; manta entendida não apenas como uma recordação da guerra de que participara, mas como lembrança do seu corpo livre, e sobretudo como um símbolo da sua libertação em relação à casa de Francisco:

Herdei a partida de Walter em sessenta e três. Herdei-a intacta e indivisível. Por isso, esta noite, Walter Dias não tem de subir compungido nem pedir desculpas de nada, nem deveria ter escrito contra si mesmo palavras tão áridas como são aquelas que desenhou, numa letra tombada para diante – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*. (*idem*, p. 142)

Em *A manta do soldado*, a aproximação entre pai e filha, que se dá também por uma espécie de ultrapassagem dos limites corporais através da expansão sexual, permite que a personagem, tomando posse do próprio corpo, alcance a autoria da sua história. Como aponta Figueiredo “[t]endo de ocupar um lugar que, por origem, não era o seu, teve de aprender a morar no corpo, para só depois habitar a casa que, com esforço tornou sua” (2011, p. 201). E é desse modo que, “vivenciando a sexualidade de forma extremada

a filha de Walter fará *do corpo do outro* a fronteira que estabelece para si os necessários limites” (*idem*). Em “Marido”, é justamente ao conduzir o corpo a uma inexorável aniquilação que Lúcia se aproxima paradoxalmente de uma posição ativa, a única que, na sua precariedade e na sua loucura, lhe foi possível ter, ganhando, de certo modo, um lugar de centralidade como autora de seu destino.

Podemos pensar que o movimento de apropriação do corpo, tanto no romance quanto no conto de Lídia Jorge, liga-se ao processo de conquista da autoria, que, por sua vez, corresponde à conquista metafórica de um abrigo, de uma casa. Em ambos, cada um a seu modo, as protagonistas se encaminham, mesmo que por percursos tortuosos, para essa saída possível. Lúcia escolhe seu destino e, na ambiguidade do assassinato/suicídio, coloca-se ao abrigo do outro destruidor no ato radical da morte. É claro, a morte não chega a ser uma casa – a filha de Walter, vale notar, de fato torna-se dona da casa de Valmares – mas transforma-se nesse abrigo possível, a última morada, uma vingança de Lúcia contra a opressão do marido. Em *A manta do soldado*, por sua vez, a protagonista toma a palavra como sua redenção, a superação dessa figura paterna. Abrigo, casa, morada: algo que se concretiza ficcionalmente também através do manejo do próprio discurso.

A morada aqui, então, se faz não na casa, mas na linguagem dessas personagens – tanto como produção escrita, quanto como farsa. As personagens de Lúcia e da filha ocupam, por assim dizer, a posição do poeta, aquele ser sensível que não encontra amparo no mundo – na casa, na família – e que faz da escrita a sua salvação. E, por isso, a filha de Walter decide escrever sobre o pai, porque “(...) percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter” (Jorge, 2003, p. 208). “Queria, dessa forma, captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, ser livre. Escreveu três narrativas para atingir Walter” (*idem*, p. 210). A filha de Walter tinha como arma a escrita e, assim, não precisou efetivamente matar seu pai – “para que serviria ali o verdadeiro revólver?”⁹.

Lúcia, por outro lado, não foi capaz de escrever sua narrativa de modo a possibilitar uma morte do outro através da linguagem. Contudo, sua farsa, que, como indica Figueiredo, vai estar na própria narrativa manipuladora do conto, dá-lhe a possibilidade de sair daquela situação – mesmo que a partir de um movimento extremo, da morte.

⁹ Vale lembrar, claro, a função fálica do revólver. Na narrativa, sabemos que a filha de Walter tem o revólver do pai, que guarda na cama. Esse objeto representa uma presença constante na sua vida. Metonimicamente podemos pensar que Walter é também esse revólver: a proteção, o perigo, o encantamento, que a filha mantém perto de si. Para se impor à casa opressora de Valmares, era necessário que a filha se colocasse e estabelecesse seu lugar para além do fascínio do pai, que lemos ao longo do livro. Era preciso conquistar sua liberdade por experiência própria, e não pelo modelo herdado por Walter. Dessa forma, o revólver – tão próximo a figura do pai – não valeria de nada, uma vez que era dela mesma que viria sua liberdade.

Se essas mulheres não podem encontrar abrigo na casa, elas tentam, cada uma a sua maneira, buscar salvação pela linguagem. Como foi dito inicialmente, há aproximações e diferenças entre as duas mulheres. Contudo, podemos perceber que, nos dois casos, essas vozes narrativas tentam, seja em meio à ditadura ou às heranças opressoras de um regime patriarcal, transformar o silêncio num estado de revolução. As falas entrecortadas – tanto pela gagueira (mais precisamente, pela repetição obsessiva das falas) quanto pela ladainha religiosa – são as que se mostram capazes de se colocar em um contexto no qual o discurso não era apenas negado, mas também imposto. O silêncio, nos dois textos, parece ser, negativamente, a ruína – mas é apenas a partir da ruína que há a possibilidade de reconstrução. Sair da passividade – a possibilidade de tornar-se autora. Os três contos da filha de Walter, a morte libertária de Lúcia.

Se o que se coloca como diferença principal entre as duas personagens é o modo como usam a poesia, a escrita, o que as une é, exatamente, a certeza da linguagem como meio de se libertar da casa. A casa, aqui, não é abrigo, no sentido do conforto e da proteção que a ele associamos comumente, mas aquilo que essas duas figuras femininas cavam por dentro dele com as ferramentas da linguagem, um lugar que sirva de morada – afinal, habitar a casa, escreve Figueiredo, “não pode ser considerado um exercício apaziguador” (2011, p. 14). As narradoras buscam a liberdade das casas destroçadas, a voz própria nesse discurso sussurrado. A espera de quem sabe, uma nova casa.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

_____. **Lídia Jorge: a trapaça no feminino**. Nau Literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa. Vol. 13, n. 2, 2017.

JORGE, Lídia. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

_____. **Antologia de contos**. Org. Marlise Vaz Bridi. São Paulo: LeYa, 2014.

LINO, Raul. **A Casa Portuguesa**. 1ª ed. Lisboa: Imprensa nacional, 1929.

RAIMUNDO, Orlando. **António Ferro: inventor do salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura**. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

ROSAS, Fernando. **O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo**. *Análise Social*, vol. XXXV (157), p. 1031-1054, 2001. Disponível em: http://analise-social.ics.ul.pt/documentos/1218_725377_D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Casas de escrita”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 13-21.



**POÉTICAS DO SILENCIAMENTO NO ROMANCE
O RETORNO DE DULCE MARIA CARDOSO**

**POETICS OF SILENCING IN THE NOVEL *THE RETURN*
BY DULCE MARIA CARDOSO**

Mafalda Soares

Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

orcid.org/0000-0002-5731-4372

mafalda.borges.soares@gmail.com



RESUMO

Uma das grandes conquistas da Revolução dos Cravos foi, sem dúvida, a liberdade de expressão. Ora, com o intuito de homenagear esse marco da História de Portugal e ampliar o espectro da palavra que o 25 de abril libertou, propomo-nos voltar a um episódio sobre o qual paira ainda um certo silêncio: o “retorno” de colonos portugueses, residentes em África, após o processo de descolonização. Através do romance *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso, compreenderemos de que modo esse momento instaurou, naqueles que chegaram a Portugal, uma tendência para o silenciamento. Para tal efeito, o nosso contributo contará com três partes, a saber: uma primeira, na qual serão apresentadas informações históricas sobre o período, e os seus antecedentes, que o livro da escritora portuguesa retrata (o ano de 1975); uma segunda, na qual nos concentraremos nas passagens da obra em que o silêncio vem representado; uma terceira, na qual procuraremos estabelecer um paralelismo entre a dimensão individual (a dos protagonistas) e a dimensão coletiva (a da sociedade portuguesa) d’*O Retorno*, defendendo que os quatro personagens principais podem ser tidos por quatro retratos diferentes de um Portugal pós-revolução: um Portugal colonial, um Portugal saudoso, um Portugal encoberto e um Portugal renovado.

PALAVRAS-CHAVE: *O Retorno*, Dulce Maria Cardoso, 25 de abril, silêncio, descolonização.

ABSTRACT

One of the great achievements of the Carnation Revolution was undoubtedly freedom of speech. In order to pay tribute to this milestone in Portugal’s history and broaden the spectrum of the word the April 25th Revolution liberated, we propose to revisit an episode about which there is still a certain silence: the “return” of Portuguese settlers living in Africa after the decolonisation

process. Through the novel *The Return* by Dulce Maria Cardoso, we will understand how this moment established a tendency towards silencing in those who arrived in Portugal. To this end, our contribution will consist of three parts: a first, in which we will present historical information about the period, and its background, that the Portuguese writer's book portrays (the year 1975); a second, in which we will focus on the book's passages in which silence is represented; a third, in which we will try to establish a parallel between the individual dimension (that of the protagonists) and the collective dimension (that of Portuguese society) of *The Return*, arguing that the four main characters can be seen as four different portraits of a post-revolution Portugal: a colonial Portugal, a nostalgic Portugal, a concealed Portugal and a renewed Portugal.

KEYWORDS: *The Return*, Dulce Maria Cardoso, April 25th, silence, decolonisation.

Celebrar os 50 anos do 25 de abril parece, à primeira vista, requerer um exercício de memória. Por esta ocasião, importa lembrar acontecimentos que marcaram Portugal e o mundo, os quais permitiram virar a página da ditadura, abraçar um modelo democrático e libertar certos povos do jugo colonialista. Ora, é nossa firme convicção de que, ao esforço mnésico ou até memorialístico, se deve acrescer um impulso que indague sobre o que a memória não parece ter retido – ou, pelo menos, sobre os conteúdos que a História teve tendência para camuflar nos mais esconsos recantos dos seus manuais. Assim no-lo confirma Elsa Peralta: “A súbita chegada a Portugal de centenas de milhares de colonos residentes na ‘África portuguesa’ devido às descolonizações destes territórios é um dos temas menos estudados e menos compreendidos da história contemporânea portuguesa” (Peralta, 2019, p. 311). Assevera-se-nos, por conseguinte, relevante voltar a determinados silêncios – que, a custo, começam a ser levantados – a fim de fazer com que a liberdade que consigo trouxe a Revolução dos Cravos se possa, outrossim, estender à palavra não dita. Assim sendo, o principal propósito deste trabalho é recordar, graças à lente da escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso, um episódio traumático que resultou da queda do império colonial português: a chegada dos “retornados” à metrópole. Levaremos esta intenção a bom porto mediante a análise de algumas passagens d’*O Retorno* nas quais a temática do silêncio vem retratada, alargando posteriormente o âmbito reflexivo à caracterização das personagens centrais da obra. Veremos de que modo os seus destinos se entrelaçam com a situação por que passa Portugal em pleno período pós-revolucionário, acabando por espelhá-la. Com o intuito de estabelecer uma base teórica sólida graças à qual o leitor poderá obter uma visão mais ampla do contexto abordado no romance, apresentaremos, num primeiro momento, dadas informações históricas sobre a época (e os

seus antecedentes) em que o livro de Dulce Maria Cardoso se situa para, em seguida, nos concentrarmos no estudo da tessitura narrativa propriamente dita¹.

*

O término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acarretou consigo o nascimento de movimentos independentistas em territórios colonizados, a par do subsequente desmantelamento dos impérios coloniais de uma Europa debilitada pelo episódio bélico. Ora, no caso de Portugal, o ano de 1961 foi particularmente agitado, tendo o país assistido à invasão de Goa por parte da União Indiana e, sobretudo, ao deflagrar de uma Guerra Colonial em África. A chegada ao poder do 35º presidente dos Estados Unidos da América, John Fitzgerald Kennedy, abertamente contra as posições colonialistas que Portugal e França porfiavam em manter, intensificou uma pressão política e diplomática sobre os dois países europeus. Para além disso, a 15 de março de 1961, e na senda de uma vontade de libertação, Angola foi palco de uma revolta violenta, encabeçada por Holden Roberto a partir do Congo, a que Portugal responderia com uma contraofensiva; assim se iniciavam 13 longos anos de guerra em solo africano. Não obstante estes acontecimentos – e a despeito das tentativas do General Júlio Botelho Moniz, então ministro da Defesa –, António de Oliveira Salazar nunca aceitou a hipótese de aquiescer aos ventos do progresso que convidavam à descolonização. Dulce Maria Cardoso recorda, aliás, uma das frases que marcou a propaganda colonialista do regime de Salazar, alusiva ao mapa organizado por Henrique Galvão: “Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império de Minho a Timor” (Cardoso, 2022, p. 83). Portugal via-se, portanto, a braços com uma despesa considerável de meios económicos e humanos, com crescentes vagas de emigração e com um isolamento cada vez mais flagrante, o qual daria origem ao célebre “orgulhosamente sós”. Com efeito, às reiteradas condenações da ONU perante a atitude do Presidente do Conselho, juntavam-se o apoio de Cuba e dos Estados Unidos aos movimentos independentistas em África e as visitas do próprio Papa Paulo VI à Índia.

Em 1968, após o acidente que incapacitaria Salazar para o exercício do seu cargo, Marcelo Caetano assumiu a função de Presidente do Conselho, acendendo uma centelha de esperança no seio de alguns meios económicos, militares e diplomáticos, que almejavam uma maior abertura de Portugal a mercados e a questões internacionais, a par de uma resolução política para o impasse colonial. Sem embargo, a “primavera marcelista” cedo demonstrou estar aquém das expectativas de uns e de outros, tendo a Guerra Colonial continuado a perpetuar o seu sanguinário curso. Desgastadas pela situação em África, e

¹ Os dados históricos aqui apresentados terão por base os livros *Histoire du Portugal* de Jean-François Labourdette (p. 602-616) e *Histoire du Portugal* de Albert-Alain Bourdon (p. 137-159).

compreendendo que o cessar-fogo não seria possível sem o derrube do regime em atividade, as Forças Armadas Portuguesas começaram a mobilizar os seus esforços. No verão de 1973, alguns oficiais – de entre os quais se destacavam Otelo Saraiva de Carvalho e Ernesto Melo Antunes – criaram, em total clandestinidade, o Movimento dos Capitães.

Uma vez delineado o plano das operações que derrubaria o regime (plano esse coordenado pelo Major Otelo Saraiva de Carvalho), o primeiro sinal foi lançado em Lisboa, através da rádio, na noite do dia 24 de abril de 1974, com a canção *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho. Seguir-se-ia um segundo sinal, na madrugada do 25 de abril: a célebre *Grândola Vila Morena* de Zeca Afonso. Os militares saíram para as ruas da capital, foram calorosamente acolhidos pela população e começaram a ocupar zonas estratégicas da cidade, a par dos seus meios de comunicação. Por sua vez, o Presidente do Conselho, não replicando a decisão de fuga de alguns dos seus ministros e oficiais, recolheu-se na caserna da Guarda Nacional Republicana. Perante o cerco que tinha diante de si (encabeçado pelo Capitão Salgueiro Maia), Marcelo Caetano resignou-se, acabando por transferir simbolicamente o seu poder ao General Spínola. Portugal presenciou, assim, a constituição da Junta de Salvação Nacional, formada por sete militares. Visando colocar em prática os três Ds do programa do Movimento das Forças Armadas, o governo português não tardou a iniciar negociações com os movimentos nacionalistas (cf. Peralta, 2019, p. 313). Dessas negociações resultou, nomeadamente, o Acordo de Alvor, datado de janeiro de 1975 e garantindo a independência de Angola para novembro do mesmo ano.

A descolonização de Angola (mencionada no romance de Dulce Maria Cardoso) foi particularmente complicada. Antes da independência, haviam nascido, naquele país, três movimentos independentistas rivais: o Movimento Popular de Libertação de Angola (encabeçado por Agostinho Neto), a Frente Nacional de Libertação de Angola (chefiada por Holden Roberto) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (dirigida por Jonas Savimbi). Chegando o dia 11 de novembro de 1975, a independência foi proclamada em lugares, e por agentes, diferentes: Agostinho Neto declarou-a em Luanda, ao passo que a FNLA e a UNITA anunciaram, em Ambriz, a República Popular Democrática de Angola. Vítima da cupidez de muitos, e servindo de funesto palco para a Guerra Fria, Angola não soube impedir o irromper de uma guerra civil logo após a independência, guerra que opôs os movimentos independentistas, cada qual auxiliado por potências mundiais distintas: o MPLA pela União Soviética e por Cuba; a UNITA pelos Estados Unidos e pela África do Sul; a FNLA pela China e pelo Zaire. O sangrento conflito acabaria por durar 27 árduos anos, tendo tão-somente cessado em abril de 2022. A recrudescência de um clima violento em Angola, que se fez sentir logo nos primeiros meses de 1975,

compeliu uma significativa massa de portugueses a abandonar precipitadamente o país, amiúde com o mínimo indispensável (cf. Peralta, 2019, p. 316).

No que concerne a Portugal, vivia-se em 1975 (ano em que os protagonistas d’*O Retorno* chegam à metrópole) um clima político e social extremamente (in)tenso – tendo esse fervor culminado naquilo a que a História designou como “O Verão Quente”. O país conhecia um crescente desenvolvimento do poder popular e uma franca vaga de nacionalizações às quais o Partido Socialista, o Partido Popular Democrata e o Centro Democrático Social se opunham, com receio de que Portugal se tornasse uma democracia popular. O paulatino reforço do poder popular na cena política portuguesa e as intervenções dos trabalhadores, com forte inspiração comunista, no espaço público vêm retratados no romance de Dulce Maria Cardoso, no interior do hotel onde Rui e a sua família se encontram, através da fala do “retornado” Pacaça:

A sala da televisão está sempre cheia nas notícias, todos querem criticar o que os comunas andam a fazer, a reforma agrária, as nacionalizações, os comunas vão dar cabo de tudo, já deram cabo das colónias e agora vão dar cabo da metrópole, diz o Pacaça, mas que se lixe que o que tinha valor já se perdeu (Cardoso, 2022, p. 99).

As eleições de dia 25 de abril de 1975, as quais contaram com uma significativa participação dos eleitores (92%), deram a vitória ao Partido Socialista. Não obstante, as nacionalizações continuaram a suceder-se, tendo o país assistido a várias ocupações (entre as quais se destacam a do jornal *A República* e a da Rádio Renascença). Perante estes acontecimentos, o PS e o PPD abandonaram o governo e, com o recrudescimento da violência, o advento de uma guerra civil tornava-se um horizonte cada vez mais plausível. Esta possibilidade surge, também, na fala de um dos personagens d’*O Retorno*: “O Pacaça diz que não falta muito para uma guerra civil, houve uma manifestação enorme contra os comunas mas os comunas estão a ganhar, fizeram barricadas à entrada da cidade e tudo” (Cardoso, 2022, p. 99).

Ciente da degradação do ambiente político e social, o MFA não tardou a transferir os seus poderes aos Generais Vasco Gonçalves, Otelo Saraiva de Carvalho e Francisco Costa Gomes. Em agosto de 1975, e receando o pior, Otelo de Carvalho começou a reunir forças militares na periferia de Lisboa sob o seu comando, ao passo que Costa Gomes congregava forças policiais sob as suas ordens. Seria, por fim, uma tentativa de golpe de Estado refreada pelo General Ramalho Eanes, a 25 de novembro de 1975, que decretaria o paulatino decréscimo da radicalização e o gradual estabelecimento de uma clima propício a um mais sereno exercício da democracia.

*

Ambientado em 1975, entre uma Luanda à beira da independência e uma Lisboa que, ainda a grande custo, se reconstrói de quarenta e oito anos de ditadura e treze anos de Guerra Colonial, a ficção de Dulce Maria Cardoso dá conta de dois climas bastante instáveis aos quais os protagonistas do romance são obrigados a adaptar-se. No início da obra, apercebemo-nos, pelo olhar de Rui, de que a segurança em Angola se degrada de dia para dia, pelo que voltar para a metrópole se apresenta como a solução mais avisada². Ora, esta obrigatoriedade de deixar, sem as devidas preparações, o país em que se contruiu uma parte importante da vida, instala um silêncio entre os membros da família:

Antes de os tiros terem começado o futuro seria sempre melhor. Agora já não é assim e por isso já não temos assuntos para falar. Nem planos. [...] Estamos calados a maior parte do tempo. A nossa ida para a metrópole é um assunto ainda mais difícil do que a doença da mãe. Também nunca falamos da doença da mãe. Quando muito referimos o saco de medicamentos que está em cima da bancada da cozinha. Se um de nós está a preparar qualquer coisa perto, dizemos, cuidado com os medicamentos. Como acontece com os tiros. Se um de nós vai à janela, cuidado com os tiros. Mas calamo-nos de seguida. A doença da mãe e esta guerra que nos faz ir para a metrópole são assuntos parecidos pelo silêncio que causam (Cardoso, 2022, p. 9).

A violência quotidiana provoca uma mudança brusca na temporalidade dos protagonistas, uma vez que lhes dissipa qualquer esperança relativa ao futuro, lançando-os para um inexorável presente. Desse desaparecimento repentino de um melhor porvir resulta o silêncio: calar-se, numa tentativa de não insistir sobre o aspeto trágico da situação, surge como atitude a adotar. Mas nem só de fatores externos se alimenta o silenciamento: uma adversidade interna – a doença que assola a figura maternal – é, também ela, motivo de sigilo. Assim sendo, e como não deixará de se confirmar ao longo d’*O Retorno*, é lícito afirmar que a dimensão coletiva do romance – o seu contexto histórico em 1975 – e a sua dimensão pessoal – a intimidade da família (apresentada pelo fluxo de pensamento de Rui, base sobre a qual se desenrola a intriga do livro) – se entrelaçam, e reverberam, continuamente. Em boa verdade, tanto o quotidiano incerto em Luanda quanto a patologia de que

² “Durante algum tempo garantiu [o pai] a quem o quisesse ouvir que ia correr tudo bem, apostava tudo o que tinha. Mas os tiros e os morteiros não pararam, os pretos continuaram a vir de todo o lado e os brancos a irem-se embora, os tropas portuguesas já nem da bandeira queriam saber e os comunistas da metrópole vieram para cá. [...] Os pretos não começaram logo logo a matar os brancos a eito mas quando lhe tomaram o gosto não quiseram outra coisa e os brancos ainda foram embora mais depressa” (Cardoso, 2022, p. 33).

padece a mãe são realidades que a vontade dos personagens não logra contrariar, o que os impele a uma adaptação que convida a uma fuga – quer a nível geográfico (o regresso a Portugal), quer a nível linguístico (o cerceamento do discurso). Não é, no entanto, por não falarem de semelhantes temas que se esquecem da sua existência, o que justifica o facto de poderem dizer “cuidado com os medicamentos” (e, de maneira espelhada, “cuidado com os tiros”) para, no instante a seguir, não proferirem mais nenhuma palavra sobre o assunto. Encontramo-nos, portanto, diante de uma família que, incapaz de escapar a uma vivência (digamos: empírica) de determinados infortúnios, se esforça por eclipsá-los da dimensão linguística. Assim se instaura uma reiterada tendência para a autocensura – tendência essa que não deixará de se verificar aquando da chegada à metrópole.

Também nas primeiras páginas da obra em apreço se verifica uma desorientação por parte de Rui, a qual procede de uma incapacidade para controlar o que pensa:

Tenho a certeza que é a última das preocupações que o pai tem agora e nem sei para que me ponho a pensar nisso, por que perco tempo com coisas que não têm interesse algum quando tenho tantas coisas importantes em que devia pensar. Mas não consigo mandar naquilo que em que penso. Talvez a minha cabeça não seja muito diferente da cabeça fraca da mãe que está sempre a perder-se nas conversas (Cardoso, 2022, p. 10).

O adolescente começa por questionar-se como fará o pai (ávido fumador) se, em Portugal, não houver tabaco AC. Esta questão, considerada pelo adolescente como insignificante, encerra, na realidade, uma outra: será que o pai (e, por extensão, toda a família) se conseguirá adaptar a um novo quotidiano? Sem que disso se aperceba, Rui (que, com grande perspicácia, irá analisando as reações dos pais e da irmã ao que lhes vai acontecendo) coloca uma pergunta que ninguém ousa formular – embora o faça de maneira indireta. Se, por um lado, o protagonista mimetiza uma propensão familiar (ao abster-se de aludir abertamente ao assunto que a todos preocupa), por outro lado, desafia o próprio silêncio ao mencionar um pormenor relativo ao retorno (e, por conseguinte, ao porvir que lhe pode estar associado). Se, na precedente citação, nos havíamos apercebido de que o futuro cessara, em certa medida, de existir para os personagens do romance de Dulce Maria Cardoso, esse futuro, e as possibilidades que o mesmo encerra, não deixa nunca de ser paulatinamente delineado e interrogado por Rui – que, ao longo do livro, vai colocando em palavras os segredos e as inquietações que os gestos tentam, em vão, ocultar. Podemos, por isso, declarar que o pensamento de Rui (por mais incerto que possa, por vezes, parecer) é responsável pela construção de um tempo vindouro – e, em última instância, pelo mantimento de uma certa esperança. Aquilo que o adolescente interpreta como um

“perder-se nas conversas” (à imagem do que ocorre com a mãe) nada mais é do que uma tentativa de contornar um ponto nevrálgico da família, a fim de poder mencioná-lo *através* do filtro do não dito.

Num capítulo mais avançado da obra – quando Rui, a mãe e a irmã se encontram já na metrópole, enquanto que o pai ficara retido em Angola por militares–, a necessidade de não falar sobre determinado assunto regressa:

Mas nem quando estamos sozinhos falamos sobre o que aconteceu ao pai. A mãe e a minha irmã não viram o pai a ser levado, não viram as minhas pernas a dobrarem-se, julguei que estavam a espreitar através da persiana mas tinham-se escondido debaixo da cama com medo e só saíram de lá quando ouviram os meus gritos (Cardoso, 2022, p. 80).

[...]

Nunca hei-de contar à mãe nem à minha irmã das mãos atadas do pai atrás das costas, nem do olhar aflito ao entrar para o jipe. Também não lhes digo que tenho o isqueiro do pai comigo, encontrei-o caído ao pé do canteiro, o isqueiro Ronson Varaflame que lhe oferecemos quando fez quarenta e nove anos (Cardoso, 2022, p. 81-82).

A mudança geográfica dos protagonistas não implica uma alteração significativa do seu comportamento: o silêncio continua a ser executado e perpetuado na relação com o próximo. Ao passo que a mãe e a irmã ignoram o que se passou com o pai quando este foi levado por militares angolanos, dado se terem *escondido* com medo, Rui (que possui essa informação) não se atreve a desvendá-la, uma vez que a esse episódio está associada uma certa vergonha por não ter estado à altura dos acontecimentos, apesar dos encorajamentos do pai³. Com efeito, diante dos militares armados, e apesar das incitações paternas, Rui não conseguiu deixar de desmaiar. Daí que o adolescente alimente uma contínua esperança quanto ao *retorno* da figura paterna – o que equivale a expiar a culpa de o pai ter ficado para trás⁴ e, por conseguinte, a redimir-se da responsabilidade de assumir o papel de chefe

³ “[...], desculpe pai, as paredes da casa a andar à roda, a casa, o largo, se dermos um passo eles matam-nos, vamos rapaz, o pai puxa-me, vamos para casa, não consigo andar, pai, as paredes da casa apagam-se, anda rapaz, de repente tudo escuro, as pernas dobram-se sem que eu possa evitar [...]” (Cardoso, 2022, p. 57).

⁴ “Não consigo parar de pensar que se não tivesse começado a ver tudo branco eles não tinham levado o pai, vamos para casa, rapaz, se eu tivesse andado, mas não andei e os pretos levaram o pai” (Cardoso, 2022, p. 81).

da família⁵. Veja-se que até mesmo essa esperança de retorno é vivida mediante um pacto de silêncio, uma vez que Rui guarda o isqueiro do pai, ocultando essa informação da mãe e da irmã; como se acreditar num qualquer regresso fosse, de certa forma, um conteúdo proibido⁶. Deparamo-nos, uma vez mais, com um entrelaçamento dos domínios coletivo (o regresso de nacionais a Portugal) e particular (o regresso do pai ao país de origem), pelo que o título do romance de Dulce Maria Cardoso poderá ser, concomitantemente, entendido sob o prisma dessas duas dimensões.

Como seria de esperar, em vez de dissolver os silêncios que pairam sobre os membros da família, a chegada do pai nada mais faz do que ampliar o mutismo a que todos se entregam:

O pai nunca falou da prisão. Nem uma palavra. Talvez por isso eu não consiga olhar para as cicatrizes do pai quando o vejo em tronco nu. O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar, as cicatrizes mostram-me as feridas a serem abertas [...] (Cardoso, 2022, p. 251).

Veja-se que o silêncio *aprofunda* as cicatrizes, como se o facto de ocultar determinado assunto demonstrasse, precisamente, o seu caráter doloroso e, por extensão, a dificuldade da sua abordagem. Quanto mais o pai cala o que lhe aconteceu, mais o filho se apercebe das marcas indeléveis, traumáticas, que o acontecimento nele deixou, as quais se observam no corpo – muito embora se estendam para além dele. No fundo, Rui tem capacidade para (a)perceber a dor *através* do que não é dito – o que acaba por desembocar no inter-dito (ou seja, naquilo que, não podendo ser abertamente mencionado, se revela de maneiras indiretas). As cicatrizes do pai reportam-se a um passado a que não se quer voltar, não apenas por o contexto histórico tornar impossível um *retorno* a África, mas ainda (e sobretudo) por esse retorno a um tempo (perdido ter correlação com uma pesada carga emocional – uma ferida que, às ocultas, não estanca. Assim entendemos que a existência de traumas históricos (delineados na pele do personagem) convida a um apagamento das suas marcas na expressão linguística.

⁵ “Estou tão contente que pego no Sandro ao colo, o pai está aqui e já não sou o chefe da família. [...] Já não tenho de tomar conta da mãe e da minha irmã, já não tenho de roubar os contentores dos mortos de Sanza Pombo para levar a mãe e a minha irmã para a América [...]” (Cardoso, 2022, p. 222-223).

⁶ “Também não lhes digo que tenho o isqueiro do pai comigo, encontrei-o caído ao pé do canteiro, o isqueiro Ronson Varaflame que lhe oferecemos quando fez quarenta e nove anos. O pai deve tê-lo deixado cair quando o levaram, ou então deitou-o fora de propósito para não lho roubarem e para que eu o guardasse. Vou guardá-lo, não vou usar o isqueiro nem uma única vez, quero ver a cara do pai quando chegar e eu lho der, vai ficar orgulhoso de mim” (Cardoso, 2022, p. 82).

Ora, a mesma tendência para reprimir uma experiência impactante (que, apesar de todos os esforços, se traz apegada ao corpo) é verificável na sociedade pós-25 de abril. Como no-lo confirma Elsa Peralta, os “retornados” foram sujeitos a um processo de invisibilização (cf. Peralta, 2019, p. 325-327) – seja por o país a que regressavam almejar virar a página da ditadura (e, como consequência, esquecer todos os símbolos que lhe estivessem associados), seja por esses mesmos “retornados” colocarem em prática mecanismos de autocensura apoiados num sentimento de vergonha e numa necessidade de adaptação. Essa tendência para apagar toda e qualquer simbologia imperialista é apercebível nesta passagem d’*O Retorno*: “O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamavam também não” (Cardoso, 2022, p. 46).

À vergonha sentida pela perda, vêm acrescentar-se os estigmas de que são alvo os “retornados”, os quais dificultam a sua integração na sociedade portuguesa:

Os empregados não nos querem cá e não gostam de nos servir. Acreditam que os pretos nos puseram de lá para fora porque os explorámos, perdemos tudo mas a culpa foi nossa e não merecemos estar aqui num hotel de cinco estrelas a sermos servidos como éramos lá (Cardoso, 2022, p. 91-92).

Note-se, contudo, que esse processo não se realizou em praça pública, tendo essencialmente resultado de uma aceitação tácita da *inconveniência* que seria mencionar dados episódios do passado e da necessidade de *encobrimento* dos mesmos⁷. Aquando da sua chegada à metrópole, os “retornados” cedo se depararam com uma fragmentação identitária: a vida que haviam construído em África passava a ser um lugar de memória a que era interdito *retornar*, ao passo que o futuro cessava de oferecer um qualquer horizonte de certeza⁸. Nada mais subsistia do que um implacável presente em que imperava (sobre)viver. Apesar de, nos primeiros tempos, as reivindicações dos “retornados” se terem feito sentir mediante algumas iniciativas (cf. Peralta 322-323), a verdade é que a sua invisibilização na sociedade não tardou a instalar-se, nomeadamente com o desaparecimento do Instituto de Apoio aos Nacionais em 1981. Este paulatino encobrimento vem,

⁷ “Não se trata de silenciamento, porque nada foi verdadeiramente silenciado, não do ponto de vista dos processos coercivos do silenciamento. Também não se trata de amnésia. Trata-se de encobrimento. Os ditos retornados participam, por vontade própria ou por resignação, neste encobrimento, progressivamente omitindo o seu percurso e a sua condição, quer do espaço público, quer do espaço das suas sociabilidades quotidianas. [...] Este português outro que “retornou” é, assim, alguém que ocupa um lugar de desidentificação, fundando uma convivalidade assente na ocultação. [...] Ocultaram-se, enfim, pela ilegitimidade da sua própria experiência vivida aos olhos da sociedade em geral” (Peralta, 2019, p. 327).

⁸ “Ninguém aqui tem esperança de voltar um dia [para África]. Todos dizemos que sim, que um dia vamos voltar, mas ninguém acredita nisso. É difícil acreditar no que quer que seja” (Cardoso, 2022, p. 136).

também ele, retratado n’*O Retorno*: “Já quase não se fazem manifestações e as que se fazem têm cada vez menos gente, acho que já todos perceberam que afinal é cada um por si, já ninguém está enganado acerca da união [...]” (Cardoso, 2022, p. 244). A própria escritora Dulce Maria Cardoso alude, em entrevista, a essa espécie de dissolução identitária:

Não foi a metrópole que quis que os retornados voltassem, os retornados quiseram voltar, então, de alguma forma, cada retornado apagou de si as marcas, as cicatrizes do que foi e recomeçou como se fosse de cá. De alguma forma, nós abdicamos de nossa identidade enquanto grupo para nos diluirmos (Machado, 2014b, p. 108).

Ora, analisadas algumas passagens da obra nas quais o *leitmotiv* do silêncio está presente, gostaríamos agora de estreitar os laços existentes entre os universos pessoal (o do microcosmo da família) e coletivo (o do macrocosmo do pós-25 de abril), propondo a seguinte linha de interpretação: porque não encarar os protagonistas do livro como quatro grandes alegorias (ou quatro vivências distintas, ainda que complementares) do mesmo país? Segundo esta lógica, o pai representaria um Portugal imperial (associado à conquista), a mãe um Portugal tradicional (ligado à saudade), a irmã um Portugal encoberto (relacionado com a vergonha) e, por fim, o adolescente Rui um Portugal (re)descoberto (vinculado a uma capacidade de se (re)pensar perante a mudança).

Partindo desta hipótese de trabalho, começemos por verificar como pode a figura paterna identificar-se com um Portugal de matiz colonial. O pai é, na verdade, o único protagonista que defende o direito de os colonos portugueses ficarem em África – direito que Rui acaba também por reconhecer em certa passagem da obra, dado que, na sua condição de adolescente, busca, por vezes, a identidade no decalque dos modelos que lhe são próximos. Com efeito: “O pai tinha razão, aquilo era a nossa terra, devíamos ter ficado lá, só um covarde abandona a sua terra sem dar luta” (Cardoso, 2022, p. 125-126). Os determinantes possessivos “nossa” e “sua” veiculam uma ideia de propriedade, colocando-se a tônica no facto de a terra (com o seu aspeto material passível de ser conquistado) lhes pertencer. E assim descreve Rui, no início do romance, a atitude do pai:

O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer a não ser que tenha um coração ingrato, era assim que o pai respondia quando lhe perguntavam se tinha saudades da metrópole. Um homem tem de seguir o trabalho como o carro segue os bois. E ter um coração agradecido (Cardoso, 2022, p. 11).

Encontramos aqui uma noção de posse intimamente relacionada com o labor. Noutros termos, tem legitimidade para possuir uma terra quem nela trabalha e quem dela sabe extrair os meios de subsistência. Contrariamente à mãe, que se deixa invadir pelas saudades de Portugal, uma vez que os laços que tece com o país de infância são de índole mnésica e afetiva, já o pai estabelece, com o lugar em que vive, relações de ordem prática, atinentes à sobrevivência. É, aliás, a mãe que se empenha em manter vivas as recordações relativas a Portugal⁹. Assim se justifica que o pai, de natureza mais tangível, *possua* (ou considere possuir) a terra e que a mãe, de natureza mais permeável, seja pela terra *possuída*¹⁰. Para além disso, se a figura materna conserva, com certo afinco, as recordações que a mantêm unida às suas origens portuguesas, a figura paterna quererá, por sua vez, imprimir na memória dos locais o seu indelével contributo em Angola, negando-se a que o seu esforço caia no esquecimento aquando da descolonização – ou, se quisermos, aquando da *desposseção*:

[...] os soldados continuam calados, o pai parece estar a ganhar, lembrem-se da minha cara de cada vez que se sentarem à minha mesa, de cada vez que passarem o portão da minha casa, o pai levanta mais a voz, a cara do homem a quem tudo foi roubado não deve ser esquecida, lembrem-se bem [...] (Cardoso, 2022, p. 56).

Verificamos, neste contexto, uma repetição do determinante possessivo “minha” (o qual vinca a necessidade de defender um direito de pertencimento) a par da utilização do vocábulo “roubado” (o que pressupõe que alguém se apoderou de um *bem* alheio). Mais uma vez testemunhamos que o chefe de família se enraíza, não mediante o estabelecimento de referências sentimentais, como o faz a mãe com Portugal, mas antes através do exercício da sua força de trabalho. Eis a razão pela qual o pai propõe um novo negócio assim que regressa a Portugal¹¹.

Um outro indício capaz de legitimar um paralelismo entre a figura paterna e o Portugal colonial é o facto de a “perda do império” coincidir com a (suposta) morte do

⁹ “Os familiares da metrópole eram-nos ensinados pela mãe como uma matéria da escola ou da catequese, o lado materno, o lado paterno, os tios e primos em primeiro grau e os de segundo grau, os de sangue e os de afinidade, os mortos e os vivos” (Cardoso, 2022, p. 35).

¹⁰ “A mãe podia tomar comprimidos e mais comprimidos que não adiantava nada, a doença não se curava com comprimidos, os médicos não podiam curar a doença, não era uma doença normal, nem sequer era uma doença. Eram demónios. Eram demónios que tomavam conta do corpo da mãe e que tinham de ser expulsos nos ajuntamentos” (Cardoso, 2022, p. 155-156); “A mãe sempre disse que a culpa dos ataques era daquela terra, que os demónios não entravam no corpo dela antes de ter ido para lá, que na metrópole tinha o corpo fechado como as outras pessoas” (Cardoso, 2022, p. 156-157).

¹¹ “[...] na sala de convívio o pai tinha uma única ideia, o futuro da metrópole passa pelo cimento e quem quiser fazer parte do futuro tem de se juntar a mim e à minha fábrica de blocos de cimento” (Cardoso, 2022, p. 250).

pai, num reiterado entrecimento do geral e do particular: “O pai morreu. [...] Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou” (Cardoso, 2022, p. 153). Não é por acaso que reencontramos aqui o uso de um determinante possessivo (“nossa”), o qual vem insistir sobre o facto de os “retornados” não mais *terem* um lugar sobre o qual projetar a sua existência e os seus planos para o futuro – assim como Rui parece ter ficado, por momentos, privado de um modelo de referência para a sua vida.

Remetemos aqui o leitor para um episódio que se situa imediatamente a seguir ao capítulo anunciando a independência de Angola. A mãe começa a ter uma das suas crises, e Rui, na ausência do pai, tem de enfrentar os demónios sozinho, o que lhe causa, a princípio, um sincero temor:

O pai sabia dizer as palavras que arrancam o corpo da mãe aos demónios e sabia não ter medo das ameaças que os demónios lhe faziam através da mãe [...]. [...] encho o peito, vou levantar a mão e repetir as palavras, não posso ter medo, vou levantar a mão, não vou ter medo, não há mais ninguém para salvar a mãe, tenho de ser eu, levanto a mão, e se a voz não me sai, se tremo [...] (Cardoso, 2022, p. 161).

Com a descolonização, instaura-se em todos os que voltaram de África a consciência de um ponto sem retorno ou, se assim o entendermos, de um sentido proibido. Note-se, contudo, que o pai regressa contra todas as expectativas¹² – assim como o passado colonial não deixa, apesar de tudo, de pairar sobre o imaginário coletivo português, como no-lo fez saber Eduardo Lourenço no seu *Labirinto da Saudade*:

Seria absurdo que nos desfizéssemos, por milagre, de um passado, de uma memória, de uma identidade que se forjou ou se exaltou precisamente com os Descobrimientos e de que a aventura colonial foi a consequência. Mas, não sendo possível nem desejável fazer tábua rasa do passado, mesmo na particular visão acrítica que sustentara o regime de Salazar, era natural que esse passado fosse revisitado, reexaminado, situado e lido na perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica, realista, que devia ter sido o natural complemento de uma revolução libertadora (Lourenço, 2001, p. 8).

Quer isto dizer que o desaparecimento físico do império não implicou, de modo algum, a extinção de um modo de pensamento imperialista mediante o qual os portu-
guese-

¹² “Ninguém volta da morte mas o pai está à porta do nosso quarto” (Cardoso, 2022, p. 220).

ses se projetam para o mundo – habituados, durante séculos, a buscar o próprio reflexo para lá das fronteiras do seu país. Não se podendo, no entanto, rasurar da História a experiência colonial, esta deveria, pelo menos, permitir uma zona de contínuo questionamento quanto à convivência de um povo consigo mesmo e com o Outro. É, a nosso ver, um dos projetos da obra de Dulce Maria Cardoso: uma reconsideração de determinados episódios históricos através de um olhar inaugural (o de Rui) que propõe ao leitor um recomeço. Esta é, não por acaso, a palavra que Dulce Maria Cardoso associa ao termo “retorno”, na entrevista que deu a Alleid Ribeiro Machado para a revista *Desassossego*: “O retorno só me interessa por ter muito que ver com o recomeço. N’*O retorno*, só me interessa a perda na perspectiva do recomeço. A perda por perda não me interessa” (Machado, 2014b, p. 108). Assevera-se-nos, por isso, justo afirmar – na senda das declarações de Alleid Ribeiro Machado – que o retorno do pai (ou a certeza de uma era perdida) abre a porta à (re)construção de um novo Portugal (um Portugal que, qual adolescente, se procura por intermédio de uma dúvida ontológica):

Tanto que a estabilidade emocional de Rui e, conseqüentemente, da família, só se efetiva com a volta tão esperada e, antes, quase incerta, do pai. O romance, a partir de então, torna-se mais leve para os leitores, porque, desse momento em diante, é possível observarmos as esperanças se “renovarem” – se antes as suas vidas estavam limitadas ao eixo temporal passado-presente, agora um novo tempo começa a ser desenhado em seus sonhos e esperanças: o futuro (Machado, 2014a, p. 38).

Mais do que uma temporalidade no interior da qual um pensamento saudoso se adentra e extravia, o passado deve servir como trampolim para a edificação de um futuro melhor, podendo as bases desse porvir ser constituídas por sofrimentos aos quais se conseguiu, mediante um exercício de análise, associar uma aprendizagem.

Ainda na linha de um permanente diálogo entre o microcosmo e o macrocosmo do romance, Isabel Cristina Mateus compara duas predisposições do espírito português identificadas por Eduardo Lourenço com os esquemas de comportamento que os pais de Rui vão exibindo: “Cindido entre modelos parentais antitéticos, Rui aprende esse *ethos* português, o duplo rosto da *portugalidade* que Eduardo Lourenço definiu como “quixotesca”, mistura de sonho e de realidade [...]” (Mateus, 2014, p. 213). Com efeito, ao passo que “[a] visão romântica da mãe, aliada ao conservadorismo do antigo regime de que o álbum de fotografias dá testemunho, não esconde, contudo, uma tensão ou fragilidade interna [...]” (Mateus, 2014, p. 213), já o pai se atém (como visto anteriormente) a um presente de índole laboral, considerando a terra em que se encontra (seja ela Angola, seja

ela Portugal) o solo sobre o qual deve exercer o seu empenho quotidiano. Assim se explica que o pai se adapte rapidamente às novas circunstâncias e esboce, pelo seu trabalho, o primeiro esquisso do futuro da família, enquanto que a mãe continua (mesmo depois do regresso) a ter as suas crises¹³. E assim se perfila o Portugal contemporâneo visto por Rui: um país que oscila entre um ideal eternamente desejado, embora jamais alcançado (uma vez que não toma em consideração as condicionantes do presente em que se situa) a par de uma realidade perante a qual cada um se vê obrigado a acomodar-se, sem olhar para trás. Não obstante, Rui apercebe-se de que nem em Portugal conseguirá a mãe encontrar o tão ansiado sossego: “A metrópole é velha e já não tem um pedaço de terra selvagem onde a mãe possa inventar um coração” (Cardoso, 2022, p. 195).

Mas não são apenas os paradigmas parentais que traçam o rosto de um Portugal pós-25 de abril. No nosso entender, a irmã de Rui representa, também ela, uma das facetas de um país que se inibe perante a própria condição:

A minha irmã tem vergonha de ser retornada, finge que é de cá e esconde o cartão que tem o carimbo vermelho, aluna retornada, o cartão que dá direito a um lanche na cantina. A minha irmã cheia de fome mas sem coragem de ir à cantina para que os de cá não vejam o cartão, aluna retornada (Cardoso, 2022, p. 150).

O “regresso” a um lugar que, para alguns, não era sequer o país onde haviam nascido (pelo que o termo “retornado” não descrevia, de maneira rigorosa, a sua situação) implicou uma adaptação forçada que pressupôs o apagamento de certas marcas identitárias, nomeadamente linguísticas. Elsa Peralta menciona a diferença entre “retornado” e “refugiado”, termos que não descrevem as mesmas realidades geográficas e emocionais. E o facto de ter havido uma categorização homogénea relativamente a um grupo tão diverso quanto o daqueles que “regressaram” a (ou, simplesmente, foram para) Portugal contribuiu para eliminar a singularidade da vivência de cada indivíduo (cf. Peralta, 2019, p. 321). É a postura que a irmã de Rui personifica e que Ana Paula Arnaut detalha no seu artigo “(Estereó)tipos (post-)coloniais”:

O uso – ou o não uso, já que, no caso, a inscrição se faz pela ausência – de palavras como “matabicho”, “geleira”, “machimbombo” ou “borlas” permite, pois, a identificação de pertença a um certo grupo facilmente reconhecível, ao mesmo tempo que contribui para a passagem da personagem da esfera do individual

¹³ “Está a acontecer. A mãe não tem razão e a culpa não era daquela terra. Os demónios tomaram conta da mãe” (Cardoso, 2022, p. 160).

para a esfera do coletivo: Milucha – a retornada” (Arnaut, 2016, p. 106).

Receosa de ser agregada a uma categoria sobre a qual recaem os mais variados estigmas – e de, por conseguinte, ser vista, não como *pessoa única e irrepetível*, mas sim como *mera parte de um grupo* –, a irmã de Rui adota estratégias de desidentificação que passam, entre outras coisas, por um refreamento exercido sobre o próprio discurso. Se, por um lado, essa diluição identitária prevê uma espécie de integração no meio em que se tem doravante de (sobre)viver, por outro lado, aquela pode estar relacionada com uma vontade de recusar uma realidade estranha. Não é por acaso que Rui declara: “Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado mas nós somos isso” (Cardoso, 2022, p. 77). O comportamento de Milucha pode, portanto, ser entendido como uma tentativa de não permitir que o seu estar-no-mundo seja preceituado pelo olhar de outrem. Não obstante, a irmã de Rui procurará retirar-se do grupo dos “retornados” fingindo pertencer ao grupo dos “nacionais”; quer isto dizer que o seu sentimento de pertença se forja mediante a (ideal) transferência de uma categoria para outra, dando-se prioridade à opinião coletiva em detrimento da expressão de uma singularidade que o coletivo deveria aprender a aceitar. Estes estigmas parecem, ademais, ser particularmente ferozes no caso feminino:

Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés (Cardoso, 2022, p. 143).

Este não será, no entanto, o caso de Rui. Muito embora o adolescente possa, em momentos diferentes do romance, identificar-se com as opiniões dos seus familiares e, em larga medida, construir o seu discurso com base nessas reações e nesses comportamentos, a verdade é que a sua própria visão do que o rodeia, ancorada numa necessidade de mudança, acaba por desvelar-se no final do livro. A palavra resulta do discurso do próprio Rui, ainda que venha acompanhada pelas naturais hesitações de um espírito adolescente:

Se calhar sou eu que vejo mudança onde na verdade não há mudança nenhuma, se calhar sou eu que invento mistério onde não há mistério nenhum, se calhar a mudança não existe e vamo-nos só mostrando de maneiras diferentes. Eu não sinto que mudei mas

tenho a certeza que se a mãe que usava o pó azul nos olhos me visse agora aqui ia dizer, não pareces tu. E não havia de ser só por causa de a barba ter crescido (Cardoso, 2022, p. 262).

Podemos, destarte, dizer que Rui é, antes de mais, testemunha do que vai ocorrendo em seu redor e reflexo do pensamento alheio para, à medida que as páginas avançam, se tornar recetáculo de transformação. Daí que o mesmo afirme, a propósito da sua estadia no hotel:

Um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa. A mãe e a minha irmã não pensam assim e por isso se estamos na rua nunca dizem, vamos para casa. Dizem sempre, vamos para o hotel. [...] Só que agora não podemos regressar e não adianta ficar a olhar para o outro lado do mar (Cardoso, 2022, p. 162).

Enquanto que a mãe e a irmã vivem num estado de negação espelhada – a primeira por estar arreigada a uma saudade passadista e a segunda por negar qualquer referência a um passado que a diferencie –, já o protagonista Rui, à semelhança de seu pai, pretende habituar-se ao presente, explorando as possibilidades que esse mesmo oferece. Assim como o chefe da família considera ser sua terra qualquer solo passível de ser trabalhado pelas próprias mãos, também o seu filho Rui considera ser sua casa o hotel onde a família tem doravante de viver, independentemente de nele terem, ou não, construído referências afetivas que instaurem uma sensação de familiaridade.

Não deixa de ser interessante recordar a proposta de análise de Ana Filipa Prata, que sublinha o facto de o hotel constituir uma espécie de redoma meta-histórica dentro da qual a reflexão de Rui se adensa e aprofunda:

[...] se pensarmos na espera como uma suspensão do tempo quantitativo em que, por outro lado, sobressai o tempo qualitativo, o hotel descrito neste romance pode ser considerado um espaço de espera existencial, que interrompe o tempo quantitativo da ação, essencial à reflexão e ao desenvolvimento interior do protagonista Rui. Contudo, sendo um cronótopo marcado pela ambivalência espacial e temporal, não deixa de ser, pela sua contradição, um microcosmos que transmite insegurança e medo [...] (Prata, 2014, p. 75).

Apesar de a obra de Dulce Maria Cardoso estar ancorada num tempo (1975) e em espaços (Angola, Portugal) muito precisos, a narrativa apresenta uma zona apartada

do curso dos acontecimentos (embora não imune aos mesmos), no interior da qual o adolescente Rui vai renovando a sua perspectiva sobre os fenómenos que o circundam. Como realça Ana Filipa Prata, ao tempo em que tudo passa sucede-se o tempo em que tudo se pensa – e isto, à medida que o adolescente se confronta com a agonia da saudade (representada pela mãe), com a incerteza do futuro (simbolizada pela ausência do pai) e com as dificuldades de integração (refletidas nas atitudes da irmã). Trata-se, portanto, de aceitar uma determinada condição – a do momento presente com as suas inevitáveis condicionantes – conforme se reestrutura uma maneira de encarar esse presente. Assim se justificam as declarações finais de Rui:

Não posso evitar que umas coisas tragam outras ou façam perder outras. Não deve ter mal. E também não deve fazer mal. Como não faz mal eu não saber o que aconteceu ao pai na prisão, aos demónios da mãe, à Silvana ou ao tio Zé. Nada disso tem mal desde que ainda haja coisas de que eu tenha a certeza. [...] Um avião risca o céu a direito. [...] Noutra tempo, ter-lhe-ia escrito, talvez ainda escreva, em letras bem grandes a todo o comprimento do terraço para que não possa deixar de ver-me, eu estive aqui (Cardoso, 2022, p. 267).

Nem sempre está nas nossas mãos impedir determinadas perdas: há fenómenos que não são controláveis a nível pessoal ou familiar. Não obstante, em face das adversidades de dadas circunstâncias, impera não calar os efeitos que o curso da História teve sobre os indivíduos que dentro dela viveram. Nem todos os silêncios podem ser levantados, nem todos os detalhes podem ser conhecidos, nem todos os episódios podem ser ressuscitados. Sem embargo, diante desse risco a que chamamos futuro e cujo tracejado não foi ainda circunscrito, tenhamos a coragem de clamar: *eu estive aqui*; ousemos fazer com que a nossa *presença* no decurso de cada evento perfile a sua singularidade na potência criadora, e curativa, da palavra.

*

Apercebemo-nos, ao longo do presente artigo, que o romance de Dulce Maria Cardoso coloca em cena várias formas de silêncio que envolvem (e encobrem) a existência e a identidade de uma família. Testemunhámos, outrossim, que os quatro protagonistas do livro podem, cada qual a seu modo, ser entendidos como alegorias de diferentes facetas de Portugal, todas elas associadas a um *sentimento de perda* e a uma atitude diferente perante essa perda. O pai simbolizaria um Portugal apegado ao império e aos seus benefícios materiais; a mãe, um Portugal preso a uma saudade que se verte para um passado a

que é impossível retornar; a irmã, um Portugal minado pela vergonha do exílio e da não pertença; e, por fim, o adolescente Rui, um Portugal futuro, ainda em maturação – que, nunca ignorando as características dos outros três (membros inalienáveis da sua família), conseguiria atenuar os efeitos da perda mediante uma palavra que menciona e que, pela análise, desconstrói antigos padrões de reação e de pensamento. Em suma, um Portugal novo, dentro do qual a unicidade de cada vida não mais seria motivo de sigilo, mas antes um elo de empatia entre um eu que se interroga e um outro que se desvela. Assim no-lo atesta Dulce Maria Cardoso na entrevista que lhe fez Bruno Mazolini de Barros:

Nós somos todos estranhos: vistos de perto somos estranhos. O que acontece é que nunca nos aproximamos o suficiente para saber da estranheza dos outros. Normalmente conhecemos o que os outros nos mostram de forma limitada. Nós guardamos nossas estranhezas para os mais íntimos. Nos romances me interessa explorar essa estranheza, porque sempre os entendi como uma maneira de ver o outro, de diminuir a distância que há entre eu e o outro. Essa distância existe pelo fato de termos de nos esconder, de sermos obrigados a existirmos disfarçados ou mascarados, para que possamos ter um lugar na sociedade. Essa é uma condição que nos torna cada vez mais solitários (Barros, 2017, p. 168).

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Estereótipos (post)coloniais: *O retorno* (Dulce Maria Cardoso) e *Caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo). **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, vol. 4, p. 99-122, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14195/2183-847X_4_4>.

BARROS, Bruno Mazolini de. “Portugal está lá”: entrevista com Dulce Maria Cardoso. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, vol. 9, n.18, p. 167-173, jan.-jun. 2017. DOI: <<http://dx.doi.org/10.22409/abriluff.2017n18a412>>.

BOURDON, Albert-Alain. **Histoire du Portugal**. Paris: Éditions Chandeigne, 1994.

CARDOSO, Dulce Maria. **O Retorno**. Lisboa: Tinta da China, 2022.

LABOURDETTE, Jean-François. **Histoire du Portugal**. Paris: Fayard, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade** [versão *eBook*]. Lisboa: Gradiva, 2001.

MACHADO, Alleid Ribeiro. Adeus Luanda, Um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Nau literária**, Porto Alegre, vol. 10, n. 2, p. 26-41, jul.-dez. 2014a. DOI: <<https://doi.org/10.22456/1981-4526.49748>>.

MACHADO, Alleid Ribeiro. ENTREVISTA, Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África. **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 12, p. 95-119, dez. 2014b. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i12p95-119>>.

MATEUS, Isabel Cristina. Brincos de cerejas e pitangas: “retornados” e representação do Outro em *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso. In: **Portugal Brasil África: relações históricas, literárias e cinematográficas**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, p. 205-226, 2014.

PERALTA, Elsa. A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. **Análise Social**, Lisboa, LIV (2.º), n. 231, p. 310-337, 2019. DOI: <<https://doi.org/10.31447/as00032573.2019231.04>>.

PRATA, Ana Filipa. O cronótopo do hotel e a formação da memória em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Navegações**, Porto Alegre, vol. 7, n. 1, p. 69-76, jan.-jun 2014. DOI: <<https://doi.org/10.15448/1983-4276.2014.1.15566>>.

SOPHIA E A DESALIAENAÇÃO CULTURAL: ARQUITETAR CASAS BELAS¹

SOPHIA AND THE CULTURAL DISALIENATION: ARCHITECTING BEAUTIFUL HOUSES

Marta Pais Oliveira

Universidade do Porto / ILCML

orcid.org/0009-0008-9913-1858

martapaisoliveira@gmail.com

RESUMO

Numa entrevista à Emissora Nacional, dez dias depois do 25 de abril, Sophia de Mello Breyner Andresen defende a casa como imagem do mundo. Aponta a alienação cultural como um dos grandes problemas do povo português (e dos povos do mundo ocidental) e defende a importância da beleza da casa para a educação da consciência humana. Na revista literária *Távola Redonda*, em 1963, Andresen já tinha apontado a arquitectura como expressão de uma “relação justa com a paisagem e com o mundo social”, sendo necessário que “aqueles que vão construir amem o espaço, a luz e o próximo”. Ao ler o poema “Revolução”, de 27 de abril de 1974, este artigo pensa a casa em Sophia em ligação a um ideal de inteireza.

PALAVRAS-CHAVE: Sophia de Mello Breyner Andresen; 25 de abril; arquitetura; política; beleza.

ABSTRACT

In an interview with Emissora Nacional, ten days after April 25, Sophia de Mello Breyner Andresen defends the house as an image of the world. She points to cultural alienation as one of the greatest problems of the Portuguese people (and the peoples of the Western world) and defends the importance of the beauty of the home for the education of human conscience. In the *Távola*

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Redonda literary magazine, in 1963, Andresen had already pointed to architecture as an expression of a “fair relationship with the landscape and the social world”, requiring that “those who are going to build love space, light and their neighbors”. By reading the poem “Revolution”, from April 27, 1974, this article considers Sophia’s house in connection with an ideal of wholeness.

KEYWORDS: *Sophia de Mello Breyner Andresen; April 25; architecture; politics; beauty.*

E um sonhador de casas vê casas em todo o lado.

Gaston Bachelard

*O que permanece
os poetas o fundam.*

Hölderlin

Tinham passado dez dias sobre o 25 de abril de 1974. Numa entrevista à Emissora Nacional, Sophia de Mello Breyner Andresen defende:

Eu acho que um dos grandes problemas do povo português e de todos os povos modernos do mundo ocidental é a alienação cultural. [...] A cultura não é só saber, não é erudição, é uma educação [...] para a consciência.

A casa é uma imagem do mundo [...]. O homem que não tem uma casa que é verdadeiramente sua é um homem alienado. Não basta que a casa tenha um teto que impede a chuva de entrar, não basta que tenha condições materiais de vida. É necessário que a casa tenha beleza. (Andresen, 1974)

Se a imagem que cada um tem do mundo – imagem que funda a sua consciência – começa na casa que habita, a beleza é nomeada como política. Na mesma entrevista, Sophia aponta a falta de equilíbrio (interior e relacional) a que o humano é submetido quando se vê privado dessa necessidade primordial:

A beleza não é um luxo para estetas, privilegiados. Não é um ornamento, não é para estar nos salões nem nos palácios. A beleza é para estar na rua e na casa de cada um. [...] Fazer um prédio feio é tão caro como fazer um prédio bonito. O que é necessário é que,

justamente, nas construções que vão ter rendas mais baratas, que vão ter casas mais económicas, trabalhem os melhores arquitetos. (*Ibid*)

Segundo Sophia, sem beleza não existe a possibilidade de harmonia e de comunhão com o meio envolvente. Este é um pensamento a que volta recorrentes vezes. Doze anos antes, em plena ditadura, já havia escrito no nº 21 da revista *Távola Redonda* que a beleza “não é um luxo para estetas, não é um ornamento da vida, um enfeite inútil, um capricho. A beleza é uma necessidade, um princípio de educação e de alegria.” Num país analfabeto e pobre, a alienação começa na ausência de um “educar para a consciência” – a definição de cultura de Sophia – iniciando-se um contínuo afastar-se de si e dos outros.

Alienação – a morte em vida – que está muito presente no livro *O problema da habitação – alguns aspectos*, de Ruy Belo, de 1962. “É bom saber que há revolução lá longe recebê-la ainda quente das máquinas dos dedos para tudo morrer na boca que se abre (de sono ou no dentista)” (Belo, 1962, p. 34); “Respiras estás de pé ocupas algum espaço embora a título precário” (*Ibid*, p. 48). Esta falta de estabilidade – como um corpo que não se equilibra – reconhece, no entanto, o valor do espaço abrigado: “uma casa é a coisa mais séria da vida” (*Ibid*, p. 31). Acrescente-se que para Belo existe a possibilidade, mesmo que dúbia, de evasão. “Talvez nos resta uma janela sobre a madrugada” (*Ibid*, p. 39). Mas a esperança logo se dissipa. “Não há tempo ou lugar onde habitar”, “Não há mais folha ou casa ou alegria onde habitar” (*Ibid*, p. 54-55). Como se corpo, vontade e espaço não se encontrassem, desacerto que provoca a morte em vida. Sem uma morada onde permanecer, o sujeito desintegra-se. Este é o conceito de alienação muito presente na poética de Sophia.

Inquietando-se com a forma como habitamos, a autora mostrou a relação indissociável entre o humano e o seu meio, como se pode ler em “Arte Poética III” (texto dito em 1964 na Sociedade Portuguesa de Escritores, no âmbito da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*):

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. (Andresen, 2015, p. 893)

Esta visão ultrapassa o antropocentrismo e, de um ponto de vista cosmocêntrico, entende que todos os seres vivos se relacionam com a matéria do mundo e estabelecem

trocas entre si, apontando para a aliança visível no cosmos: o mundo ordenado e belo. É pertinente lembrar como Martin Heidegger, no ensaio “Construir, Habitar, Pensar”, de 1951, defendeu que, se habitar é cuidar, “os mortais habitam na medida em que salvam a terra [...]. O Salvar a terra não a domina nem a torna um objeto, pelo qual está apenas a um passo para a exploração sem limites” (Heidegger, 1951, p. 282). Salvar: deixar livre na sua essência, conservar como uma forma de construir. E Heidegger recupera uma ideia da Antiguidade Clássica, lembrando o que os gregos não chamavam de arte ou ofício, mas o “deixar aparecer algo. [...] Apenas quando somos capazes de habitar, poderemos construir” (*Ibid*, p. 292). Neste sentido, o filósofo diz faltar perguntar: como habitar? Sophia encontrará muitas respostas na Antiguidade Clássica.

Pensar a medida humana em relação ao mundo é, na autora, ler *O nu na Antiguidade Clássica*. Neste ensaio é clarificado o que entende como a origem da beleza, a partir do *canon* de Policleto – a beleza não deve ser criada mas descoberta, desocultada: “pois a beleza não é exterior àquilo que manifesta. Trata-se de decifrar a lei do corpo humano, e a proporção – a simetria – que esse corpo manifesta e que o insere na ordem do universo” (Andresen, 1975, p. 26). O desejo é muito claro: o que “o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquiteto e do músico é que lhe revele o divino” (*Ibid*, p. 30). Sophia faz questão de relacionar a forma da ânfora com a do corpo humano, em ambas adivinhando o equilíbrio que as integra na unidade cósmica.

a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples — numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras —, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial. (*Ibid*, p. 41)

A partir de Policleto, defende o gênio grego como “a busca de uma harmonia pela qual o ser individual se integra num conjunto sem se perder nele, como a coluna feita para ser integrada no templo mas que no entanto é inteira em si mesma, existe em si e por si, mesmo separada do templo.” (*Ibid*, p. 92). Ao meditar sobre a estátua do Kouros, nomeia a “aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio. Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza” (*Ibid*, p. 56). Sabe que o Kouros ensina o contrário da desalienação porque “só estando poeticamente no mundo, estamos realmente no mundo” (*Ibid*, p. 56).

Para a poetisa, a natureza ensina a arquitetura: é no seu ritmo e na sua forma justa que se aprendem os princípios basilares para construir.² E por isso vemos “desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas” (Andresen, 1972, p. 592) ou são alimento as “Palmeiras geometria” (Andresen, 1967, p. 540). Há um *nexo* que separa a verdade da alienação.

Se as formas gregas não se esgotaram é porque entre elas e nós existe um *nexo*, é porque elas partem da mesma necessidade de que nós partimos. A Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos. Sempre que buscamos uma relação com a terra em que nada de nós se demita, adie ou transfira. (Andresen, 1975, p. 114)

Integrar o humano no seu meio natural é uma reflexão persistente em Sophia. É fundamental lembrar como a autora definiu a arquitetura sendo a arte “mais ligada à vida”, expressão de uma “relação justa com a paisagem e com o mundo social”. Refletindo sobre as construções no Algarve, alerta na revista *Távola Redonda* que é urgente evitar os seguintes perigos: “a incompetência, o saloismo, as especulações com terrenos, os maus arquitetos, o falso tradicionalismo, a mania do luxo e da pompa, as obras de fachada.” No mesmo texto, diz ser “preciso evitar a falta de amor. [...] Aqueles que não amam nem o espaço, nem a sombra, nem a luz, nem o cimento, nem a pedra, nem a cal, nem o próximo, não poderão criar boa arquitectura” (Andresen, 1963). Defende que a beleza não é cara (é mais cara a pretensão), dependendo mais da cultura do que do dinheiro.

Este texto mantém vivas inquietações apresentadas no manifesto que transformou a maneira de pensar a arquitetura em Portugal: “O problema da casa portuguesa”, de Fernando Távora, publicado pela primeira vez no semanário *ALÈO*, a 10 de novembro de 1945, e onde se critica fortemente a falta de visão arquitectónica. As obras não pertencem a um indivíduo, mas a uma comunidade constituída pelos presentes e pelos que hão-de vir.

A Arquitectura não pode nem deve submeter-se a *motivos*, a pormenores mais ou menos curiosos, a bisantinices arqueológicas. Esqueceram e esquecem ainda os autores dessas «Casas à portuguesa» que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De

² A este propósito, leiam-se as palavras de Emanuel Coccia, no livro *Metamorfozes*: “a arquitetura não é apenas a relação ativa entre uma espécie e o mundo, mas a relação necessária entre eles. É enquanto arquiteto do mundo que cada espécie está em relação com as outras. A arquitetura não é apenas um assunto humano, não é apenas um fato cultural, nem sequer a relação entre uma espécie e o espaço, uma forma de vida e seu mundo. É o paradigma da relação interespecífica” (Coccia, 2020, p. 135).

início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Arquitectura exista uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias. (Távora, 1947)

Em “Arte poética I”, texto publicado pela primeira vez na revista *Távola Redonda* em dezembro de 1962, Sophia diz não falar “de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética”: “sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada” (Andresen, 2015, p. 889). Reconhece que a qualidade do que é belo não é independente da sua manifestação física; a beleza assume-se como um sinónimo de verdade. Por isso, habitar com beleza será o mesmo que habitar com verdade.

Sophia tem na casa um tema recorrente: entre o apelo dos espaços de infância e uma ideia concreta de construção – branca, limpa – que amplia possibilidades de inteireza. O papel de quem desenha a casa será integrá-la no meio com harmonia e revelar no artifício construído o divino que, antes da ação humana, já lá estava. A casa tem, então, a possibilidade de revelar o sublime e o sagrado – o que pode ser visto, o que pode ser tocado. Aqui não há nenhuma transcendência: “O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na *physis*. O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, que emerge” (Andresen, 1975, p. 29).

Mas, contra a harmonia, surge o erro. No conto andrenesiano “O jantar do bispo” (*Contos exemplares*) existe um confronto entre o equilíbrio e o excesso, opondo-se a proporção certa ao que é falso e complicado.

A casa era grande, branca e antiga. Em sua frente havia um pátio quadrado. À direita um laranjal onde noite e dia corria uma fonte. À esquerda era o jardim de buxo, húmido e sombrio, com suas camélias e seus bancos de azulejo. [...] Daquela casa tão bela, com as suas linhas limpas, com os seus materiais nobres e pobres, com as paredes caiadas, os azulejos e a grande fachada clara e direita cuja beleza estava só no equilíbrio certo dos espaços e dos volumes e na nudez da cal e da pedra.

Mas dentro já qualquer coisa rompia a harmonia.

Móveis pomposos, falsos e doirados, tinham sido acrescentados às antigas mobílias escuras. Um estranho novo-riquismo invadia devagar a antiga, simples e austera nobreza. Um excesso de tapetes escondia a doce madeira do chão. Cortinas complicadas injuriavam o brilho frio do azulejo e a casta cal das paredes. (Andresen, 1962, p. 45-51)

Para Sophia, erguer uma casa deve responder a um princípio de procura de simplicidade – apelo da *areté* contra a *húbris* – e inteireza, como o poema andrenesiano. Note-se como Silvina Rodrigues Lopes considera que as imagens e ideias de Sophia *implicam-se e implicam-nos*: “Participam de uma arquitetura de destinações em que o visível interpela o invisível, o impessoal se faz eco do mais pessoal, o reconhecível anuncia o desconhecido” (Lopes, 1990, p. 39). A casa de Sophia dança entre o centro da intimidade e o apelo do que está fora. É pertinente lembrar um inédito que se encontra no espólio da poetisa com os seguintes versos: “Primeiro, moramos nas casas. Depois, quando as perdemos, elas moram-nos” (Morão, 2013, p. 104-119). Há aqui uma primitividade que permanece – mesmo na perda – e que sofre a ameaça persistente da divisão: “A raiz da paisagem foi cortada./ Tudo flutua ausente e dividido./ Tudo flutua sem nome e sem ruído” (Andresen, 1950, p. 236).

Leia-se o poema “Musa”.

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

(Andresen, 1962, p. 438)

Se a casa primeira funda a identidade, o que fica dessa memória? Convoco os versos do poema “Habitação”:

Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de tília junto à casa de infância

(Andresen, 1989, p. 785)

Desabita-se a casa de infância, mas a poesia continua para lá da separação – é essa poesia que será fundadora de uma consciência.

A poetisa alertou com insistência para a fragilidade da democracia que não impulsiona uma plataforma de cultura acessível a todos.³ Sabendo que tudo *corta e divide*, vê na poesia um reduto de liberdade, uma moral. Falar de poesia e de democracia é, na sua obra e intervenção política e cívica, falar da casa. Como se a poesia não pudesse emergir na ausência de um primeiro abrigo que direciona o olhar para o que é belo. Casa – poesia – democracia: é este o itinerário da revolução?

Vivendo os dias de grande inquietação e esperança do golpe militar de 25 de abril, o poema “Revolução” foi escrito dois dias depois, a 27 de abril de 1974.⁴ São muito conhecidas as palavras de Sophia que nomeiam a madrugada esperada, “o dia inicial inteiro e limpo” (Andresen, 1977, p. 668) do poema “25 de abril”. Menos repetidas são as palavras do poema que também integra *O nome das coisas*, livro com a maior esperança de reconstrução, fixando um período histórico do movimento revolucionário sem precedentes.

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta

Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como página em branco
Onde o poema emerge

Como arquitectura
Do homem que ergue
Sua habitação

(Andresen, 1977, p. 669)

“Casa limpa”, “chão varrido”, “puro início”, o poema emerge como o humano ergue a sua habitação. A revolução é uma nova casa, e repare-se como o construir de Sophia

³ “Nenhuma democracia é possível enquanto não há uma plataforma de cultura acessível”, declarou na entrevista já citada à Emissora Nacional, dez dias após o 25 de abril de 1974.

⁴ Como aponta Rosa Martelo no ensaio “Os dias da Revolução”, os poemas “25 de abril” e “Revolução” constam de uma folha manuscrita disponível em <<https://purl.pt/19841/1/1970/galeria/f2/foto1.html>> (Acesso em 06 fev. 2024).

implica sempre um movimento ascensional e de verticalidade. Lembro a frase de Frank Lloyd Wright: “O que é mais necessário na arquitetura atual é justamente o que é mais necessário na vida – integridade” (*apud* Pallasmaa 1996, p. 68). Poder-se-ia completar esta frase com as palavras de Sophia que dizem que “Pela qualidade e grau de beleza da obra que construímos se saberá se sim ou não vivemos com verdade e dignidade” (Andresen, 1963).

Juhani Pallasmaa, em *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*, aponta que a arquitetura projeta significados, direcionando a nossa consciência, o nosso comportamento e o nosso movimento. “A arquitetura significativa faz com que nos sintamos como seres corpóreos e espiritualizados” (*Ibid*, p. 11). Esta disciplina atribui maior significado à existência humana ao dar uma medida humana às dimensões do espaço e do tempo. E criando lugares no espaço.⁵ Por isso, repensar o habitar depois do 25 de abril foi um sinal evidente dos tempos de grande intensidade na reconfiguração e ampliação de identidades: como habitar?

Alexandre Alves Costa recorda os dias do SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local, programa criado após a Revolução dos Cravos para colmatar necessidades de alojamento precário e uma referência na participação popular no processo arquitetónico de desenho habitacional e urbano. Nesse período, o arquiteto evoca a utopia em concretização para combater a forte disparidade social:

construir a casa era para todos, porque não se podia imaginar nada que não fosse para todos. Este foi o momento em que se pensou o habitar de uma maneira mais profunda, e até os arquitectos participaram de forma tão natural e normal, tendo contribuído mesmo no plano político, não se sentindo desapropriados da possibilidade de poderem exercer a sua arte. (Baptista e Pacheco, 2010, p. 132)

Em Sophia, o ideal de beleza da casa liga-se a uma simplicidade e nudez primárias. Maria Andresen cita estas palavras pertinentes encontradas num papel do espólio da poetisa: “Dai-me a casa vazia e simples onde a luz é preciosa. Dai-me a beleza intensa e nua do que é frugal. Dai-me a claridade daquilo que é exactamente necessário. Que a vida seja limpa de todo o luxo e de todo o lixo” (Andresen, 2013, p. 175). O excesso que abre o desacerto, como evidenciado no conto “O jantar do bispo”, é um obstáculo à realização

⁵ Marc Augé diferenciou com clareza os dois conceitos, apontando que o “termo “espaço” em si próprio é mais abstracto do que o de “lugar”, “através de cujo emprego nos referimos pelo menos a um acontecimento (que teve lugar), a um mito (lieu-dit, lugar-dito-de) ou a uma história (haut lieu, lugar nobre). Aplica-se indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada poste de uma vedação) ou a uma ordem de grandeza temporal (“no espaço de uma semana”)” (Augé, 1992, p. 70-71).

do projeto claro e concreto de tomada de consciência e de denúncia de injustiça. Como a casa do poema “Projecto I”:

O longo muro alentejano e branco
O desejo de limpo e de lisura
Aqui na casa térrea a arquitectura
Tem a clareza nua de um projecto
(Andresen, 1977, p. 672)

ou nestes versos de “A Casa Térrea”:

Então construirás a tua casa na planície costeira
A meia distância entre montanha e mar
Construirás — como se diz — a casa térrea —
Construirás a partir do fundamento
(*Ibid*, p. 678)

A casa fundida na terra é imagem da solidez a partir da qual se pode realizar o projecto. No poema “A casa de Deus”, datado de 1990, a casa “é feita de matéria para habitação do espírito”, “uma casa que se situa na imanência” (Andresen, 2005, p. 922-923). Não sabemos se Sophia leu Marco Vitruvius, mas é possível estabelecer um diálogo entre as suas ideias e os princípios do tratado do período greco-romano *De Architectura*, datado do século I a.C., em que o arquiteto romano apresenta os três princípios fundamentais da arquitetura, *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – firmeza, funcionalidade e beleza. A construção deve ser sólida e durável, atender às necessidades humanas e ter uma estética agradável (Vitruvius, s/d). A tríade vitruviana possibilita o *estar poeticamente no mundo* ao implicar uma integração harmoniosa do corpo no espaço – como defende o filósofo Schelling, a “alma da filosofia é o idealismo, o realismo é o corpo; só os dois reunidos constituem uma totalidade viva. Este último não pode produzir o princípio, mas deve ser o fundamento e o meio no qual aquele se efectiva, toma carne e sangue” (Schelling, 1809, p. 60).

A poesia de Sophia, parecendo (numa primeira leitura) não tematizar o corpo, tem-no muito presente como medida de escala e recetor sensorial — em que o corpo se apropria do espaço e o espaço se apropria do corpo. E se contém fortemente um carácter confessional, funde-se num exercício de despersonalização em que se amplia para ser outra coisa: “E o vento contra as janelas/ Faz-me pensar que eu talvez seja um pássaro” (Andresen, 1950, p. 234). A apreensão do espaço não é apenas feita com a visão, mas convoca todos os sentidos. É interessante atentar no que escreve Delfim Sardo, apontando

que são os corpos que “segregam espaço porque lhe dão eixos de orientação, mas também porque definem para o espaço sentido, ou sentidos” (Sardo, 2010, p. 32). O espaço é inerente à representação a partir de uma nomenclatura que os introduz. No poema “Lisboa” (livro *Navegações*), Sophia diz Lisboa para que a cidade a que chega surja nascida do seu nome⁶. Nomear é desocultar, procurar a palavra que abre a direção espacial. Importa ainda meditar nas palavras de Sardo em que a clivagem surge clara porque “a arquitectura trabalha sobre a realidade do espaço vivenciado, e a arte trabalha sobre os mecanismos de representação da espacialidade” (*Ibid*, p. 28). Se o espaço define a nossa representação do mundo, mais do que isso “é a nossa forma de representação da possibilidade do mundo” (*Ibid*, p. 31-32).

A casa ergue-se em relação ao território e à paisagem, referente identitário que direciona o movimento e o olhar⁷. Se um corpo vive em relação a outro corpo, habitar também implica uma abertura; a janela, em Sophia, surge como proteção mas, também, possibilidade de fuga. Inicia o movimento de atenção ao redor a partir do centro íntimo da casa; isso resulta numa representação espacial que não é, tendencialmente, a do desequilíbrio — mas a da proporção e da justa medida que procura desocultar no mundo a simetria primeira. Com que fim?

Atentámos na casa aliada à poesia, primeiro ponto do itinerário; pensemos agora a revolução. É pertinente voltar a 6 de junho de 1973, momento em que Sophia de Mello Breyner Andresen coloca em funções os membros da lista única à Associação Portuguesa de Escritores e apela à resistência contra a degradação da vida, desejando que a Associação “seja um lugar de encontro e de confronto que contribua para uma consciência coletiva da cultura cada vez mais exigente e rigorosa e cada vez mais ligada à vida. Escrever é exigir e não aceitar” (Mendes, 2013, p. 220). Partilha um desejo e um apelo de combate — de novo — à alienação.

Espero que esta Associação defenda a presença efectiva e real do poeta na cidade do homem. Mas mais ainda desejo que esta Associação — opondo-se a todas as formas de alienação que desfiguram a existência da sociedade actual — defenda a presença prática da poesia na vida do homem. [...] A poesia é necessa-

⁶ “Digo:/ «Lisboa» /Quando atravesso — vinda do sul — o rio/ E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse” (Andresen, 1983, p. 719).

⁷ Diz Gonçalo M. Tavares que “As coisas arquitectónicas estão a decidir para onde é que vamos ou para onde é que olhamos, que é uma coisa fundamental, que determina quase tudo. Para onde eu olho é, muitas vezes, o ponto de origem do pensamento.” Na mesma conversa, José A. Bragança de Miranda avança um conceito interessante sobre a casa, podendo “ser vista à luz da ideia de “dobra” de Deleuze. Ela é uma dobra no espaço. Fazer uma dobra implica o trabalho de uma linha que atravessa o espaço que nós construímos sobre a terra, que costura nesse espaço a própria natureza” (Baptista e Pacheco, 2010, p. 100-103).

riamente política porque uma cidade sem poesia é uma cidade desmantelada e morta. (*Ibid*, p. 221)

José Manuel Mendes recorda estas palavras e a força do seu desígnio cultural. E avança no tempo até 10 e 11 de maio de 1975, período pós-revolucionário, para lembrar como Sophia leu com dicção ritmada e encantatória o manifesto “Poesia e revolução”. Cito trechos do texto lido no I Congresso de Escritores Portugueses.

E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. Liberdade primordial, justiça primordial.

[...]

E caminhar para a frente é emergir da divisão. É rejeitar a cultura que divide, que nos separa de nós próprios, dos outros e da vida.

[...]

Por isso rejeitamos o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão. Que separa o trabalhador intelectual do trabalhador manual. Que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida.

[...]

E porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o projeto de uma política real é por sua natureza paralelo ao projeto da poesia.⁸

Este é o projeto de Sophia: fundar a beleza da casa – que funda a poesia – que funda a política, a cultura, a democracia – que fundam a revolução.

Onde fica “O país linear e transparente/ E sua luz de prumo e de projecto?” (Andresen, 1977, p. 684). Na celebração dos cinquenta anos sobre o 25 de abril, hoje, em Portugal, perguntamos: casas para quem? Milhares de pessoas manifestam-se pelo direito à habitação, gritando palavras de ordem como “Abril exige casa para viver”⁹. Ainda antes da beleza da casa urge, claro, a certeza de existir o abrigo. Sem esse fundamento é frágil o futuro da democracia. A crise climática agudiza o clima de tensão e “falarmos da salvação do mundo não pode ser muito diferente de falarmos do reequilíbrio ecológico de um planeta a que chamamos Terra, o qual passaria muito bem sem nome, provavelmente – e

⁸ Cf. Poesia e Revolução: <https://escamandro.wordpress.com/2019/08/31/poesia-e-revolucao-por-sophia-de-mello-breyner-andresen/> (Acesso em: 10 fev. 2024).

⁹ “Fartos de escolher, pagar a renda ou comer”. Milhares marcham pela habitação em Lisboa e no Porto”, in <https://www.publico.pt/2024/01/27/economia/reportagem/casa-marcha-habitacao-avanca-avenida-lisboa-2078361> (Acesso em: 10 fev. 2024).

sem nós, humanos seres nomeadores de todas as coisas vivas e mortas, possíveis e impossíveis” (Martelo, 2022, p. 196).

Como habitar?

“A regra a seguir é esta: uma casa para todos e beleza para todos” (Andresen, 1963), defendeu a poetisa. Acreditou estar a resposta na Antiguidade Clássica, não sendo possível acordo do humano consigo mesmo nem com a terra “se não conseguirmos emergir da civilização exilante e mutilante onde nos emaranhamos e se não conseguirmos retomar o caminho que a Grécia arcaica traçou” (Andresen, 1975, p. 115). Foi já referido que o livro *O nome das coisas* traz a marca de reconstrução, mas traz também a inquietação de se cometer um novo erro, uma denúncia de que o jogo parece viciado.¹⁰ Se neste livro a palavra *projeto* é muito repetida, em obras posteriores, como aponta Sofia de Sousa Silva, a palavra quase desaparece (Silva, 2022, p. 166).

E se a poetisa não teve “Mãos certas do pedreiro/ Mãos hábeis do carpinteiro/ Mão exacta do pintor/ Cálculo do engenheiro/ Desenho e cálculo do arquitecto”¹¹ (Andresen, 2015, p. 922) para erguer casas no mundo físico, teve a consciência ética e poética de que a palavra é resistência e fundamento, como casa térrea, do sonho. Soube das muitas (demasiadas) construções e revoluções por cumprir. Com “Palavras silabadas/ Unidas uma a uma/ Às paredes da casa” (Andresen, 1967, p. 517) há a possibilidade de defender a liberdade e um outro mundo. Isso é muito evidente no poema “A forma justa”, com que concludo.

Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos — se ninguém atraísse — proporia
Cada dia a cada um a liberdade e o reino
— Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa

¹⁰ Responde Sophia em entrevista a Eduardo Prado Coelho: “O 25 de Abril foi um dos momentos de máxima alegria da minha vida. Foram dias que vivi em estado de levitação. [...] Mas ao mesmo tempo foi uma ocasião perdida, de uma maneira terrível, talvez porque não está na natureza das coisas cumprir aquilo que o 25 de Abril prometia... É um pouco como a adolescência que tem em si imensas possibilidades que depois se vão malogrando.”

¹¹ Sendo entendida por Sophia como “um trabalho com a medida e o número, linhas, ângulos e faces, a arquitectura não é menos uma questão de moral: «A essência universal das formas justas» (Martins, 2013, p. 100).

De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo
Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
(Andresen, 1977, p. 710)

Referências

- ANDRESEN, Maria. “Entre a sombra e ‘a luz mais que pura’: sobre espólio e a poesia de Sophia”, in AA.VV., **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**, org. Maria Andresen. Porto: Porto Editora, 2013.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral**. 1950; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. **Contos exemplares**. 1962; ed. ut.: Porto: Figueirinhas, 2006.
- _____. **Livro Sexto**. 1962; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. “Pelo negro da terra e pelo branco do muro”. 1963, nº 21, **Távola Redonda**, Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/08/10/jornal/pelo-negro-da-terra-e-pelo-branco-do-muro-173555>> (Acesso em: 06 fev. 2024).
- _____. **Geografia**. 1967; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. **Dual**. 1972; ed. ut.: Porto: Porto Editora, 2019.
- _____. **O nu na Antiguidade Clássica**. 1975; ed. ut.: Porto: Porto Editora, 2019.
- _____. Entrevista à Emissora Nacional a 5 de maio de 1974, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=e5JU6e44Iw8&list=PLB_pGDH0pKjlrC8XBqqhkN23DS-OPf-JHm (Acesso em: 06 fev. 2024).
- _____. **O nome das coisas**. 1977; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. “Poesia e Revolução”. 1977 In: <<https://escamandro.wordpress.com/2019/08/31/poesia-e-revolucao-por-sophia-de-mello-breyner-andresen/>> (Acesso em: 10 fev. 2024).
- _____. **Navegações**. 1983; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- _____. “Sophia de Mello Breyner Andresen Fala a Eduardo Prado Coelho”, *ICALP*, 6, 1986, p. 74, Disponível em: <<https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f11/pag1.html>> (Acesso em: 12 fev. 2024).

_____. **Ilhas**. 1989; ed. ut.: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. “Artes poéticas I e III” In: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. “Poemas Dispersos” In: **Obra poética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l’espace**. 1957; ed. ut.: **A poética do espaço**, trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAPTISTA, Luís Santiago, PACHECO, Pedro. “Falemos de casas... Em Portugal” In: **Falemos de casas: entre o norte e o sul** – Catálogo da exposição inserida na Trienal de Arquitetura de Lisboa. Lisboa: Athena, 2010.

BELO, Ruy. **O problema da habitação**. 1962; ed. ut.: Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

COCCIA, Emanuele. **Métamorphoses. 2020**; ed. ut.: **Metamorfoses**, trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2020.

CRISÓSTOMO, Pedro, VOLTA E PINTO, José, “‘Fartos de escolher, pagar a renda ou comer’. Milhares marcham pela habitação em Lisboa e no Porto”, 27 de janeiro de 2024, Público, <<https://www.publico.pt/2024/01/27/economia/reportagem/casa-marcha-habitacao-avanca-avenida-lisboa-2078361>> (Acesso em: 12 fev. 2024)

HEIDEGGER, Martin. “Bauen, wohnen, denken”, 1951; ed. ut.: “Construir, habitar, pensar”, trad. Victor Hugo de Oliveira Marques, Campo Grande, **Multitemas**, vol. 23, nº 53, 2018: 275-294. DOI: <<http://dx.doi.org/10.20435/multi.v23i53.1593>> (Acesso em: 12 fev. 2024).

HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas**; ed. ut.: Trad. e Sel. Paulo Quintela, Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

MARTELO, Rosa Maria. **Devagar, a Poesia**. Lisboa: Documenta, 2022.

_____. “Os dias da revolução” In: AA.VV., **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**, org. Maria Andresen. Porto: Porto Editora, 2013.

MARTINS, Fernando Cabral. “Elementos de geometria poética”, In: AA.VV., **Sobre Sophia: novas leituras**, org. Maria Andresen e Fernando Cabral Martins. Porto: Porto Editora, 2022.

MENDES, José Manuel. “Sophia e o associativismo de escritores” In: AA.VV., **Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional**, org. Maria Andresen. Porto: Porto Editora, 2013.

MORÃO, Paula. “ ‘Nunca nada é inventado’: Ruben A. e Sophia de Mello Breyner Andresen” In: AA.VV., **Sobre Sophia: Novas Leituras**, org. Maria Andresen e Fernando Cabral Martins. Porto: Porto Editora, 2022.

PALLASMAA, Juhani. **The eyes of the skin: architecture and the senses**. 1996; ed. ut.: **Os olhos da pele**, trad. Alexandre Salvaterra, Porto Alegre: Bookman, 2011.

SARDO, Delfim. “Quando a arte fala arquitectura – Construir, desconstruir, habitar, In: **Falemos de casas: quando a arte fala arquitectura** – Catálogo da exposição inserida na Trienal de Arquitectura de Lisboa, Lisboa: Athena, 2010.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände**. 1809; ed. ut.: **Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana**, trad. Carlos Morujão, Lisboa, Edições 70, 1993.

SILVA, Sofia de Sousa. “Projeto: derivações e deriva” In: AA.VV., **Sobre Sophia: Novas Leituras**, org. Maria Andresen e Fernando Cabral Martins. Porto: Porto Editora, 2022.

SOPHIA de Mello Breyner Andresen no seu tempo. Momentos e Documentos, Biblioteca Nacional de Portugal, Disponível em: < <https://purl.pt/19841/1/> > (Acesso em: 12 fev. 2024).

TÁVORA, Fernando. “O problema da casa portuguesa” In: **Cadernos de Arquitectura n.º1**, Lisboa, 1947, <https://revisitavora.wordpress.com/2018/06/27/o-problema-da-casa-portuguesa-fernando-tavora-2/> (Acesso em: 14 fev. 2023).

VITRÚVIO, Marco. **De architectura libri decem**. (s/d); ed. ut.: **Tratado de Arquitectura**, trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

**“TANTO MAR” (1975): EXTENSÃO E PROFUNDIDADE
HISTÓRICA EM UMA CANÇÃO CIRCUNSTANCIAL DE CHICO
BUARQUE**

**“TANTO MAR” (1975): HISTORICAL EXTENSION AND PROFUNDITY
IN A CIRCUMSTANTIAL SONG BY CHICO BUARQUE**

João Vitor Rodrigues Alencar

Instituto Federal do Pará

orcid.org/0000-0002-6914-1819

joao.alencar.edu@gmail.com

RESUMO

Composta sob o impacto da Revolução dos Cravos, “Tanto mar” (1975) é por vezes considerada uma canção circunstancial. Apesar da deliberada singeleza do resultado formal e da referência direta ao contexto, buscaremos mostrar que ela vai além do que se espera de algo circunstancial: música e letra compõem um todo que reflete em profundidade sobre o processo histórico-social de longa duração do desenvolvimento capitalista, representado mais diretamente pela colonização. Nesse sentido, ainda que a canção tenha sido composta na empolgação dos momentos iniciais da revolução portuguesa e se refira diretamente a ela, seu processo de estruturação não se resume ao momento imediato. Pelo contrário, sua configuração inclui uma gama mais extensa de materiais, e a profundidade de seu sentido depende de outras mediações que situam tal revolução como um momento dentro de um movimento mais amplo e complexo. Para demonstrá-lo, abordaremos o processo de estruturação através da análise de sua fatura, buscando mostrar, de forma imanente, como os materiais históricos estão sedimentados na forma que os configura. É como se a singeleza das técnicas artísticas e a abundância de materiais estivessem armados numa tensa composição, em que as próprias contradições dessa relação são responsáveis por expor de maneira formal o extenso e profundo processo sócio-histórico que constitui a atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução dos Cravos, ditadura civil-militar brasileira, literatura e sociedade, música popular, política.

ABSTRACT

118

Composed under the impact of the Carnation Revolution, the song “Tanto mar” (1975) is sometimes considered a circumstantial song. Despite the deliberate simplicity of the formal result and the direct reference to the context, however, we will seek to show that music and lyrics make up a whole that reflects in depth on the long-lasting historical-social process of modernization, represented more directly by Colonization. In this sense, even though the song was created in the excitement of the initial moments of the Portuguese Revolution and refers directly to it, its structuring process is not limited to the immediate moment. On the contrary, its configuration includes a more extensive range of materials and the depth of its meaning depends on other mediations that situate such a revolution as a moment within a longer and more complex movement. To demonstrate this, we will approach the structuring process through the analysis techniques used to elaborate it, seeking to show, immanently, how historical materials are sediments in the form that configures them. It is as if the simplicity of artistic techniques and the abundance of materials were set up in a tense composition, in which the very contradictions of this relationship are responsible for formally exposing the extensive and profound socio-historical process that constitutes the contemporary.

KEYWORDS: The Carnation Revolution, brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), literature and society, popular music, politics.

A primeira versão de “Tanto mar” (1975) foi composta por Chico Buarque ainda no calor do momento, em 25 de abril de 1974, dia em que ocorreu a revolução que pôs fim à longa ditadura do Estado Novo português. O compositor, que visitou Portugal pouco tempo depois da revolução, já tinha uma parceria sobre o tema: “Portugal” (1974), sucesso em que Georges Moustaki coloca uma nova letra em francês na música de “Fado tropical” (1972), de Ruy Guerra e Chico Buarque). Algo da forma como essa canção saudava a revolução que decretou o fim do salazarismo permanece em “Tanto mar”, mas agora num tom festivo e popular, distante da extensa análise de conjuntura realizada pela nova versão da parceria com Moustaki. Graças à referência direta ao contexto político feito pela letra, à visita biográfica que Chico fez a Portugal pouco tempo depois da revolução e ao resultado formal calcado na simplicidade, a primeira versão foi compreendida como uma canção circunstancial, cujo sentido se esgotaria na sua maneira simples de saudar a Revolução dos Cravos. Em 1978, por ocasião de seu lançamento em disco (já que quando foi escrita sua letra fora vetada pela censura), Chico escreveu uma nova letra, em que revia os posicionamentos adotados na primeira

versão. Isso acabou deslocando a interpretação para sua segunda versão, como se suas alterações guardassem o sentido último da canção.

Essa abordagem, todavia, não dá a devida atenção para aquilo que permaneceu inalterado na primeira, em que já podemos vislumbrar uma complexa maneira de estruturar os materiais sócio-históricos em forma artística. Apesar da deliberada singeleza do resultado formal e da referência direta ao contexto, buscaremos mostrar que ela vai além do que se espera de algo circunstancial: música e letra compõem um todo que reflete em profundidade sobre o longo processo histórico-social da modernização, representado mais diretamente pelas imagens da colonização. Buscaremos mostrar como essa extensão e profundidade históricas já estão presentes na primeira versão na contraposição entre as expectativas que emanam, sobretudo, daqueles recursos técnicos mais singelos que estruturam a letra num primeiro plano e a escolha de metáforas enigmáticas que projetam um plano mais profundo para a canção, ampliando seu campo de sentidos. Para demonstrá-lo, abordaremos o processo de estruturação através da análise da fatura da primeira versão, buscando mostrar, de forma imanente, como os materiais históricos estão sedimentados na forma que os configura. É como se a singeleza das técnicas artísticas e a abundância de materiais estivessem armados numa tensa composição, em que as próprias contradições dessa relação são responsáveis por expor de maneira formal o extenso e profundo processo sócio-histórico que constitui o contemporâneo.

Em entrevista à Rádio Atividade do Centro Cultural São Paulo, o próprio Chico Buarque descreve a maneira como o contexto imediato o inspirou a compor a canção “como repórter de um momento histórico”:

Há músicas que não pretendem ser eternas, são *crônicas de um determinado momento*. Eu não acho que toda minha produção musical seja assim, mas realmente há canções que eu fiz para um determinado momento. É evidente que “Tanto mar” foi feita logo após a Revolução dos Cravos, naquele *entusiasmo* do 25 de abril de 74. Eu, aliás, passei por lá, por acaso, dias depois, me *contagiei* e fiz a música (Buarque, 1985, grifos nossos).

A canção comporia o álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo* (1975), gravado a partir do show que fizeram juntos por meses naquele mesmo ano na casa de espetáculos Canecão (Rio de Janeiro), com criação do próprio Chico, de Oswaldo Loureiro (que também o dirigiu), de Ruy Guerra e de Caetano Veloso. Todavia, a censura prévia vetou a letra e, tanto na apresentação ao vivo quanto na gravação lançada no Brasil, a canção apareceu numa versão instrumental, com uma flauta executando a melodia. Apenas

no último dia de show, Chico decidiu cantá-la, como nos conta Wagner Homem (2009, p. 136-137), em *História das canções*. Na versão do disco lançada em Portugal, onde não houve proibição, o compositor gravou a voz por cima daquela versão.

“Tanto mar” (1975, primeira versão)

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Através do canto, um eu interpela diretamente uma segunda pessoa que vivencia o ambiente festivo da revolução que pôs fim ao regime autoritário salazarista, referida pelo cravo citado já na primeira estrofe. De saída, já se adivinha um brasileiro como emissor dessa interpelação, não só porque ela foi elaborada pelo compositor que mais explicitamente se colocou contra a ditadura civil-militar vigente no país, mas também pela forma como ele caracteriza seu ambiente como em tudo oposto à festa revolucionária de Portugal. É entre essas duas pessoas do discurso, sobretudo no que se refere à diferença radical de contexto político que elas estão vivenciando naquele momento, que se constitui o sentido mais imediato da canção.

Essa forma de compor, que mimetiza uma busca pelo diálogo, já havia sido experimentada em “Samba de Orly” (1970) e voltaria a ser utilizada em “Meu caro amigo” (1976). Em todas essas canções, a referência política é fundamental para se compreen-

der o teor das falas, mesmo no que elas dizem de mais prosaico. É como se os diversos comentários fortuitos fossem responsáveis por ir compondo uma determinada situação, que, ao ser minimamente delineada, revela e denuncia como o modo de opressão política e social que se instalou em várias regiões do globo durante a dita Guerra Fria, período que na verdade foi muito quente na periferia do capitalismo abordado pela canção, onde o apoio a golpes e a repressão estatal elevou o clima de violência a patamares inéditos. Foi esse estado de coisas que condenou boa parte da militância e da intelectualidade ao exílio e à clandestinidade, que por sua vez responderia a ela se rearticulando numa nova frente militante a partir de seus novos destinos.

Dentro desse contexto marcado pela censura executada pelos regimes autoritários, a própria comunicação da vida diária funcionava como uma rede de informes e apoio. Um ano depois, Chico lançaria o disco *Meus caros amigos* (1976): o plural acrescentado ao título (diferente da canção) dá notícia não apenas das diferentes parcerias envolvidas em suas outras canções (com Milton Nascimento, Augusto Boal, Maria Bethânia, Francis Hime, Hugo Carvana, Alex Viany, Paulo Pontes), mas também torna o mais público possível como esse trabalho coletivo constitui uma frente de oposição ao bloco fascista no poder. É justamente nessa década que Chico se envolve numa grande quantidade de projetos coletivos, sobretudo no teatro, e vai se consolidando como uma figura de referência não só para a resistência contra a ditadura no Brasil, mas também como um aglutinador de redes internacionais, como fazia mais diretamente em relação a Cuba, por exemplo.¹

Décima faixa do disco, a canção vem logo após Chico interpretar “Gota d’água” (1975), o que traz algumas ressonâncias: não só porque ambas utilizam imagens rela-

¹ Para dar uma ideia desse contexto, cito o trecho de uma entrevista de Chico Buarque (1989) à revista *Nossa América* respondendo sobre a maneira como Cuba transformou sua relação com a América Latina: “Em Cuba eu comecei a encontrar gente, conhecer pessoas de vários países latino-americanos: músicos, artistas, intelectuais. Antes, havia antecedentes isolados, como as viagens à Argentina e um pouco da música dos exilados chilenos. Minha primeira ida a Cuba coincidiu com um momento muito forte daquela espécie de movimento de resistência que era muito ativo nos anos 70: cinema, música, teatro, literatura. O tempo da latino-americanização, um movimento coletivo espontâneo. Cuba deixava de ser apenas refúgio de perseguidos políticos, dos banidos pelo sistema, dos grupos que sequestravam aviões e iam parar lá. Vendo as imagens dos slides [em que o jornalista Fernando Moraes mostrava imagens de Cuba] percebi, na hora, que alguma coisa mudava na minha cabeça. Deu vontade de ir lá ver. Quando recebi o convite [para participar como júri de um festival de cinema em Cuba], aceitei de imediato. Eu quase tinha me esquecido de Cuba... Além do mais, devo confessar que aceitar o convite significava a atração do desafio, da transgressão, de ir ao lugar proibido. Viajar clandestino era meio difícil, no meu caso. Fui, então, às claras: no começo de 1978 viajei para Lisboa, fiz um programa de televisão e em seguida embarquei para Havana”. Nessa mesma entrevista, Chico comenta como sua relação com Cuba inspirou “O que será” (1976) e “Tanto amar” (1981), cujo título é uma clara referência a “Tanto mar” (1975, 1978). Embora não seja nosso objetivo e nem haja espaço para demonstrar como essas canções formam uma constelação histórica interligada, espero que ao longo do artigo fique claro como esta última canção não se refere apenas ao momento imediato português, mas reflete sobre o próprio processo colonial de constituição do espaço transatlântico e de luta pela emancipação revolucionária que inclui Cuba.

cionadas à água para se referir ao acúmulo de contradições no âmbito político e social, mas também porque esta discute a situação-limite em que então vivia o povo brasileiro (visto pelo ângulo do subúrbio carioca), apresentando assim as determinações históricas e sociais que serão apenas aludidas em “Tanto mar”, servindo como base para o paralelo que esta faz entre os dois contextos, um ditatorial e outro revolucionário, com um claro convite à ação transformadora. Curiosamente, a canção posterior é “Foi assim” (1952), composição de Lupicínio Rodrigues interpretada por Maria Bethânia, na qual se conta como a troca de uma pessoa amada por outra, que à princípio parecia em toda diferente, não mudou a situação conflituosa que caracteriza o presente do eu lírico – o que não deixa de estabelecer um curioso comentário sobre os rumos da Revolução dos Cravos, que serão retrabalhados quando Chico escrever uma nova letra para a canção em 1978.

Voltemos a “Tanto mar”, agora de maneira mais detida. Contagiado pelo clima de otimismo político daquela festa revolucionária, o eu que canta empresta formas de falar e de cantar características do âmbito cultural português (como o “pá”, contração de “rapaz” usada em conversas informais como vocativo ou interjeição, e o gênero musical fado, respectivamente), a partir do que pede que o outro guarde um cravo ou mande um cheirinho de alecrim como uma forma de remédio para a condição desoladora e doentia de seu país – aromático e medicinal segundo a sabedoria popular, característico do mediterrâneo, o alecrim retoma a partir da etimologia de seu nome científico (*Salvia rosmarinus*) a ideia da salvação e do orvalho do mar, como um perfume benfazejo que serviria de inspiração e traria saúde. Ele lamenta não estar na mesma situação e, apesar de reconhecer a distância por assim dizer atlântica entre os dois contextos, revela de modo cada vez mais empolgado o desejo de que o momento de alegria coletiva que seu interlocutor vinha passando servisse de estímulo e exemplo para o futuro próximo do Brasil.

Esse clima de festa popular, aliás, é estruturado também na métrica da letra: os versos compostos em quadras oscilam de forma heterométrica entre contagens que se aproximam de redondilhas maiores e menores, mas sem se enquadrar num metro único a ser milimetricamente repetido. Ora, tanto as quadras como as redondilhas são as formas que tradicionalmente mais se aproximam das oralidades e da cultura popular, especialmente em suas canções. Só não diria que são versos livres, porque algo do ritmo se mantém entre a primeira, a segunda e a quarta estrofes (como veremos, a terceira possui metro e ritmo próprios), ainda que sem obsessão técnica, no que parece uma tentativa de buscar reproduzir algo da regularidade inexata da própria coloquialidade. Assim, a própria métrica trabalha no sentido de constituir essa tentativa de diálogo libertador buscado pela composição.

O plano musical formado pelo canto e pelos instrumentos também vão paulatinamente compondo uma espécie de festejo popular. Voz e cordas começam numa tonalidade melancólica, numa lamúria acompanhada de um dedilhado lento, aos quais pouco a pouco vão se juntando outros instrumentos (o que parece uma viola tocada à maneira de uma guitarra portuguesa, baixo, cordas orquestradas, flauta), até culminar em tom ascendente numa espécie de celebração em que o povo participa animado através das palmas. Essa progressão é cumulativa, embora não seja linear – pois acompanha os fluxos e refluxos do próprio mar de contradições que, como veremos na análise da próxima estrofe, caracteriza o contexto histórico que liga a situação brasileira à portuguesa (e estas duas ao resto do mundo moderno) –, e acompanha a maneira como o eu que canta vai se contagiando em sua interlocução com o movimento revolucionário. É como se a subversão festiva inspirasse Chico e o fizesse compor um diálogo emancipador entre Portugal e Brasil, como fica claro na reviravolta que vai da tradicional melancolia do fado ao otimismo revolucionário presente no próprio andamento de sua canção.

Essa dimensão subversiva da canção também se encontra na principal imagem utilizada nessas duas primeiras estrofes. Como nota Margarita Rendeiro (2020), a canção de Chico remaneja o imaginário que o salazarismo havia buscado construir sobre Portugal. Como se sabe, o Estado Novo fomentou uma visão idílica do país ao retomar o tema do “Jardim da Europa à beira-mar plantado” (para usar o sempre lembrado verso do poema nacionalista “A Portugal”, de Tomás Ribeiro), buscando transformar em pitoresco aquilo que em Portugal corria o risco de parecer como atrasado ao olhar dos países ditos avançados. É nesse jardim idílico que, ironicamente, nasce o cravo, ícone da revolução que pôs fim ao regime ditatorial português.

As duas primeiras estrofes têm um grande apelo visual: num plano fenomenológico delineado pela imaginação, o eu projeta uma cena, onde seu camarada está em festa e poderia lhe guardar um cravo, da qual logo em seguida declara querer participar para colhê-lo pessoalmente. Assim, a fantasia o aproxima de seus anseios, criando a expectativa de que seus objetos de desejo estarão ao alcance da mão. Essa cena não chega a se estruturar dramaticamente, já que ela não chega à atualidade do diálogo intersubjetivo: do início ao fim, é o eu que em solilóquio descreve a festa da Revolução dos Cravos imaginariamente a partir de uma distanciada ditadura civil-militar implantada numa ex-colônia portuguesa.²

Como ainda buscaremos demonstrar melhor, a regra de composição de “Tanto mar” passa pela curiosa maneira com que Chico conseguiu implicar uma grande diversi-

² Sobre os conceitos básicos do drama, ver Szondi (2001). Para uma distinção deste gênero dos outros, ver Rosenfeld (1965).

dade de materiais históricos em formas tão singelas. O resultado dessa maneira de compor é uma canção aparentemente simples, cuja sutileza na disposição dos índices históricos, todavia, leva a referência ao momento histórico imediato que lhe inspira a ir além do circunstancial, ressoando de maneira ampla e profunda no processo social que a estrutura. Há uma enorme diversidade de materiais já nessa imagem apresentada pelas duas primeiras estrofes, das quais vamos apontar somente algumas daquelas que mais interessam para a argumentação apresentada neste artigo:

1) É retomada de maneira evidente a metáfora da Primavera dos Povos (que só será citada diretamente no primeiro verso da última estrofe), usada desde 1848 para descrever o fenômeno em que diversas revoluções populares independentes surgiram espontaneamente num mesmo momento histórico.

2) O cravo, guardado durante a revolução portuguesa para um brasileiro, retoma a imagem do transplante sociocultural a partir do qual Sérgio Buarque de Holanda (2015) analisa nossa formação em *Raízes do Brasil* (1936). Nessa obra, o historiador (e pai de Chico) argumenta que, apesar de nossas raízes serem formadas pela herança da colonização portuguesa, à época da publicação de seu livro estaríamos vivendo uma possibilidade de transformação, descrita no último capítulo – não por acaso intitulado “Nossa revolução”.

3) Na medida em que a canção brinca com esses transplantes socioculturais pelo viés dos empréstimos artísticos, podemos estender esse apontamento também para a obra *Formação da literatura brasileira*, em que Antonio Candido (2000) estudou esse empréstimo cultural pelo ângulo da formação da literatura brasileira, movimento histórico cuja dialética foi capaz de fazer com que os empréstimos culturais se tornassem instrumentos de descoberta e interpretação do país. Nessa obra, Candido (2000, p. 9-10) usa a metáfora botânica para descrever o florescimento, dependente mas mesmo assim decisivo para a consciência nacional, da nossa literatura: “nossa literatura é galho da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem do jardim das Musas [...]. Mas é ela, não outra, que nos define”.

Na terceira estrofe, todavia, há um brusco movimento de parada, que corta as expectativas que vinham sendo criadas pelas projeções, cada vez mais palpáveis, mas ainda imaginárias do sujeito que canta. Retomando brevemente o que foi dito antes de avançarmos: na primeira estrofe, o eu lamenta sua ausência nessa festa, pedindo que o companheiro português guardasse um cravo; na segunda, ele já demonstra explicitamente seu desejo de participar da festa e colhê-lo pessoalmente – progressão que era acompanhada pela entrada de outros instrumentos no arranjo, ao mesmo tempo que o âmbito coletivo era insinuado no discurso (“com tua gente”); na terceira, o eu reconhece, todavia,

a distância concreta entre seu desejo e a real possibilidade de que se repita no Brasil uma festa democrática como a que ocorre na revolução portuguesa (“sei que há léguas a nos separar/ tanto mar, tanto mar”). Essa pausa em que ocorre o reconhecimento das dificuldades que constituem a situação concreta, contudo, acaba em realidade determinando a necessidade de ir adiante rumo ao inesperado, como a Revolução dos Cravos: “sei também que é preciso, pá/ navegar, navegar”.

A terceira quadra vai alternando entre um verso mais longo e outro mais curto, compostos aos pares, mimetizando a oscilação das ondas do mar. Os versos mais curtos, por sua vez, constituem-se por termos duplicados, primeiro “tanto mar” e depois “navegar”. Quase todos rimando no sufixo “-ar” (os mais curtos, externa e internamente), como no substantivo “mar” e nas formas nominais dos verbos no infinitivo, o que faz com que a primeira repetição tenda a uma espécie de tempo sem fim da reflexão e da inação, com exceção do “pá” que conclui o terceiro verso, que interrompe o balanço marítimo dos outros versos, feito a rebentação de uma onda, quebrando assim o estado de reflexão do sujeito e o impulsionando à ação de explorar um tempo e um espaço ainda por serem criados. Mudança de rumo que subverte a metáfora da navegação, que passa de índice da colonização para um chamado à superação revolucionária, em que a infinitude não é mais falta de atividade contra uma determinada situação, mas possibilidade infinita de transformá-la.

Quando essa estrofe começa, há uma breve pausa no dedilhado para a entrada de uma base orquestrada, como se as cordas deixassem de pontuar os elementos da cena para agora refletir com *vagar* sobre ela, reconhecendo uma paisagem mais ampla e profunda em torno daquilo que havia sido indicado pelo eu que canta. Esse movimento se traduz nas imagens mobilizadas pela letra na troca dos apontamentos visuais e das comparações entre os dois contextos para o vislumbre e a reflexão sobre o que distancia e interliga esses contextos, ao mesmo tempo. Entre eles, forma-se um espaço amplo, em que é difícil que o eu lírico e seu interlocutor vislumbrem um ao outro (só se pode ver *tanto mar*), mas que é preciso enfrentar navegando. Ao passar da festa e do cravo que constituíam uma fantasia cada vez mais próxima para o reconhecimento da realidade da navegação em alto-mar, o campo semântico alarga e aprofunda o âmbito da canção, que passa do espaço mais estritamente europeu dos ícones mais imediatos da revolução portuguesa para o âmbito transatlântico das mediações históricas da modernidade, tanto da colonização quanto das revoluções que se contrapõem a ela.³

³ Em *O cancionista*, Luiz Tatit (2012) caracterizou a dicção cancionista de Chico pela sua profundidade, em oposição a seu engajamento político. Através dela, o compositor seria capaz de saturar a canção com materiais capazes de extrapolar seus formatos mais tradicionais. Aqui estou em parte recuperando essa leitura, que todavia me parece profundamente articulada à militância do autor.

Esse movimento dual, que imita a navegação no vagar das ondas e sua arrebatada em alto-mar, recupera o paralelo entre a ditadura civil-militar brasileira e a revolução portuguesa traçado nas duas primeiras estrofes, indicando agora os difíceis caminhos que ligam uma situação à outra, mapeando não só o passado colonial, mas também possibilidades futuras de revolução. Assim, o paralelo inicial, antes percorrido por desejos e fantasias, é preenchido pelo reconhecimento de uma materialidade que formou os diferentes contextos aludidos na canção. Assim, a colonização e sua perspectiva de superação são indicadas como determinações históricas decisivas para a compreensão do processo histórico que liga a ditadura civil-militar brasileira à Revolução dos Cravos.

Retomando a enumeração que havíamos iniciado em relação à imagem das primeiras estrofes, podemos acrescentar agora os seguintes apontamentos a partir da imagem do mar e da navegação:

4) Essas imagens também retomam a questão da herança da colonização portuguesa, como já apontado através da obra de Sérgio Buarque. Todavia, a forma hiperbólica com que elas são insistentemente reprisadas no núcleo da canção – não só essa é a terceira das cinco estrofes que são cantadas ao longo da música (figurando no exato meio da letra), como ela tem uma métrica própria e ainda por cima é nela que se canta (também repetidamente) algo tão central como o próprio título da canção – lhe dá um peso que acentua sua materialidade como dado decisivo. Nesse sentido, seu refluxo arrebatador altera o que veio anteriormente, reelaborando a questão do transplante cultural a partir do que Caio Prado Jr. (2011) chamou de *sentido da colonização*.

5) Pensando no modo como esses empréstimos artísticos são alterados pelo sentido da colonização, por fim, necessitamos lembrar como a obra de Roberto Schwarz (2001, 2012) equaciona esse debate sob chave negativa em *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*. Partindo de onde Candido havia chegado na *Formação*, Schwarz estuda a importação do romance realista europeu no Brasil (que também chegava aqui de barco, como as outras mercadorias), onde as ideias modernas aportavam parecendo fora de lugar, quando vistas pelo ângulo das nossas relações escravocratas. Schwarz explica essa incorporação aparentemente despropositada das ideias – incluindo as revolucionárias – como um resultado do movimento desigual e combinado através do qual o capitalismo se desenvolvia na sua periferia. A conjunção entre lepidéz ideológica despropositada e relações produtivas bárbaras seria a maneira peculiar e ambivalente com que nossa “elite” participava da marcha do capitalismo.

6) A materialidade histórica implicada nessas imagens leva a uma espécie de alargamento da imagem da Primavera dos Povos que vinha sendo aproveitada na canção, intro-

duzindo na sua metáfora de florescimento espontâneo e orquestrado a necessidade interna de que o tempo da revolução incluía também os ritmos vindos da periferia do capitalismo – lembrando que, embora o fado tenha se constituído como gênero característico de Portugal, sua origem incerta remonta às navegações (o primeiro de que se tem notícia fala justamente da navegação), e há inclusive quem defenda que ele nasceu no Brasil (Nicolay, 2012).

Não que à época não fosse clara a relação entre a Revolução dos Cravos e o processo colonial, já que ela decorre diretamente da iminente derrota militar de Portugal na guerra e dela também resulta a própria descolonização (Secco, 2014). Na canção, todavia, não se trata apenas de explicitar o nexos entre esses dois âmbitos, mas também de relacioná-los ao processo histórico que explica a ditadura civil-militar brasileira, inclusive o que nela aparecia como luta anticapitalista e possibilidade de superação socialista – lembrando, com Paulo Arantes (2014), que o próprio objetivo central do golpe de 1964 era acabar com o sentido da política como encaminhamento das expectativas a partir da mobilização das pessoas comuns. Aqui se revela um lado menos evidente da canção, não o que busca lançar luz em nosso regime militar a partir da Revolução dos Cravos, mas o inverso: o que a modernização conservadora promovida pelas elites e pelos militares, que escolheu a dependência como sócia menor do capitalismo internacional, sob a tutela armada da democracia liberal americana, dizia sobre as possibilidades para o futuro de Portugal.

Desse ângulo, a própria política portuguesa de colonização deixava de parecer um resquício arcaico do período das navegações dentro do mapa internacional das outras potências europeias para figurar como um momento de constituição da modernidade – o da reprodução capitalista –, que se iniciou com nada menos que as navegações, mas ainda não terminou, ainda que ela estivesse se reconfigurando naqueles anos de contrarrevolução e rearticulação produtiva. Assim, também a democracia liberal, o ponto de chegada de todo esse processo histórico (que em algumas décadas ainda seria defendida por ideólogos como forma última da história), deixava de figurar como um polo moderno definido em oposição ao atraso dos bárbaros para se revelar como seu ponto de culminância.

Assim, ainda que retome o passado colonial de maneira direta, essa imagem do mar e da navegação não se reduz (se é que o termo cabe) a uma referência ao passado colonial e ao futuro revolucionário nos moldes já conhecidos pelos debates. Sua composição enigmática, recurso que passará a ser cada vez mais comum na obra de Chico Buarque – como se pode perceber pela retomada da metáfora da navegação em “Vida” (1980) e na paradoxal paisagem carioca de “Morro Dois Irmãos” (1989), a partir das quais ele busca tatear as transformações que vinham ocorrendo na geografia social na atualidade –, tem que ver com a rearticulação produtiva daqueles anos 1970 que alterava toda a nova ordem mundial. Assim, Chico indicava que o Brasil do regime civil-militar e Portugal da

Revolução dos Cravos, bem como as relações entre eles e o próprio mundo produtivo, passavam por mudanças na reprodução material que exigiam a criação de novas formas de compreensão e ação.

Na última estrofe, que sintetiza o desejo de mudança com a determinação de navegar em mares desconhecidos, a canção se anima, acelerando o canto e completando o arranjo em festa, com uma mensagem marcada pela urgência com que se conjuga a denúncia da doentia situação brasileira e o remédio que se adivinha nos novos ares que vem de Portugal – agora não se trata mais de imaginar a revolução, mas de receber de fato o cheiro do alecrim (o que implica a materialidade da presença e da atualidade, não bastando a fantasia e a iconografia). Mas a canção não para por aí, e o instrumental toma conta da música numa festa, quase como se o cantor – em que está implicada a autonomização do artista em relação ao contexto ritual da festa popular em que a canção se origina – cedesse lugar para que a canção se realize enquanto festa política, como síntese de um processo revolucionário que reconfigura seu próprio espaço. Essa estrofe culmina na música festiva, convertendo a solidão com que o fado se consagrou na indústria fonográfica em uma possibilidade de festejo popular revolucionário e coletivo, em que a música se materializa nos corpos que dançam a revolução. Ao contrário do que ocorrera com as outras estrofes, e para que não reste dúvida, esta última é ainda repetida, recolocando o movimento de duplicação que perpassa toda a canção, mas agora numa forma de reafirmar a necessidade de transformação social.

A primeira versão de “Tanto mar”, portanto, não pode ser considerada apenas uma canção circunstancial, como se ela se reduzisse a uma saudação da Revolução dos Cravos ou mesmo a uma forma de interpretar o contexto da ditadura civil-militar brasileira à luz daquela revolução. Embora a canção tenha esses dois objetivos, seu modo peculiar de estruturar os materiais históricos e sociais nos revela que suas formas sondam o processo histórico que constitui aqueles dois momentos de forma mais ampla e mais profunda. Por um lado mais fácil de reconhecer, podemos dizer que essa profundidade não é tão aparente, porque a escolha dos recursos técnicos envolvidos na dimensão mais perceptível da canção acabam disfarçando a complexidade de seu sentido mais profundo. Assim, vimos como todos os elementos pareciam convergir na tentativa de compor uma canção popular: a composição dialógica, com métrica coloquial (as quadras, a aproximação das redondilhas), a utilização do cravo como imagem, o arranjo que vai transformando o lamento do fado numa festa revolucionária.

Por outro lado, as imagens responsáveis por apresentar de maneira evidente as complexidades do processo histórico possuem uma composição deliberadamente enigmática, o que também não facilita seu imediato reconhecimento – na realidade, eles nos forçam a uma *escuta mediada pelas contradições históricas*. Aqueles aspectos que dão

singeleza à fatura, todavia, já traziam nuances que complicavam a dimensão histórica da canção: por exemplo no modo como sua tentativa truncada de diálogo impede a constituição de uma cena dramática, criando uma forma de distanciamento. Apesar de esses recursos já implicarem uma distância crítica, são as metáforas enigmáticas as responsáveis por determinar sua feição concreta. Assim, embora a canção retome os ícones da Revolução dos Cravos e do transplante sociocultural que nos permite projetar um futuro diferente para o contexto brasileiro, sua visada só se completa com a forma complexa como ela retoma o mar e as navegações como imagens que descrevem a distância entre os dois contextos como os da concretude da reprodução capitalista internacional. A amplitude e a profundidade dessas imagens, bem como a materialidade de seu peso histórico, levam-nos a repensar a questão do transplante cultural revolucionário dentro de suas reais condições produtivas, compondo uma imagem da Primavera dos Povos capaz de abarcar também o contexto da periferia do capitalismo em suas lutas.

Referências

- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ANDRADE, Juliane S. C. Chico Buarque entre Brasil e Portugal: trânsitos, apropriações e diálogos musicais. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA*, 14., 2001. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/77708>>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- HOMEM, Wagner. **Histórias das canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- CHICO Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo**. Chico Buarque e Maria Bethânia. Rio de Janeiro: 1975. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 46 min.
- CHICO Buarque**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1978. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 33 min.
- CHICO Buarque**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1989. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment Brasil. 33 min.
- BUARQUE, Chico. **Entrevista à rádio Centro Cultural São Paulo**. Por Angélica Sampaio. 10 de dezembro de 1985. Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/textos#>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

BUARQUE, Chico. **Entrevista para a revista Nossa América**. Fevereiro de 1989. Versão escrita disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/textos#>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

HOLANDA, Sérgio B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LES AMIS de Georges. Georges Moustaki. France: Polydor. France: 1974. 41 min.

NICOLAY, Ricardo. O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem. **Contemporânea**, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_04_NICOLAY.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2024.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RENDEIRO, Margarida. Uma Leitura de Tanto Mar (1975, 1978) e de Meu Caro Amigo Chico (2012): utopia num diálogo entre amigos sobre a revolução. In: Diaz-Szmidt *et al.* (org.). **Intersecções transdisciplinares: ensaios críticos sobre o universo da língua portuguesa**. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, 2012. p. 319-335. Disponível em: <<https://mhprl.pl/produkt/intersecoes-transdisciplinares-ensaios-criticos-sobre-o-universo-da-lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. **Projeto História**, v. 47, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17138>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas de Raquel Imanishi Rodrigues; apres. de José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

VIDA. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram: Philips, 1980. 37 min.

25 DE ABRIL: A REVOLUÇÃO DA FRATERNIDADE

APRIL 25: THE FRATERNITY REVOLUTION

Cinda Gonda

Universidade Federal do Rio de Janeiro

orcid.org/0000-0003-4260-3267

gumercindagonda@letras.ufrj.br



RESUMO

Os ecos da Revolução dos Cravos em Portugal, no contexto político e social do Brasil. As trocas culturais nas artes: música, teatro e literatura. Por entre memória e subjetividade, um novo aprendizado se dá, feito de vitórias e frustrações e a permanente utopia.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução dos Cravos, Memória, Resistência, Utopia.

ABSTRACT

The echoes of the Carnation Revolution in Portugal, in the political and social context of Brazil. Cultural exchanges in the arts: music, theater and literature. Between memory and subjectivity, new learning takes place, made up of victories and frustrations and permanent utopia.

KEYWORDS: Carnation Revolution, Memory, Resistance, Utopia.

Foi o espanto a aprofundar-se em cada dia perante o que todos éramos capazes de fazer, ultrapassando cada barreira e tomando o país estranho palmo a palmo. A surpresa dos próprios gestos e do novo país descoberto, a rapidez do sonho conhecido pelos jornais e também nos locais percorridos. Tornou-se a cidade maior e as noites tornaram-se dias. As coisas pertenciam às pessoas [...] Tanta gente, donde vinha?

Eduarda Dionísio. *Retrato d'um amigo enquanto falo*.¹

¹ DIONÍSIO, Eduarda. *Retrato d'um amigo enquanto falo*. Lisboa: Quimera, 1988, p. 27.

Seria um fim de noite como outro qualquer. Pelo rádio, chegavam as notícias do outro lado do Atlântico dando conta de um golpe militar em Portugal! Habituada à derubada, por militares de direita, de governos legitimamente eleitos, na América Latina, pensou de imediato nos amigos que lá viviam. Um calafrio lhe percorreu o corpo. Depois de quase meio século de ditadura salazarista, um “rumor de botas” parecia dar continuidade ao pesadelo fascista. Felizmente, o dia seguinte espantaria os fantasmas da madrugada anterior – a revolta era progressista (a revolta precede à revolução). A multidão que tomara as ruas contrariou os comunicados radiofônicos que pediam para que a população ordeira permanecesse em casa, para evitar o derramamento de sangue. O povo, com o qual não se contava, orientaria os rumos dos acontecimentos.

Se, em Portugal, o período de exceção durara 48 anos, aqui, no Brasil, a chama que ardia do outro lado do oceano aqueceria os sonhos de liberdade. *Revolução das Flores*, como a chamaram inicialmente, *Revolução dos Cravos*, nome com que entraria para a História.

Assim, contagiada por uma alegria militante, chegou à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Avenida Chile. Nunca os olhares comunicaram tanto. Agentes infiltrados em sala de aula exerciam a habitual vigilância. Os versos de Torquato Neto ecoavam como um toque e alerta: “Agora não se fala mais / toda palavra guarda uma cilada / e qualquer gesto é o fim do seu início”.² Apesar do cerco, esperava-se um sinal... um som que fosse... até então suspenso, adiado – quem sabe “abril”, a escapar de um verso de Sophia de Melo Breyner Andresen, ou, sob o disfarce de uma metáfora, essa forma oblíqua e transferida do poeta dizer uma coisa em lugar de outra – “amanhecer”, “sol”, “por revolução. Bastaria um poema de António Ramos Rosa, Jorge de Sena, Manuel Alegre, Egito Gonçalves, Maria Teresa Horta... O tempo parecia suspenso. A geração de maio de 68 aprendera a “ser realista e exigir o impossível”.³ A lembrança dos amigos desaparecidos sem deixar rastros, no entanto, devolvia a realidade dos “tempos sombrios”⁴ que se competia viver. À tardinha, um pequeno grupo de estudantes caminhou em direção à Lapa. Num bar, discretamente, comemoraria “o dia levantado e especial”.⁵ Com vinho barato, Sangue de Boi, e alguns petiscos portugueses, por entre sussurros, como convinha, ergueu-se um brinde à vida. O instante “guardou o valor vital do gesto”,

² TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. 2ª ed. Organização de Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1982. p. 392.

³ Frase inscrita nos muros de Paris, por ocasião de maio de 1968.

⁴ Aqui, fazemos alusão ao livro de Hannah Arendt *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵ Cf. SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

como nos lembra Lukács.⁶ Nenhum outro vinho, por mais raro, superou aquele, porque guardava o sabor de juventude, de sonhos e liberdade.

Poucos dias depois, rápidas imagens do 1º de maio em Portugal surpreenderiam quem assistisse à TV Globo, empresa ligada ao regime. Uma semana após o golpe, quinhentas mil pessoas empunhando bandeiras vermelhas, que representavam o partido dos trabalhadores, compareciam às ruas de Lisboa.

Vinte anos mais tarde, o documentário *O novo país*, realizado pela mesma emissora, tendo o 25 de Abril revisitado por personagens que o vivenciaram, provocaria espanto a quem o assistisse. Glauber Rocha com sua câmera registrando os fatos, Sebastião Salgado com suas fotos divulgando para o mundo a boa nova. A ditadura, com seus tentáculos, permanecia.

Cantigas de amigo

No Brasil, diferentemente de Portugal, Espanha, Chile, entre outros, os ditadores se revezavam no exercício do poder. Desse modo, o próprio regime parecia se alterar, quando na verdade tudo se mantinha ferozmente imutável. Acentuavam-se as práticas de tortura e morte, período que ficou conhecido como “os anos de chumbo”. A Revolução dos Cravos nascia, enquanto, aqui, o governo Médici chegava aos estertores. O autoritarismo, como em toda parte, eliminou partidos, sindicatos, organizações estudantis. Os fascistas, sabe-se, escolhem seus inimigos. O sistema político ficaria definido pelo bipartidarismo. Da vasta gama de legendas, duas foram criadas: o MDB, Movimento Democrático Brasileiro, reunindo os partidos de esquerda, e a ARENA, Aliança Renovadora Nacional, os da direita. A *Revista Brasil Socialista*, ligada ao MDB, publica o artigo “Lições de Portugal”, assinado por Raul Vila. Com análise lúcida do que se passava no país, discutia a extensão dos impasses que o atravessavam. Mais tarde, seria devolvida ao sociólogo e Professor da USP, Éder Sader, a sua autoria. Ativista político, fundaria ainda a Política Operária, a POLOP. Perseguido, buscará exílio no Chile, em 1964. O texto reaparecerá no livro *Um rumor de botas: A militarização de Estado na América Latina* (Sader, 1982).

No terreno fértil da música popular brasileira, os Cravos floresceriam. Nara Leão irá gravar “Grândola, Vila Morena”, de Zeca Afonso, dando-lhe novo arranjo. A introdução, de cunho marcial, marcada por ruídos de botas, tornava-se a alusão direta ao regime militar brasileiro. “Tanto mar”, de Chico Buarque, em suas duas versões – a primeira,

⁶ Cf. LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Intr. Judith Butler. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

vetada no Brasil, seria gravada apenas em Portugal. Trazendo os verbos conjugados no presente, revelaria o clima de euforia que contagiava o país:

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente alguma flor
No teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera pá
Cá estou doente
Manda urgentemente algum cheirinho
De alecrim (Buarque, 1975)

Na segunda, no tom melancólico das elegias, os tempos verbais conjugam-se no passado. Afinal, toda revolução é uma festa, onde todos são convidados a participar. Há os que ali comparecem para a celebrar. Outros para conspirar, traindo-a.

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
Ainda guardo renitente
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Em algum canto de jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar

Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algun cheirinho de alecrim (Buarque, 1978)

Assim como Nara Leão, a cantora Márcia se alinharia aos festejos, gravando a canção “Pomba branca”, de Paulo de Carvalho.

Pomba branca, pomba branca
Já perdi o teu voar
Naquela terra distante
Toda coberta p’lo mar (...)

Fui criança e andei descalço
Porque a terra me aquecia
E eram longos os meus olhos
Quando a noite adormecia
Vinham barcos dos países
E eu sorria a Deus, sonhei
Traziam roupas, felizes
As crianças dos países
Nesses barcos a chegar

Depois mais tarde ao perder-me
Por ruas de outras cidades
Cantei meu amor ao vento
Porque sentia saudades
Saudades do meu lugar
Do primeiro amor da vida
Desse instante a aproximar
Dos campos, do meu lugar
À chegada e à partida

Pomba branca, pomba branca
Já perdi o teu voar

Naquela terra distante
Toda coberta p’lo mar (Carvalho, 1994)

De Abílio Manoel, cantor e produtor musical português radicado no Brasil, encontramos a canção “O fado e o cravo de abril”, onde o sentimento de exílio era ali partilhado por entre o amor e a saudade da terra distante:

Os gritos roucos
O mês de abril
E agora a vida que não se viu

Os lenços brancos
No cais do porto...
Meu coração anda solto

Uma vontade de voltar
Rever as flores
Que aqui não há
Seguir cantando o dia novo
E o coração do meu povo

E o som das guitarras na rua
Conversas de esquina
Varinas, cantigas...
O fado e o cravo de abril (Manoel, 1976)

A música “Pena Verde”, outro e talvez o maior sucesso do autor, aludiria, ainda uma vez, ao 25 de Abril: “Pus um cravo, na lapela / Sou escravo eu sou dos olhos dela, / Pena verde no chapéu / Me deu sorte, ela caiu do céu” (Manoel, 1970). Ainda em 1974, Vinicius de Moraes comporia a marcha-rancho “As cores de abril”: “As cores de abril / Os ares de anil / O mundo se abriu em flor / E pássaros mil / Nas flores de abril / Voando e fazendo amor.” (Moraes, 1974). É bom recordar, “passar de novo pelo coração”. Profundos laços ligavam Vinicius a Portugal. Foi ali que o poeta tomou conhecimento de sua cassação como diplomata, quando da edição do AI-5 (Ato Institucional nº 5, que iria atingir políticos, funcionários públicos etc.) pelos militares. Na apresentação ao lado de Baden Powell, diria o poema “Minha Pátria”⁷, acompanhado ao violão pelo parceiro, dedilhando o Hino Nacional:

⁷ Cf. MORAES, Vinicius de. *Pátria minha*. Barcelona: O livro inconsútil, 1949. O poema foi publicado por João Cabral de Melo Neto, quando servia em Barcelona, numa edição de 50 exemplares.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos... (Moraes, 1949)

Ao final da apresentação, avisado e aconselhado a partir pela porta dos fundos, porque um grupo de estudantes salazaristas se encontrava concentrado na saída para hostilizá-lo, sem um momento de hesitação, decidiu enfrentá-los. Sua arma: a poesia. Olhando um a um nos olhos, disse o poema Poética 1: “De manhã escureço / De dia tardo / De tarde anoiteço / De noite ardo” (Moraes, 1954). Um dos jovens presentes estende sua capa para Vinícius passar, no conhecido gesto de reverência. Os outros, imediatamente, o imitam⁸. A poesia vencera o obscurantismo.

Armazenadas na memória e no coração, tais canções estiveram presentes em diversos momentos marcados pela resistência ao regime, quando animavam a oposição a “continuar a continuar”⁹.

As gavetas vazias

Um comentário circulou pela grande mídia (*Jornal do Brasil, Le Monde, The Observer*) sobre as “gavetas vazias” dos escritores portugueses, logo após o 25 de Abril. Esperava-se que alguma grande obra surgisse. A colocação em si, ainda que inconsciente, traduzia uma postura estreita, em que o papel da censura acabava sendo minimizado. Na verdade, apesar da censura, a produção literária portuguesa sempre manteve um vigor incontestável. O que se verifica, num breve exame sobre as produções poéticas e da prosa de ficção, é que estas desenvolveram trajetórias diferenciadas. Por sua condição metafórica, a poesia se afirma em tempos onde se verifica a restrição da palavra e do pensamento.

⁸ A referência ao episódio está em CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 282-284.

⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés et alii. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 14.

Por outro lado, há momentos na arte em que o mundo exterior se sobrepõe ao interior, numa espécie de predomínio da ética objetiva em lugar da subjetiva. Em Portugal, todos se empenhavam em defender o que fora arduamente conquistado. Cardoso Pires discorre sobre o tema com extrema precisão e sensibilidade:

Para já, ele, escritor está produzindo em liberdade que é a mais bela meta que um livro pode ambicionar. Deixou de ser o carpinteiro cego e sem mãos de que falava Neruda e dispõe como nunca de olhos e mãos livres para ouvir e falar. Quer fazê-lo, isso é indiscutível. A qualquer hora ele está escrevendo de memória ou o inconsciente escreve por ele essas coisas que hoje mesmo, amanhã ou mais tarde irão lhe sair da pena. [...] É que tem razões para não precipitar o seu recado, quanto mais não seja porque em literatura não há primaveras de calendário nem invernos sem colheita. (Pires, 1977, p. 282)

Proféticas, as palavras de Pires se confirmam no chamado *boom* da literatura portuguesa. Surge a geração do pós-25 de Abril. Mulheres, silenciadas pela estreita vigilância do Estado Novo, despontam. O caminho fora sedimento pelas que as antecederam: Maria Gabriela Llansol, Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís, Fernanda Botelho. Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta passariam a ser conhecidas como as “Três Marias”, duramente perseguidas pelo regime por publicarem as *Novas cartas portuguesas*. Tais cartas provocaram um abalo na sociedade. Nelas, questionava-se a falência de valores anacrônicos, falsamente articulados, baseados no patriarcalismo, a liberação sexual. O 25 de Abril poria fim ao processo judiciário por elas sofrido. Vejamos o que nos diz a primeira carta, escrita em julho de 1973:

Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (Barreno, Costa, Horta, 1974)¹⁰

No exercício da paixão, ainda uma vez, Abril se afirmava.

¹⁰ BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Futura, 1974.

Fotogramas de Abril

A Revolução dos Cravos marcaria de forma decisiva sua vida acadêmica. Ao integrar o Setor de Literatura Portuguesa, da UFRJ, sob a coordenação da Professora Cleonice Berardinelli, tinha clareza de que suas pesquisas se voltariam para o cenário do romance português do pós-25 de Abril. Interessava-lhe, especificamente, um momento histórico definido, e a relação deste momento com o surgimento de um romance que se incluía na vanguarda literária em Portugal, espaço até então ocupado pela poesia. Detectava-se a presença de alguns procedimentos que alinhavam o romance português na série romanesca contemporânea: a fragmentação da forma, a diluição do personagem, o aspecto confessional e a contestação política. A aproximá-los, a referência ao acontecimento histórico: o 25 de Abril sempre presente.

Ao exercer o magistério, tinha nítida a consciência de sua condição de professora brasileira lecionando literatura portuguesa para brasileiros. Por outro lado, guardava ainda a convicção de que, ao optar por um método de trabalho, escolheria o comparatista. E que, ao trabalhar com a série estética, não perderia de vista a social, acompanhando, desse modo, o pensamento de Adorno ao considerar o real e o ficcional tão interligados, que o que aparece num inevitavelmente faltará no outro¹¹.

Tais ponderações procuravam dar conta do que se passava no contexto político nos anos 70 – os países de língua portuguesa achavam-se marcados por conflitos. No Brasil, a guerrilha predominava. Romances como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *O zero*, de Ignácio de Loyola Brandão¹², *Tirando o capuz*, de Álvaro Caldas e *Os grandes senhores*, de Ronaldo Lima Lins¹³ tinham a ditadura militar como tema. Em Portugal, *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, *Levantado do chão*, de José Saramago, *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, *Retrato d’um amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, traçavam os impasses do que se passava no país, quer com a guerra colonial em África, quer com a “outra” guerra, no interior da nação – a luta antissalazarista. Em África, Luandino Vieira, *Vidas Novas*, e Pepetela, *Mayombe*, entre outros, darão conta da luta pela libertação. Não por acaso, Moacir Werneck de Castro reuniria em seu livro *Dois caminhos da Revolução Africana* (1962) as crônicas que escrevera, antes do golpe militar no Brasil, no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer. Em sua coluna, discutia o contexto africano, os impasses pelos quais lideranças como Mario Pinto de Andrade avaliavam a luta anticolonial e sua importância para derrubada do regime português.

¹¹ Cf. ADORNO, Theodor W. *Nottes sur la littérature*. Paris: Flamarion, 1984.

¹² Lançado na Itália.

¹³ Lançado em Portugal.

Dáí que a escolha de um romance sobre a guerra colonial como tema de sua dissertação de mestrado surgisse como desdobramento natural.

Pode-se dizer que a Revolução dos Cravos, com todo abril de antes e o de depois, traçaria a rota, por vezes feita de desvios e atalhos, por onde prosseguir. O 25 de Abril permaneceria como data a ser lembrada e comemorada... Fora o compromisso assumido consigo mesma, em 1974. A semana dedicada ao evento tornou-se parte de sua vida política e cultural na universidade. As aulas, como num ritual, iniciavam com a inscrição **25 DE ABRIL SEMPRE!**, no quadro de giz, palavra de ordem recuperada por Zeca Afonso, no Coliseu, ao encerrar a apresentação de “Grândola”, com o punho erguido. Era o primeiro dia de um maio em liberdade.

A formação musical e o gosto pelo canto contribuiriam para os festejos. Em aula, o convite inusitado para que aos alunos exercitassem a escala musical provocava impacto. Num misto de espanto, curiosidade e a necessária dose de euforia, a turma logo iria aderir à proposta. A voz era redescoberta, reaprendia-se a importância da respiração. Um pensamento se avizinava: a magnífica condição da literatura, da poesia, de necessitar de pouco, muito pouco para ser levada a muitos – voz e memória. Tal possibilidade os entusiasmava. “Grândola, Vila Morena” ia se delineando. Depois de a conhecer e cantar, iniciava-se o processo de aproximação ao poema de Zeca Afonso. Percebia-se a disposição dos versos da canção, quando o último da primeira estrofe se repetia num movimento ascendente, retomando o anterior e, assim, sucessivamente. Os versos pareciam bailar entre si:

Grândola, Vila Morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, Vila Morena (Afonso, 1971)

Tal condição parecia guardar correspondência com o movimento de uma das danças alentejanas, na qual, de braços dados, a roda iria girar no sentido anti-horário e voltar a girar no sentido horário. Para melhor compreensão (sempre é bom quando teoria e prática se encontram), dirigiam-se ao pátio central da Faculdade de Letras, onde, cantando e dançando, alcançavam o entendimento do que fora exposto anteriormente. Quem assistia se deixava contagiar, aumentando a roda. O aspecto mágico da arte se materializava.

Ainda como parte da semana, assistia-se ao filme *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros, seguido de debate. O movimento dos Capitães e a criação do MFA, (Movimento das Forças Armadas) iam se definindo e nomes como os de Salgueiro Maia, Otelo Saraiva, Vasco Gonçalves naturalmente surgiam. Discutia-se como o regime, apesar de extremamente repressivo, encontrava resistência não só no interior das forças armadas, principalmente na jovem oficialidade, mas também nas classes dos trabalhadores e estudantes universitários. Pelo quadro político, depreendia-se que o fascismo, depois de 48 anos, afinal tinha os seus dias contados. O papel progressista do Movimento das Forças Armadas tornara-se decisivo, abreviando a espera. Os majores Otelo Saraiva de Carvalho e Melo Antunes, desde 1º de dezembro de 1973, preparavam o golpe, levando em conta não só a estratégia militar que asseguraria a vitória do movimento, como a elaboração de um programa político mínimo que consolidaria a democracia. Avaliava-se ainda a importância da deflagração desses eventos, além da razão pela qual os mesmos marcaram tão profundamente a vida cultural portuguesa, concentrando-se no fato de encerrarem o longo período de uma política unívoca, feita numa direção única, estreita e retrógrada. Posteriormente, o universo da existência nacional assumiria suas contradições internas e se modificaria à medida que avançava. Uma bibliografia sobre o tema aprofundaria as pesquisas e discussões.

Poemas selecionados pelas turmas eram ditos e adicionados a um grande mural, intitulado: 25 DE ABRIL SEMPRE!!! “Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio/ E livres habitamos a substância do tempo”, de Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁴, entre tantos que a ela se juntavam.

O cartaz com a famosa pintura de Vieira da Silva sobre a Revolução em diálogo com o verso de Sophia, “A poesia está na rua”, ocupava lugar de destaque, tendo ao lado a emblemática foto de uma criança colocando um cravo na boca de um fuzil. Os corredores da faculdade animavam-se com as músicas de Zeca Afonso, José Mário Branco, Manuel Freire, Sergio Godinho, ecoando. Durante uma semana o mural, amorosamente construído, tornava-se o ponto de encontro para trocas poéticas, políticas e culturais.

Do outro lado do Atlântico, na Ponte 25 de Abril, em seus pilares, a mão anônima escrevia: 25 DE ABRIL SEMPRE!

¹⁴ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Alfragide: Caminho, 2011.

A linguagem dos muros

O livro *E agora, José?*, de Cardoso Pires (1977) tornou-se preciosa referência bibliográfica para que se entendesse o acontecimento que, segundo Sartre, seria o mais importante naquele momento para a Europa. Sabemos que um pouco da história dos lugares pode ser encontrado na linguagem dos muros. No Brasil, à época da repressão, *Celacanto provoca maremoto*, cujo enigma tentava-se decifrar, ou as explícitas *Abaixo a ditadura; Anistia para todos; Liberdade; Gentileza gera gentileza*. Remetiam a um passado não muito distante, onde o espaço público funcionava como o lugar onde as reivindicações fervilhavam. Maio de 68, na França, obedeceu ao mesmo princípio: *A imaginação no poder*. A força da juventude, como num rastilho de pólvora, parecia incendiar o planeta. Em Portugal, os jovens também não desejavam morrer numa guerra que não lhes pertencia, feita como sempre pelos grandes senhores que com ela lucravam.

[...] o que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três fieiras de arames farpados numa terra que não nos pertence, a morrer de paludismo e de balas cujo percurso silvado se aparenta a um nervo de *nylon* que vibra, (...) lutando contra um inimigo invisível, contra os dias que não se sucedem e indefinidamente se alongam. (Antunes, 1979, p. 56, 57)

O 25 de Abril se tornaria, inevitavelmente, uma de suas consequências. Logo após ao evento, José Cardoso Pires, em seu livro, o já mencionado *E agora, José?*, nos daria notícias dos diversos aspectos da Revolução dos Cravos. Ainda uma vez, os muros, até então impecavelmente caiados, surgiram em Lisboa, da noite para o dia, repletos de inscrições:

Até os muros que até então eram vedações impávidas ou autoritárias (na realidade recusavam qualquer aproximação com a ameaça do “proibido”: “proibido afixar”, “proibido estacionar”) até os muros se tornaram livre e populares. Mais ainda: falam, criticam a vida com o hábil diabólico humor do anonimato. (Pires, 1977, p. 269)

Dáí, como narra o autor, encontrava-se numa fachada de igreja a inscrição “Deus é parvo”. No dia seguinte, outra mão acrescentaria: “Parvo és tu. Assinado, Deus”. Numa outra inscrição, é possível se ler: “O voto é a arma do povo”. Logo em seguida, outro responde: “Se votas, ficas desarmado”. Prossegue Pires, comentando a época:

(...) viajar hoje no meu país é percorrer uma cartilha de pedra e cal ilustrada de sentenças populares. Muito do nosso saber está

resumido ali, nos muros e foi escrito por todos e ninguém – o homem que passa e o militante nocturno, o artista de mão ignorada e o profeta comum. E frase a frase, caminhando e lendo, vamos aprendendo e lendo, vamos aprendendo à flor, das cidades e dos tapumes os abecedários da democracia, cada qual com seus apelos e seus avisos.

(Brecht: “As fotografias da revolução [de Outubro] mostram uma curiosa literatização da rua. As cidades, e mesmo as aldeias, estão consteladas de fórmulas, como símbolos. A Classe que se apodera do poder inscreve em grandes pinceladas as suas opiniões e as suas palavras de ordem nos edifícios de que se apoderou” – *Arte e revolução*). (Pires, 1977, p. 271)

Tanto as revoluções, como as paixões têm data para começar, mas não têm data para terminar. Se é verdade, como Michelet nos indica, que o final da Revolução Francesa se dá antes mesmo da queda do diretório, ela teria fim no momento em que, preso, Robespierre, sem conseguir atacar suas botas (estava com o queixo ferido, numa tentativa frustrada de suicídio), aceita a ajuda de um *citoyen*. Ao lhe agradecer, com voz doce, pronuncia com dificuldade essas palavras, “*Je vous remercie, Monsieur*”, utilizando *Monsieur*, tratamento hierarquizado, em lugar de *Citoyen*, indicando a intimidade que havia passado a vigorar entre os revolucionários.¹⁵ Se o historiador francês atribuía o fato à mudança do pronome de tratamento, em Cardoso Pires estaria associado ao retorno da metáfora, como à época em que as palavras eram proibidas: alertando-nos para o fim da fase eufórica da Revolução dos Cravos.

Hoje, abril de 77, já ninguém necessita de penetrar os *lobbies* da decisão política para se aperceber da tonalidade do *pôr do sol* que se avizinha [...] e começamos a ver reaparecer os primeiros silêncios do medo à nossa volta”. (Pires, 1977, p. 283, grifos nossos)

Conjugando o binômio cidadão/escritor “Zé”, como carinhosamente era chamado pelos amigos, sempre se alinhou no combate ao Estado Novo a qualquer forma de opressão. Daí termine o artigo pontuando as questões que se colocavam como desafio a ser enfrentado:

É assim o entardecer que temos de clarificar. O cravo está cheio de espinhos carnívoros, que estranha natureza poderá gerar? Há

¹⁵ MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution Française*, Vols I e II. Paris: Robert Laffont / Bouquins, - Vol II, 1986,1984. p.892.

estrume, vermes saídos do velho cadáver fascista que penetraram a flor pela raiz, e também isso é uma verdade. São os rancorosos emissários do passado a pretenderem fazer dele, cravo, um cardo árido e sem horizonte, mas não chegarão a tanto, é a nossa esperança. Se o conseguirem, se consumarem a sua corrupção, então nada mais resta ao desespero dos traídos do que queimá-lo em purificação, como alcachofra, para que volte a florir. E mesmo assim será ainda cravo, sempre cravo. Como tal nasceu e como tal o inventámos. (Pires, 1977, p. 313.)

Dez anos depois dos Cravos, o Brasil viveria o período das “Diretas Já”. A votação da emenda constitucional Dante de Oliveira ocorreria em 25 de abril de 1984. Não poderia se tratar de simples coincidência. O país clamava por mudanças. Comícios fantásticos, reunindo mais de um milhão de pessoas, pareciam revelar que, finalmente, recuperava-se a cidadania. Na Cinelândia, coração das manifestações no Rio de Janeiro, diante de um telão, tendo na mão cravos vermelhos, aguardava com ansiedade o resultado do pleito. Faltaram dezesseis votos para que a emenda fosse aprovada. Do desejo, passou-se à frustração. Desorientado, sem que nenhum sentido, rumo ou direção lhe fosse proposto, o clamor silenciou.

Como tudo na vida se constrói sobre violentas contradições, a chama de Abril voltaria a acalentar os sonhos em setembro do mesmo ano. A jornalista Cremilda Medina, do jornal *O Estado de São Paulo*, traria um grupo de escritores portugueses ao Brasil.¹⁶ Percorreriam várias cidades. No Rio de Janeiro, no auditório do Teatro Gil Vicente, na antiga sede da Faculdade de Letras, encantariam a plateia, com cerca de mais de duzentas pessoas que ali se encontravam. Nomes consagrados como Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Alexandre O’Neill, Almeida Faria, entre outros, uniam-se aos jovens Lídia Jorge e António Lobo Antunes. Saramago também se encontrava. O escritor e humorista Millôr Fernandes lhe dedicaria uma charge sobre o romance *Memorial do convento*, que \o tornaria conhecido pelos leitores brasileiros. No *Jornal do Brasil*, o repórter Araújo Neto com ele realizaria uma importante entrevista, tendo como título “Saramago, o descobridor do Macondo Português”.¹⁷

Ao serem solicitados para que brevemente se apresentassem, Cardoso Pires o faz com uma dose sutil de humor: “Sou português, escritor, tenho 54 anos, e gosto de uísque”.

¹⁶ Do encontro, resultaria a publicação de *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, de Cremilda Medina.

¹⁷ NETO, Araújo. “O descobridor do Macondo português” *Jornal do Brasil – caderno B*. Rio de Janeiro, 11, maio 1983.

Lídia Jorge falaria da influência de Guimarães Rosa em sua escrita, Lobo Antunes, em tom de provocação, diria: “Sou melhor do que Eça”. Memórias de um encontro em que a leveza de Abril pairava no ar.

Mais tarde, seria a vez do teatro cruzar o Atlântico. Maria do Céu Guerra, com seu grupo “A Barraca”, traria a peça “É menino, ou menina?”, girando em torno de temas vicentinos, e “O Baile”. Neste, levaria para o campo da dramaturgia o filme de Ettore Scola. O cineasta e diretor italiano teria resumido a crônica do contexto europeu da década de 30 aos anos 80. Sem diálogos, os personagens se reúnem num salão onde passam a viver de suas memórias. O grupo português, fundado em 1976 por Helder Costa e Maria do Céu Guerra, iria adaptá-lo, revivendo os momentos do antes, durante e depois do 25 de Abril.

Na música, Carlos do Carmo daria a conhecer uma nova modalidade de interpretar o fado: o desdramatizando. “Canoas do Tejo”, “Lisboa menina e moça”, “O homem das castanhas” e tantos outros ainda ecoam vivos na memória. Foram anos riquíssimos de trocas artísticas e culturais entre os dois países.

Figuras expressivas no plano da Teoria e Crítica Literárias, antes e depois do 25 de Abril, aqui estiveram. Muitos se fixaram por um tempo nas universidades, como Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro. Outros iriam participar de congressos e cursos universitários – Eduardo Prado Coelho, Eduardo Lourenço, Alfredo Margarido, Maria Alzira Seixo, Óscar Lopes, Mécia de Sena, entre outros.

Onde os Cravos?

Na década de 80, ao chegar pela primeira vez em Lisboa, à procura dos Cravos, se deparou, próximo ao aeroporto, com o cartaz *Pra frente, Portugal!* As eleições estavam próximas. O candidato da direita, Freitas do Amaral, tomara para si como lema o *slogan* da ditadura empresarial militar brasileira. Imediatamente ligou para os amigos no Brasil, pedindo-lhes que enviassem a cópia do filme *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias. Ao ganhar o Kikito, prêmio do Festival de Gramado, teria provocado a queda de Celso Amorim, à época presidente da Embrafilme. A película expunha a tortura praticada contra os opositores pelos militares.

Anos depois regressaria a Portugal. Chovia no dia 25 de Abril. Um pequeno grupo reunido num coreto cantava “Grândola, Vila Morena”. Não era assim que o havia imaginado. Chuva e lágrimas se misturaram à canção.

Como a dialética continua sendo uma forma confiável na tentativa de se compreender a realidade, à mesma época, num dos Congressos de Língua e Literatura da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), presidido pelo Professor Leodegário de Azevedo Filho, falaria sobre a Revolução dos Cravos. Um jovem professor português que integrava a programação do evento, ao final da conferência, aproximou-se e lhe segredou: “O 25 de Abril não existe mais”. Como fora acertado anteriormente, o encerramento da sessão se daria ao som de “Grândola, Vila Morena”, cantada pelos presentes, alunos e professores que ali se encontravam. Sabiam-na de cor. Com olhos de espanto, diante de um auditório lotado que entoava a senha da Revolução a plenos pulmões, o professor soltou a voz. Abril se afirmava!

25+25 (infinitamente 25...)

Num de seus livros mais brilhantes, *A alma e as formas*, György Lukács discorre sobre a natureza do gesto para a existência em sociedade. Gestos são como momentos especiais, de valor para o entendimento humano. Por vezes, perdidos num labirinto de possibilidades, busca-se a razão de ser da existência, movimenta-se como se os olhos estivessem vendados. Simplesmente não se enxerga. Ou melhor: enxerga-se sem ver. Um instante vivido de maneira contundente, uma notícia, boa ou ruim, pode alterar o rumo seguido e transformar a biografia de alguém. Foi assim com o 25 de Abril.

Hoje, 50 anos depois dos Cravos, Portugal se prepara para uma grande celebração. Há algum tempo, cuidadosamente, o evento vem sendo idealizado. E motivos não faltariam. A ascensão do fascismo em toda parte soa como um alerta. A xenofobia e as diversas modalidades de intolerância, sejam pela homofobia, a transfobia, a misoginia, o racismo, o ódio social ao imigrante, em que o outro, ainda uma vez, é visto como inimigo, tornam urgente e inadiável o enfrentamento a todas as formas de exclusão. O horror do genocídio imposto aos palestinos na Faixa de Gaza faz com que se questione o conceito de civilização. Para que se cumpra o programa de limpeza étnica, os alvos preferenciais tornam-se mulheres e crianças. Crianças... “Mas as crianças, Senhor/ Por que lhes dais tanta dor?/ Por que as fazes sofrer assim?”¹⁸ Perguntas que, uma vez formuladas, põem o mundo em movimento, como o do povo nas ruas, em diferentes países, clamando por um cessar fogo imediato, pela Paz. A África do Sul envia-lhes um recado: “Resistam, foi assim que vencemos o *Apartheid*”.

¹⁸ Cf. o trecho de “Balada da Neve”, de Augusto Gil, citado em “Teorema Cultural Muito Simples” In: *Cravo*. Lisboa: Moraes Editores. 1976. p. 69.

Por vezes, quando as cores e os ideais parecem se confundir, quando verdades se desfiguram, tem-se de continuar procurando, com a consciência de que há uma essência oculta, soterrada sob as impressões na passagem dos dias, aguardando para se revelar. Fagulhas, nesse instante, fornecem pistas para que se avance. Vozes vindas de muito longe comunicam, trazem uma essência. A de Eduardo Lourenço é uma delas:

A verdade é que os monstros voltam sempre [...] A cada hora o mundo é o que fazemos dele. A história o que fizemos dela. E os valores e os encontros. Tudo está se fazendo. Se cruzarmos os braços, as coisas e as ideias voltam ao caos, e os fantasmas da necessidade e da morte adquirem novo alento pela nossa desistência”. (Lourenço, 1951, p. 9).

“A Esfinge ou a Poesia” surge no auge do salazarismo, na Revista *Árvore: folhas de poesia*, no outono de 1951. Lourenço irá republicá-lo em 1974. Transcorridos mais de setenta anos, faz com que se pense, avalie e atualize a noção de resistência. Sem ela, os sonhos morrem. Que os cravos floresçam sempre! Que os versos de “Grândola” ecoem, iluminando o caminho: “Em cada esquina um amigo/ em cada rosto igualdade/ Grândola Vila Morena/ terra da fraternidade... terra da fraternidade”.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Nottes sur la littérature**. Paris: Flammarion, 1984
- ALMA. [Compositor e intérprete]: Paulo de Carvalho. Londres: Abbey Road, 1994. LP.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Alfragide: Caminho, 2011.
- ANTUNES, António. **Os cus de Judas**. Lisboa: Vega, 1979
- AMARO, Luís e outros. **Árvore: folhas de poesia**, Lisboa: Oficina Gráficas Ramos, Afonso & Moita, nº 1,2,3,1951/1952
- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- AS CORES de abril. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. Compositores: Vinícius de Moraes e Toquinho. *In*: VINICIUS & Toquinho. Intérpretes: Vinícius de Moraes e Toquinho. São Paulo: Polygram, 1974. LP.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Futura, 1974.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés et alii. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O zero**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CALDAS, Álvaro. **Tirando o capuz**. Rio de Janeiro: Pasquim, 1981.

CAPITÃES de Abril. Direção de Maria de Medeiros. França/Portugal/Itália/Espanha. Maisfilmes, 2000. DVD.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Moacir Werneck. **Dois caminhos da Revolução Africana**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos. Presidência da República. 1962.

COSTA, Maria Velho da. **Cravo**. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

DIONÍSIO, Eduarda. **Retrato d'um amigo enquanto falo**. Lisboa: Quimera, 1988.

GRÂNDOLA, vila morena. Intérprete: Zeca Afonso. Compositor: Zeca Afonso. *In*: CANTIGAS do maio. Lisboa: Orfeu, 1971. LP.

JORGE, Lídia. **O dia dos prodígios**. Lisboa: Europa-América, 1979.

LINS, Ronaldo Lima. **Os grandes senhores**. Porto: Editora Afrontamento, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Porto: Inova, 1974.

LUKÁCS, György. **A alma e as formas**. Intr. Judith Butler. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. Petrópolis: Nórdica, 1983.

MICHELET, Jules. **Histoire de la Révolution Française**, Vols I e II. Paris: Robert Lafont/Bouquins, 1986,1984.

MORAES, Vinicius de. **Pátria minha**. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1949.

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

NETO, Araújo. O descobridor do Macondo português. **Jornal do Brasil – caderno B**. Rio de Janeiro, 11, maio 1983.

O FADO e o cravo de abril. Intérprete: Abílio Manoel. Compositor: Abílio Manoel. *In*: AMÉRICA morena. Rio de Janeiro: Som Livre, nº. 410.6010, 1976. LP.

PENA verde. Intérprete: Abílio Manoel. Compositor: Abílio Manoel. *In*: PENA verde. Rio de Janeiro: Odeon, 1970. LP.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Editora Ática. Coleção Autores Africanos, 1982.

PIRES, José Cardoso. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.

PRA FRENTE Brasil. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. DVD.

SADER, Eder. **Um rumor de botas**. A militarização de Estado na América Latina. São Paulo: Polis, 1982.

_____. *Lições de Portugal* (s.l.). **Brasil Socialista**. (s.d.).

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Lisboa: Caminho, 1982.

TANTO mar. (1ª versão) Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: TANTO mar: Chico Buarque. Lisboa: Philips, 1975. Compacto.

TANTO mar. (2ª versão) Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque. Rio de Janeiro: Philips, 1978. LP.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Editora Alfa Ômega, 1977.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de paupéria**. 2ª ed. Organização de Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1982.

_____. **Tudo é poema**. São Paulo: Editoras Fósforo e Luna Parque, 2022.

VIEIRA, Luandino. **Vidas Novas**. Porto: Afrontamento, 1975.

MIA COUTO E O SONHO DE UM OUTRO VINTE E CINCO¹

MIA COUTO AND THE DREAM OF ANOTHER TWENTY-FIVE

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

orcid.org/0000-0002-6649-2971

[*carmen.tindo@letras.ufrj.br*](mailto:carmen.tindo@letras.ufrj.br)



RESUMO

Vinte e zinco discorre sobre a perda dos valores humanos em tempos de arbitrariedade exacerbada. Os pesadelos do colonialismo em Moçambique são narrados politicamente por uma escritura que denuncia o que ficou submerso nos desvãos das prisões e nos bastidores da história. Ao trabalhar com os silêncios, com as ruínas do passado colonial, e ao recriar poeticamente pela ficção os dramas vivenciados pelos colonizados que se insurgiram contra o governo português de então, Mia Couto reflete criticamente sobre os terrores gerados pela tortura em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto, Moçambique, colonialismo, 25 de abril, 25 de junho.

ABSTRACT

Vinte e zinco discusses the loss of human values in times of exacerbated arbitrariness. The nightmares of colonialism in Mozambique are politically narrated through a text that denounces what was submerged in the basements of prisons and behind the scenes of history. By working with silences, with the ruins of the colonial past, and by poetically recreating through fiction the dramas experienced by the colonized people who rose up against the Portuguese government of the time, Mia Couto critically reflects on the terrors generated by torture in Mozambique.

KEYWORDS: Mia Couto, Mozambique, colonialism, April 25th, June 25th.

¹ Texto publicado, em grande parte, na *Via Atlântica*, Revista de Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, nº 3. São Paulo: Edição do Departamento, 1999. p. 110-124.

Venho de um país de sonho
de uma verdade tão pura
que até mete medo (Leite, 1992, p. 65).

Tanto é o medo, que ensandece as pessoas (Espinosa *apud* Chauí, 1987, p. 56).

Vinte e zinco é uma escritura alegórica que, no sentido benjaminiano², dramatiza os fantasmas produzidos pelo colonialismo, colocando em cena medos, culpas, preconceitos, ódios, superstições, crenças e ressentimentos introjetados tanto no imaginário dos colonizados como no dos colonizadores.

A narrativa se tece entre os dias 19 e 30 de abril de 1974, no limiar, portanto, do vinte e cinco de abril português, data da queda do Estado Novo em Portugal, mas que, para Moçambique, não representou o fim do colonialismo, que só seria extinto um ano e dois meses mais tarde, no dia 25 de junho de 1975, quando foi proclamada a independência moçambicana. E é justamente para o sonho desse outro vinte e cinco que acena a primeira epígrafe do livro: “*Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir. Fala da adivinhadora Jessumina*”. (Couto, 1999, p. 11). É claro, nesse discurso epigráfico, o questionamento da cisão social criada pelo colonialismo em Moçambique, cuja ação foi a de alijar os negros em bairros de caniço, em casas de madeira e zinco, reservando à elite branca os confortáveis casarões dos bairros de asfalto.

A situação colonial, assentada em forte preconceito étnico, adotou sempre uma perspectiva etnocêntrica de discriminação em relação aos povos africanos e aos seus valores culturais. Fazendo dos negros meros objetos de exploração, o colonialismo incentivou o poder arbitrário do colonizador e instalou a tortura como uma de suas práticas recorrentes. É para essa questão que alerta a segunda epígrafe do romance, ressaltando a complexa trama de ódios e temores produzidos, em mão dupla, pelo jogo perverso do próprio processo colonial:

O homem nunca é cruel e injusto com impunidade: a ansiedade que nasce naqueles que abusam do poder frequentemente toma a forma de terrores imaginários e obsessões dementes. Nas plantações de cana-de-açúcar, o senhor maltratava o escravo, mas receava o ódio deste. Ele tratava-o como besta de carga, mas temia

² Para o filósofo alemão Walter Benjamin, pertencente à Escola de Frankfurt, a *alegoria* diz o que se encontra reprimido nos silêncios da *história dos vencidos*.

os ocultos poderes que lhe eram imputados. Alfred Métraux. *Voodoo in Haiti*, 1959 (Couto, 1999, p. 13).

As epígrafes, tanto as colocadas no póstico do livro, como as que encabeçam cada capítulo, formam uma rede dialógica, cuja textualidade apresenta uma dicção a contrapelo, funcionando como um contraponto crítico da estória e da história. Tal artifício narrativo torna o romance polifônico, na medida em que retira do narrador em terceira pessoa a hegemonia da voz e estabelece um foco narrativo múltiplo, cuja eficácia é a de revelar pontos de vista divergentes, que apontam para a crise pela qual passava o sistema colonial moçambicano nos estertores do Estado Novo. Os discursos epigráficos criam um intertexto que se transforma no lugar da consciência e da subversão, pois, ao comentarem criticamente os procedimentos racistas e autoritários próprios da situação colonial, denunciam o medo e o ódio como os piores fantasmas que se instalaram no âmago da sociedade.

Alegoricamente, o romance narra a história de um PIDE e de sua família, em Moçambique, revelando os horrores da tortura. A linguagem romanesca não se compraz, entretanto, com o gozo catártico do sofrimento, procedendo antes a uma reelaboração ficcional desveladora da violência engendrada pelo colonialismo. Escrita, memória e sangue lutam contra o esquecimento dessa história de dores e mortes, porém, simultaneamente, também recusam a repetição puramente nostálgica das lembranças dessas práticas de crueldade, destruidoras da dignidade humana tanto dos torturados, quanto dos torturadores. Segundo o estudo de Edward Peters,

Se concebemos a vítima como alguém sem dignidade humana e portanto vulnerável à tortura, o torturador também se despoja dessa mesma dignidade. [...] As sociedades que não reconhecem a dignidade da pessoa humana, ou professam reconhecê-la, mas não o fazem na prática, ou a reconhecem apenas em circunstâncias excepcionais, tornam-se não apenas sociedades com tortura, mas sociedades nas quais a presença da tortura transforma a própria dignidade humana e, conseqüentemente, toda a vida individual e social (Peters, 1989, p. 217).

Vinte e cinco denuncia essa desintegração dos valores humanos em tempos de arbítrio exacerbado. Os pesadelos dessa época são narrados politicamente por uma escritura que consegue dizer o que ficou submerso nos desvãos das prisões e nos bastidores do colonialismo português em África. Ao trabalhar com os silêncios, as ruínas da história, e ao recriar poeticamente pela ficção os dramas coloniais, a palavra do escritor reflete sobre e denuncia os terrores gerados pela tortura em seu país. Essa expressão máxima da opres-

são não se deixa, entretanto, capturar pela memória, nem pela linguagem, pois, concebida como *catástrofe*³, torna-se uma experiência postergada que não deixa traços, a não ser nos traumas, cujas marcas ficam impressas no imaginário coletivo e retornam apenas sob a forma de fantasias obsessivas monstruosas. Conforme afirma Michel Foucault em *Vigiar e punir*, “no ritual da tortura corporal, o terror é o suporte do exemplo: medo e pavor são imagens que ficam gravadas no inconsciente das testemunhas e no do próprio torturador” (Foucault, 1986, p. 98).

A escritura literária de *Vinte e zinco*, desvendando a loucura que, em consequência de séculos de arbitrariedade e tirania, se apossa de várias personagens do romance, logra resgatar a tarefa ética da literatura, na medida em que efetua uma desconstrução, por dentro, da violência colonial. Mia Couto tem clareza de que cabe ao escritor a recuperação dos sentidos humanos e éticos, tanto que, em uma entrevista a Nelson Saúte, declara:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu (Couto em Saúte, 1998, p. 229).

Vinte e zinco, focalizando o crepúsculo do Estado Novo, embora denuncie a ferocidade da polícia política ainda maior nos últimos anos do regime, deixa, ao término da leitura, uma certa dose de esperança e de poesia, metaforizadas pela figura do cego Andaré Tchuisco, personagem que, apesar de não ver com nitidez em virtude de ter “os olhos desbotados e azulecidos”, é, paradoxalmente, quem leva o protagonista Lourenço de Castro, filho de Joaquim de Castro, a enxergar as desumanidades perpetradas por ele e pelo pai.

Andaré Tchuisco não nascera cego; perdera a visão em decorrência de uma punição por ter presenciado segredos de Joaquim de Castro que, na época, era Inspetor na cidadezinha moçambicana de Pebane. Após esse episódio, para que pensassem que o defeito do rapaz era de nascença, é que o velho PIDE resolvera se transferir com a família e com o cego para Moebase. O narrador relata algumas das versões que tentavam explicar a causa da cegueira de Andaré, mas antecipa que a verdade era outra. Esta, no entanto, só é completamente revelada ao final, o que mantém em suspense o leitor. Desde Pebane,

³ Empregamos esse conceito como correspondente ao de *ruína*, na acepção de Walter Benjamin.

Tchuvisco desempenhava a função de pintor da prisão, profissão para a qual fora contratado por Joaquim de Castro, cuja obsessão era a seguinte:

As paredes brancas deveriam permanecer assim, alvas e puras, sem vestígio de sangue. O chão da prisão tinha sido encerado de vermelho. Justo para que não detectasse o sangue dos torturados. No chão, sim. Nas paredes, nunca. De onde vinha esse medo de as paredes revelarem as vermelhas nódoas? (Couto, 1999, p. 36).

O narrador é quem vai interrogando, colocando dúvidas e suspeitas no leitor. Por intermédio da alegoria de o velho PIDE mandar cobrir o sangue das paredes da prisão, é denunciada a prática da tortura nos anos duros do colonialismo em Moçambique, pois “ocultar o sangue é perfeitamente eficaz. Sua presença, e muitas vezes apenas sua visão, comprova o assassinato e, até certo ponto, o comete⁴” (Roux, 1990, p. 119). A imagem do sangue é recorrente na narrativa, onde se cruzam vários planos temporais. Cenas do passado vivido em Pebane se articulam com o presente narrativo protagonizado por Lourenço, que se tornara também um PIDE como o pai, cuja trágica morte era motivo de pesadelos:

Ele assistira a tudo no helicóptero. O pai estava fardado e mantinha-se de pé, lutando contra o balanço. Seus gritos, ásperos, sobrepunham-se ao ruído do motor. Mandava que os presos, de mãos atadas, chegassem à porta aberta do aparelho. Depois, com um pontapé ele os fazia despenhar sobre o oceano. Daquela vez, o pai decidira que Lourenço o devia acompanhar para ver esse espetáculo. Dizia: experiências daquelas é que endurecem o verdadeiro homem. [...] Anichado no canto do aparelho, Lourenço sofria de enjoo. Mas ele não podia confessar essa fraqueza quase feminina. [...] De repente, um emaranhado de pernas se cruzou em redor de Joaquim de Castro. Como tesouras de carne os membros inferiores dos presos enredaram o corpo do português. Os prisioneiros lutavam, arrumados em prévia combinação. Cairiam eles, mas o Castro iria junto. O português gritou, pediu ajuda ao filho. Mas este nem se mexeu. Olhos esbugalhados, viu o pai ser ejectado do helicóptero. Súbito, lhe pareceu eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. [...] Essas plumas embaladas em hesitante brisa eram a única memória que lhe restava daquele momento. Para além do barulho das hélices, sobre a cabeça. Nunca

⁴ Tradução nossa. “El ocultar la sangre es perfectamente eficaz. Su presencia, y a menudo tan sólo su visión, prueba el asesinato y, hasta cierto punto, lo comete”.

mais haveria de suportar ventoinha. Fizesse calor de torrar, a ventoinha estava interdita (Couto, 1999, p. 25-27).

Desde o primeiro capítulo, Lourenço se mostra um ser frágil e inseguro. Os louros, ironicamente, ele só os traz na semântica do nome, porque sua vida se revela fracassada. É descrito como um “guerreiro de espáduas circunflexas, não exala glórias” (Couto, 1999, p. 16). O casarão onde residia com a mãe viúva, Dona Margarida, e a irmã desta, a tia Irene, por quem nutria secreta paixão, também se apresenta envolto por uma luz doentia e cinzenta, o que, metaforicamente, se faz presságio da debilidade do Estado Novo, cuja política, por mais de quarenta anos, se estendera às colônias portuguesas em África. A casa dos Castros, portanto, se afigura como metonímia do desmoronamento do poder colonial português em Moçambique: “A mãe corrige a porta, ainda que não haja aragem nenhuma. Se não corre brisa por que razão a bandeira portuguesa tombou da parede onde estava pendurada?” (Couto, 1999, p. 20).

A voz enunciativa vai renunciando as transformações que estão por ocorrer no contexto sociopolítico. Lourenço, entretanto, se nega a aceitar qualquer mudança, continuando preso à memória do pai. A alegoria do umbigo a crescer-lhe do ventre é reveladora dessa dependência em relação à figura paterna:

- Outra vez o umbigo, Lourencinho?
 - Está-me a crescer, mãe. A sério, desta vez é a sério. Até já estou a sentir o cordão umbilical a sair-me.
 - Deixa que eu lhe faço uma massagem e isso já passa.
- A mãe senta-se na cama e esconde as mãos por baixo dos lençóis. Seus olhos agasalham muita ternura.
- Vê, mãe, eu não dizia?
 - Já vai passar, filho.
 - *Isso só pode ser feitiço da pretalhada. É esse cego, mãe.* (Couto, 1999, p. 21).

Infantilizado pela mãe, o jovem PIDE só dormia com um cavalinho de madeira e um velho pano, no qual enxugava a baba produzida durante os delírios noturnos que lhe sobressaltavam o sono. Atormentavam-lhe a memória as tiranias contra os negros presenciadas no passado e cometidas no presente, assim como também a lembrança das crueldades do pai e o remorso por ter assistido, petrificado, à sua morte, sem um esforço sequer para salvá-lo.

Na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme, para, ao imitá-lo, aniquilar a distância

que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para se salvar do perigo, o sujeito depende de si mesmo e, portanto, perde-se (Gagnebin, 1997, p. 87).

O temor e a consciência culposa se introjetaram no inconsciente de Lourenço e o transformaram em um sujeito mimético. Sua identidade cindida, aprisionada à fantasia imaginária de perpetuar a figura do progenitor, o leva a repetir hábitos, preconceitos e comportamentos aprendidos com o pai. Assim como este mandava ocultar o sangue das paredes da prisão, também Lourenço, ao chegar à casa, cumpria o ritual de lavar as mãos para esconder os vestígios da tortura. Como refere Jean-Paul Roux, “lavar as mãos após o assassinato purifica. É transferir para outros um ato que foi realizado. Pilatos lavará as mãos e declarará: sou inocente deste sangue”⁵ (Roux, 1990, p. 118). Lourenço pretendia isentar-se da culpa, imitando a frieza paterna, mas era subjugado por temores que o faziam oscilar entre a repulsa e a aceitação do animismo africano, entre a rejeição dos rituais mágicos dos negros e a ameaça de seus feitiços.

A atmosfera cinzenta da casa colonial enredava num clima de morte, loucura e doença não só o jovem PIDE, mas também a mãe e a tia Irene. Dona Margarida carregava a tristeza da solidão e do desenraizamento provocado pelo exílio. Irene encontrava no comportamento divergente uma forma de expressar sua rebeldia contra a opressão colonial de que eram representantes, entre outros, o cunhado e o sobrinho. Umbilicalmente preso à figura paterna, Lourenço funciona, na narrativa, como um duplo do velho Castro, sem notar, entretanto, que, em virtude da queda do Estado Novo prestes a ocorrer, ele “vivia”, como PIDE, o próprio “outono do patriarca”. Imerso num universo de insanidade mental, não se apercebia, portanto, da decadência iminente.

A loucura “é sempre um processo problemático, inseparável da questão colocada pelos homens sobre sua própria identidade” (Mannoni apud Frayze-Pereira, 1985, p. 13). O romance *Vinte e zinco* chama a atenção, justamente, para essa fenda identitária das personagens, evidenciando que ela é decorrente da situação colonial. Ao teorizar sobre a “desrazão”, Michel Foucault ressalta que esta sempre desvenda a verdade terminal do homem; “mostra até onde puderam levá-lo as paixões, a vida em sociedade, tudo aquilo que o afasta da natureza. A loucura está sempre relacionada a uma civilização e a seu mal-estar” (Foucault, 1978, p. 512).

A enunciação de *Vinte e zinco*, por intermédio do comportamento transgressor de Irene e das doências obsessões de Lourenço, aponta para o mal-estar gerado pelo colonia-

⁵ Tradução nossa. “Lavarse las manos, después del asesinato, purifica. Es descargar sobre otros un acto que se ha realizado. Pilato se lavará las manos y declarará: inocente soy de esta sangre.”

lismo em Moçambique. A oposição entre essas personagens ressalta a loucura do jovem PIDE como fruto do remorso e do medo, e a da tia como expressão de recusa ao autoritarismo. No delírio e nos discursos desviantes da moça, aflora, entretanto, um sentido poético profundo, que, de acordo com Michel Foucault, existe no âmago da “desrazão”, onde quase sempre se encontra latente:

A possibilidade de um lirismo do desejo e a possibilidade de uma poesia do mundo; uma vez que a loucura e o sonho são simultaneamente o momento da extrema subjetividade e o da irônica objetividade, não há aqui nenhuma contradição: a poesia do coração, na solidão final e exasperada de seu lirismo, se revela, através de uma imediata reviravolta, como o canto primitivo das coisas (Foucault, 1978, p. 510).

Irene, a que era “capaz de amar as impossíveis coisas” (Couto, 1999, p. 75), se torna, portanto, metáfora desse lirismo profundo. Rompera com a razão colonial e se cobrira de matope, assumindo as “sujidades” e as religiosidades africanas. Frequentando os rituais da adivinha Jessumina e praticando o culto aos falecidos, ela se identificava aos negros oprimidos. Apaixonara-se pelo mulato Marcelino e fora levada por este à atividade política, acumpliciando-se aos ideais revolucionários da FRELIMO. Sua “desrazão” liberara a poesia de seu coração, o que a fizera se afeiçoar ao cego Tchuvisco, personagem que conservara o sentido poético da vida, apesar da desumanidade da qual fora vítima.

No romance, duas galerias de personagens se contrapõem: a dos opressores, constituída por Lourenço, pelo pai, pelos torturadores Diamantino e Soco-Soco, e a dos que sonhavam futuros e liberdades, formada por Irene, pelo cego Andaré, por Marcelino, pelo tio Custódio e pela adivinha Jessumina. Relacionadas ao primeiro grupo, embora não se tenham revelado propriamente como personalidades opressoras, há, ainda, as figuras secundárias do padre e do médico, personagens-tipo, cujos discursos mornos não conseguiam se contrapor à moral veiculada pelo colonialismo, e Dona Margarida, cuja submissão ao marido e, posteriormente, ao filho fizera com que perdesse a própria identidade, não sendo capaz de lhes contestar as atitudes arbitrárias. Também essa personagem tinha seu inconsciente povoado de fantasmas. No seu universo onírico, pombas que se transformavam em morcegos, uma mão decepada sangrando, um cão com a cabeça do Diamantino (um dos adjuntos da PIDE) expressavam, alegoricamente, o medo e o horror introjetados em seu íntimo pela tortura. Esses pesadelos, entretanto, eram interrompidos, no meio da noite, pelos gritos de Lourenço a chorar ao lado do cavalinho de madeira ensanguentado, cujas pernas estavam arrancadas. Sonho e realidade se fundem, dessa

forma, um espelhando o outro: “Triste é escolher entre o mau e o pior. Entre o sonho e a realidade qual deles preferir?” (Couto, 1999, p. 63).

Vale ressaltar a maneira como a enunciação do romance trabalha com essas alegorias: de forma ambivalente, deixando ao leitor mais de uma possibilidade de as interpretar. Psicanalítica e socialmente, admitem ser lidas como representações oníricas dos traumas provocados pelo ambiente de terror vivenciado. Mas, segundo as crenças africanas, podem ser entendidas como vingança do espírito do velho PIDE que, inconformado com a própria morte, se transformara num xipoco⁶ e voltava para assombrar o filho. Essa explicação, vinda pela boca de Jessumina, põe em cena aspectos da religiosidade e das tradições moçambicanas negadas pelo colonialismo.

O romance, dessa forma, recupera fragmentos do múltiplo imaginário moçambicano, mostrando como esse, muitas vezes, também contaminava, culturalmente, os próprios imigrantes portugueses, os quais, com o decorrer dos anos no exílio, já se sentiam distantes da pátria de origem. O comportamento de Dona Margarida, por exemplo, exemplifica bem isso. Ela, que nunca aceitara os cultos dos negros, fora, em seu desespero, consultar a feiticeira. Sua identidade, esgarçada por anos de degredo e opressão, não mais guardava a memória de sua terra natal e ela procurava apoio nas crenças locais. Suas antigas certezas já se encontravam abaladas: “Teria sido o simples falar com alguém? Um ser do além-mundo, como Jessumina, podia fazer suportar melhor este nosso mundo?” (Couto, 1999, p. 72).

A adivinha simboliza, na narrativa, uma das vozes da resistência e da ancestralidade africana. Sua linguagem buscava restaurar a cosmicidade da natureza e seus ensinamentos se faziam por provérbios, tal como a sabedoria antiga era passada pelos mais velhos: “O besouro, antes de entrar, dá duas voltas à toca”; “Só se aprende, nesse desmaio, a súbita perda dos sentidos”; “As palavras chamam as sucedâncias”; “Quem não tem viagem, é escolhido pela loucura” (Couto, 1999, p. 67-68).

Também Custódio – dono da oficina e tio de Marcelino – é outra personagem representativa da tradição; falava quase sempre por provérbios e contava muitos casos antigos. Como o sobrinho, ele era cúmplice da luta contra o colonialismo, mas agia em silêncio. Ao contrário do jovem Marcelino que abraçara, de peito aberto, a utopia da independência, ele dava lições de que os fracos tinham de tirar partido de sua própria condição para que conseguissem enganar e vencer os fortes. Ao morrer, provou ao sobrinho que também lutara pela mesma causa, entregando-lhe os papéis roubados do quartel para que os repassasse aos camaradas.

⁶ O termo, em uma das línguas moçambicanas, significa fantasma.

Marcelino, entretanto, não viu a Revolução vitoriosa. Antes disso, foi preso e morreu na prisão, vítima de torturas. Sua mãe, Dona Graça, irmã de Custódio, desapareceu, então, misteriosamente, afundada em desespero pela perda do filho. Irene, inconsolável, se tornou mais agressiva e irreverente, afrontando Lourenço, que ela sabia ser o culpado da morte de seu amado.

Apesar de considerada “louca” pelos familiares, Irene revela em seus cadernos (dos quais são retiradas várias das epígrafes que encimam os capítulos do romance) uma escritura lúcida, coerente e crítica, denunciadora da tortura, do racismo e das discriminações. Não há nenhuma “desrazão” em seus escritos; pelo contrário, estes desvelam profundas reflexões de ordem política, social, filosófica e poética. Adepta da liberdade e da poesia, a moça, desde que chegara à África, preferira o mundo dos negros, suas religiosidades e valores culturais, rejeitando a atmosfera pesada do casarão colonial. Após a morte de Marcelino, que surpreendera sendo torturado pelo próprio sobrinho, Irene só encontra consolo junto à feiticeira Jessumina ou sob a maçanqueira, árvore sagrada onde praticava o culto aos falecidos, seguindo as tradições locais.

Sob o signo da poesia, Irene e Tchuisco são os que mais põem em questão a ordem colonial e a tortura. Personagens à deriva, buscam o avesso da realidade opressora, transgredindo ordens e fronteiras. “Os cegos e os poetas são os que enxergam na escuridão”⁷. Tchuisco “via futuros” e suas palavras eram pura “poesia, doença de irrealizar o mundo” (Couto, 1999, p. 33-34). Ele e Irene enxergavam “em outra visibilidade”: “viam a vida, não os vivos” (Couto, 1999, p. 18, 38).

O fato de não enxergar dera a Andaré uma “nova luz dentro dos sonhos”, tanto que é ele quem prenuncia o transbordamento do rio e a chuva de abril (Couto, 1999, p. 133, 83-88), alegorias das transformações políticas que estavam na iminência de ocorrer no sistema colonial português em Moçambique:

No centro da praça está o cego Andaré Tchuisco, gesticuloso e barulhador. Grita, convocando Moisés e a montanha. Anuncia suas terríveis visões: que o rio está para se desprender do leito, cansado da margem [...]. Loucura, somada à cegueira: não podia ser outra coisa. [...] Castigo, aquilo parecia um castigo dos antepassados. [...] Quem podia saber da sua noção? Os brancos falam na ideia como coisa solar que ilumina as mentes. Mas a ideia, todos sabemos, pertence ao mundo do escuro, dessas pro-

⁷ Trecho de uma letra de música dos compositores brasileiros Chico Buarque e Edu Lobo.

fundezas de onde nossas vísceras nos conduzem (Couto, 1999, p. 81-83, 84).

“Loucura” e cegueira se erigem, desse modo, como formas de oposição ao racionalismo imposto pela colonização. Elementos das tradições moçambicanas invadem a narrativa e a voz enunciativa se acumplicia a uma visão africana de mundo. O peso da tortura precisava ser exorcizado e é pela bengala do cego que a cobra voadora, designada, segundo um dos mitos moçambicanos, Napolo, se apresenta alegorizada, se transmutando na ave que Lourenço, na ocasião da morte do pai, vira emergir do helicóptero e se desfazer nos ares. O jovem PIDE, então, descobre “os seus fantasmas naquele instantâneo céu” (Couto, 1999, p. 87).

Ao vaticinar o transbordamento do rio e a tempestade de abril, Tchuisco se emocionara e suas lágrimas trouxeram a água da terra, alegoria das tradições que precisavam renascer em Moçambique. A própria semântica de seu nome é portadora do simbolismo cósmico do chuvisco que, relacionado à chuva e ao orvalho, significa, figuradamente, “uma água que jorra do coração e inunda o interior do homem, aclarando suas visões. Símbolo de redenção e revivificação, o orvalho representa a bênção celeste, é água pura que suaviza, sendo, portanto, a água-Mãe, o princípio úmido por excelência” (Chevalier e Gheerbrant, 1988, p. 664).

O cego Andaré se faz, por conseguinte, um iluminador de visões. Reconhecendo, no cheiro de graxa de Jessumina, a velha Graça, mãe de Marcelino, desaparecida há tempos, pressentira, abraçado a ela, que em breve poderia voltar a ver. Mas a adivinha o alertara de que, para isso, era necessário esperar um outro vinte e cinco, pois ainda “não era esse dia, o 25 de Abril, que fazia o antes e o depois daquela terra” (Couto, 1999, p. 123).

Na verdade, Andaré não ficara completamente cego. Continuara a ver sombras, mas resolvera tirar partido da cegueira, pois, em África, quem não enxerga encontra sempre um amparo. Tivera os olhos desbotados, em virtude de o velho Castro ter esfregado raiz de mukuni⁸ em suas vistas como castigo por o ter surpreendido em práticas sexuais com os presos. Essa é a terrível revelação feita por ele, ao final, ao jovem PIDE, que, vendo esboroarem-se a figura mítica de Salazar e a imagem do pai, mera espuma vermelha naufragada no Índico, perde completamente os referenciais. Com a identidade despedaçada, Lourenço se sente sem terra e sem pátria: “um búzio que ensurdeceu” (Couto, 1999, p. 116). Jessumina, compadecendo-se de Lourenço, procura convencê-lo a deixar Moçambique, mas o moço se recusa a partir. Só a mãe, Dona Margarida, o fez, consciente

⁸ Em uma das línguas moçambicanas, a palavra significa sândalo.

de que não podia mais continuar ali, pois não havia água que limpasse o passado de sua gente naquela terra.

Tchuisco também tentou dissuadir Lourenço de permanecer em África e se ofereceu para ir no lugar dele soltar os presos, pois receava o rancor dos oprimidos e queria evitar outras violências. Porém, estas eram inevitáveis. Os séculos de autoritarismo haviam engendrado muito ódio. Ao chegar à cadeia, Tchuisco se deparou com os corpos ensanguentados do adjunto Soco-Soco e o do ex-PIDE. Procurou saber quem matara aqueles dois e um antigo preso lhe confessou: “nós matamos o pide preto. [...] Cada qual mata o da sua raça” (Couto, 1999, p. 138). Tchuisco compreendeu, nesse momento, que o racismo e a opressão dos tempos coloniais apenas se haviam intervertido. Ao sentir, ali, um familiar aroma de mulher, intuiu que fora Irene quem assassinara Lourenço, vingando com as próprias mãos a morte de Marcelino.

Se a tirania é o fruto amargo do medo, estende-se dos indivíduos à sociedade e, desta, retorna àqueles. Cada qual, imaginando-se “um império em um império”, tiraniza seus próximos como se deixa tiranizar pelos déspotas. O sistema do medo, porque flutua entre esperança e desespero, desencadeia outras paixões tristes: a ambição de uns exige a humildade de outros; o orgulho e a soberba de uns força a autocomiseração e a inveja de outros; a crueldade de uns incita a pusilanimidade e a abjeção de outros. A teia enigmática da tristeza tece com a desconfiança uma tecelagem de ódios onde cada fio se entrelaça aos demais para encobrir a solidão e o terror (Chauí, 1987, p. 65).

Com sua visibilidade outra, Andaré fazia previsões e receava o futuro, depois da saída dos portugueses de Moçambique: “Seu medo era [...] que esses que sonhavam ser brancos segurassem os destinos do país. Proclamavam mundos novos, tudo em nome do povo, mas nada mudaria, senão a cor da pele dos poderosos. A panela da miséria continuaria no mesmo lume. Só a tampa mudaria” (Couto, 1999, p. 133).

Por ter essa lucidez, é que, ao final, o cego, repetindo o antigo ofício de cobrir o sangue da prisão, revela a potência extraordinária de um querer e de um olhar capazes de varrer, em cada pincelada de tinta, a violência e a tortura do tempo e do espaço, do visível e do invisível, deixando esboçada, pelo simbolismo do branco das paredes, a esperança de virem a ser completamente extirpadas as verdadeiras causas da tirania. “E sente que a prisão, a cada pincelada, se vai dissolvendo, a pontos de total inexistência. Como se o pincel que empunhasse fosse areia, na mão do vento, apagando pegadas no deserto”

(Couto, 1999, p. 139). O romance termina, assim, em aberto, à espera de um outro vinte e cinco, o 25 de junho de 1975, data da independência moçambicana, que metaforiza a utopia de ainda ser possível, talvez, um dia, construir uma sociedade mais justa, pautada pela dignidade, pela ética e pelo respeito humano.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio [et al.]. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 30. ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COUTO, Mia. **Vinte e zinco**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Trad. Newton Cunha [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 1978. Coleção Estudos, n.º 61.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 4. ed. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1986.

FRAYZE-PEREIRA, João. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Primeiros Passos, n.º 18.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LEITE, Ana Mafalda. “Venho de um país de sonho”. In: CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. **Mariscando luas**. Lisboa: Vega, 1992, p. 65.

PETERS, Edward. **Tortura**. Trad. Lila Spinelli. São Paulo: Ática, 1989.

ROUX, Jean-Paul. **La sangre**: mitos, símbolos y realidades. Barcelona: Ediciones Península, 1990. Colección Historia, Ciencia y Sociedad, n.º 219.

SAÚTE, Nelson. **Os habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos**. Praia, Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998.

“(...) sem as lutas de libertação africanas, não haveria 25 de Abril.”

ENTREVISTA COM JOÃO MELO

Rita Chaves

Universidade de São Paulo

orcid.org/0000-0002-1584-8659

ritachaves@usp.br

163

O famoso dia 25 de Abril de 1974 foi vivido pelo escritor angolano João Melo em Coimbra. Comprovando a imagem de divisor de águas, a Revolução dos Cravos também alterou o rumo de sua vida: ele interrompeu o curso de direito e seguiu para Luanda, animado pela ideia de participar na luta pela independência de seu país. Alimentado nas trincheiras da guerra colonial, o golpe militar derrubou a ditadura que ensombrou Portugal desde os anos de 1920, fazendo explodir um movimento popular que efetivamente transformou o país. Pôr fim a um regime autoritário significou também a possibilidade de inventar outros trilhos para a história de sua gente. A mistura de alívio e euforia estampou-se nas páginas dos jornais, sugerindo uma espécie de conversão do medo em arrojo, da tristeza em gáudio, da contenção em excesso. Sem dúvida, a esperança dava o tom daqueles dias.

Muito bem-sucedido na sua “arte de sempre durar”, como bem argumenta Fernando Rosas, Salazar não pôde imprimir essa faculdade ao regime que encarnou. Sob o comando de Marcelo Caetano, que substituiu o velho ditador em 1968, na sequência da célebre queda da cadeira, o fascismo não duraria mais que seis anos. Com o apoio entusiasmado da população, o movimento dos capitães interrompeu o ciclo de atraso e violência iniciado em 1926. Uma nova ordem irrompia, catalisando projetos identificados com a democracia e a modernização. Tais mudanças, todavia, diferentemente do que se costuma pensar, não contemplavam automaticamente o fim do colonialismo. O investimento na democratização da sociedade na metrópole não seria acompanhado de uma grande mobilização para as tarefas que uma real descolonização requeria. Segundo os africanos, ao contrário, é preciso considerar outras perspectivas e lembrar que o 25 de

Abril nasce na África. É o que, incisivamente, defende Pepetela ao ponderar sobre a justiça de certas guerras: “O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram outro recurso senão a guerra. Guerra que acabou por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indesmentíveis.”

Porque indesmentível, a conquista da democracia bem mereceu a beleza dos versos de Chico Buarque a saudar a festa e a pedir “um cheirinho de alecrim” para amenizar a cinzenta atmosfera que vivíamos nós ainda sob a noite que durou 21 anos. Derrubar o fascismo foi, sem dúvida, um feito a justificar a celebração desses cinquenta anos, outro fato indesmentível. Entretanto, o período de amadurecimento do Estado democrático nos autoriza, ao mesmo tempo, a identificar algum desajuste entre o discurso mais corrente e os limites que o fato histórico também guardou. Na pauta inicial do movimento dos capitães não estava consagrada a independência das colônias, que foi conquistada pelos povos colonizados. Assim, é preciso não esquecer que o reconhecimento do direito à independência, razão da existência dos movimentos de libertação que, depois de muitos anos em combate, impuseram uma evidente derrota ao exército colonial, teve que ser negociado. A virulência dos combates, entre um exército muito armado e os guerrilheiros que se sabiam em sua própria terra, alerta para a inconsistência do mito de uma revolução pacífica. Foi bonita a festa, sim, mas não foi repentina. Para ela foi fundamental o sangue derramado de centenas de milhares de pessoas que morreram bem longe do Largo do Carmo. A marca da violência também foi selada no último ato de brutalidade da PIDE-DGS que atirou sobre os populares que tentaram ocupar a sua sede no dia 25. Compreendendo que a história se faz da pluralidade de narrativas, impõe-se a urgência de verdadeiramente ampliar o coro e incorporar muitos atores, cuja reflexão contribui para uma mais vertical compreensão do passado e do presente que nos cabe viver e analisar.

Com a revolta dos militares — com a fantástica adesão popular — irrompeu a certeza de que a História seguiria outras rotas e agora na direção do sonho. Assim se explica que, como João Melo, muitos jovens que estavam fora de suas terras não hesitaram em regressar a fim de, já no terreno, se inserir nessa etapa final da luta e atuar no processo de criação do Estado nacional em cada território reconquistado por sua população. Para ele “no caso de Angola, isso implicou, para alguns, a participação na guerra contra a dupla invasão zairense e sul-africana, a qual, como sabe, estava relacionada com a luta entre os diferentes movimentos nacionalistas pela tomada do

poder”. Em seu caso particular, a volta para Angola, no calor do momento, levou-o ao jornalismo e, durante décadas, dividiu o seu tempo entre o domínio da comunicação e a literatura, o que significa a eleição da palavra como o principal dispositivo para pensar o mundo e nele intervir. Autor de poemas, contos e um romance, João Melo é um dos escritores angolanos mais ativos no presente. A distância de algumas décadas separa *Definição*, o seu primeiro livro de poemas (de 1984) e *Exercícios e linguagem*, de 2023. *Será este livro um romance*, sua primeira narrativa longa, foi publicado em 2021. Durante esse período foram sete volumes de contos. Esses mais de vinte títulos atestam a firmeza do seu compromisso com a escrita literária.

Nos poemas reunidos em *Definição*, que integra a icônica coleção Cadernos Lavra & Oficina, da União dos Escritores Angolanos, percebe-se já o selo de uma literatura escrita “com medo e com raiva / e força e ritmo e alegria”, apontando para uma poesia “angolana ferozmente”, assinala em “Arte poética”, em cujos versos desnuda-se: “Escrevo com fogo e com terra/ Escrevo sempre como se comesse/funje com as mãos/ sobretudo quando utilizo/ garfo e faca.”

O gosto pela polêmica, bem ressaltado no prefácio de Costa Andrade, se vem reiterando ao longo dos anos e inscreve-se nos variados gêneros cultivados pelo autor, o que certamente explica a presença tão forte da ironia como uma forma de percepção da vida nos mais diversos contextos. Nos contos, desde *A imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*, sua estreia na narrativa curta em 1998, traduzido agora em 2024 para o árabe, essa tonalidade é explorada. Com ela, tem sabido desvelar especialmente o ritmo singular do cotidiano luandense, visitando e revisitando essa cidade em suas características mais perenes e em sua impressionante capacidade de acolher o novo. Sua escrita presta, desse modo, também um tributo aos “seus mais-velhos” e contribui para a reafirmar uma tradição literária. O “nexo da causalidade interna”, reconhecido por Antonio Candido como um fenômeno que atesta a maturidade de um sistema literário, tem aqui um bom exemplo.

Homem de muitos trânsitos, João Melo parece apostar na circulação também como uma estratégia para afiar os instrumentos com que observa as geografias produzidas pelos impérios e as diversas respostas elaboradas pelos lugares incorporados nos mapas da dominação. Para além de Angola, Brasil, Estados Unidos e Portugal, espaços de vivências mais prolongadas, seu olhar se desdobra na direção dos lugares e movimentos que modulam a contemporaneidade, compondo um percurso que não se descuida da dura experiência dos errantes e deserdados que partem em busca da sobrevivência, nem do

inaceitável genocídio a que estão condenados os palestinos nessa mais recente guerra no Oriente Médio. Em um de seus últimos livros, o *Diário do medo*, aqui publicado pela editora Urutau, a nota dominante é justamente a angústia decorrente do clima asfixiante gerado pela pandemia. Em suas páginas o sentimento é manifesto em imagens que captam a indissociabilidade do individual e o coletivo nas situações de inescapável radicalidade.

Espalhada por 16 títulos de poesia, sete de contos e um romance, a escrita profícua de João Melo revela também a vitalidade da Literatura Angolana, em uma busca constante por manter o diálogo com as particularidades de uma realidade histórica que não pode ser pensada fora do mundo de que o país é parte. A partir dessa inserção na terra que é sua, o Escritor está em constante interlocução com o presente que nos toca a todos. Ao mesmo tempo, nos caminhos dessa escrita se renovam os sinais de uma necessária preocupação com o que na atividade literária é próprio da sua dimensão estética. Sua dedicação em tempo integral ao ofício de escritor tem encontrado correspondência na mais ampla circulação de suas obras. Além de Angola, Brasil e Portugal, os livros de João Melo já foram publicados em Cuba, Espanha, EUA, Itália, Reino Unido e Tunísia. Em breve, a China, a França, a Índia e a Polônia irão se somar a esse conjunto.

Esta entrevista, motivada pela sua particular percepção diante dos cinquenta anos do 25 de Abril, não se restringe aos fatos que compõem a fascinante experiência de ter vivido acontecimentos de grande impacto na história contemporânea. Nela, o autor fala sobre sua trajetória, sobre o quadro político que emoldura a Revolução dos Cravos, sobre o que resta do sistema colonial e condiciona a vida das pessoas, sobre as contradições que atravessam os nossos laços com a África. E fala também sobre a atividade literária e nos dá pistas para alguns dos projetos que o movem. Optou em muitos momentos pelas respostas curtas, registrando apenas o essencial, deixando, talvez propositalmente, ao leitor a responsabilidade de preencher algumas das lacunas que adivinhamos em certos momentos. A leitura de seus textos com certeza propiciará essa aproximação com o que está apenas indiciado.

Rita Chaves: No imaginário poético de Sophia de Melo Breyner Andresen, o dia 25 de Abril de 1974 inscreve-se na história de Portugal como o “o dia inicial inteiro e limpo”. Essa imagem encontra, certamente, correspondência na memória de uma grande parcela da população portuguesa. Na memória de um angolano, que imagem desse dia se instalou?

João Melo: O “dia inicial”, sem dúvida. Mas o dia inteiro e limpo, não, pelo menos para nós, angolanos e africanos. Nos primeiros meses após a Revolução dos Cravos, não estava claro qual seria a posição das novas autoridades portuguesas em relação à independência das ex-colônias. O primeiro líder da Junta de Salvação Nacional, general Spínola, por exemplo, ainda defendia a “autodeterminação” e não a independência “total e completa”, como era nossa exigência. A possibilidade de um período de autodeterminação havia sido desperdiçada muitos anos atrás, em 1960, quando Salazar rejeitou uma proposta do MPLA nesse sentido.

R: Ao longo dessas décadas, é comum encontrarmos a recomposição desse dia entre as recordações das pessoas que o viveram, seja como militantes revolucionários, seja como quem se viu surpreendido pela grande mudança. Onde e como você viveu esse acontecimento?

J: Eu tinha 19 anos e estava em Coimbra, onde estudava Direito. Na casa onde eu vivia, junto com vários outros estudantes, africanos e portugueses, havia um estudante moçambicano cujos pais estavam em Lisboa. Foram eles que lhe telefonaram, logo pela manhã, a informar que em Lisboa estava a acontecer uma “Revolução”. A partir daí, a vida mudou para todos ou quase todos nós.

R: Você pode falar um pouco sobre essa mudança?

J: Refiro-me, em particular, às mudanças pessoais que cada um de nós sofreu. Por exemplo, a maioria dos estudantes africanos abandonou os seus cursos, preferindo regressar ao respetivo país, a fim de participar na fase final da luta pela independência (no caso de Angola, isso implicou, para alguns, a participação na guerra contra a dupla invasão zairense e sul-africana, a qual, como sabe, estava relacionada com a luta entre os diferentes movimentos nacionalistas pela tomada do poder). No meu caso particular, nunca mais retomei o curso de Direito, tendo enveredado, profissionalmente, pelo jornalismo e a comunicação.

R: Para muitas pessoas, a Revolução chega sob o signo do inesperado. Como se não houvesse grandes sinais a indicar a ruptura. Como estudante universitário, você foi também apanhado pela surpresa ou percebia indícios do que estava para vir?

J: Em geral, nós éramos muito cautelosos e apenas conversávamos sobre determinados assuntos com colegas que conhecíamos muito bem. Mas havia uma cumplicidade muito grande entre alguns de nós, que já vinha dos tempos em que estudávamos no ensino secundário, principalmente no Liceu Salvador Correia, em Luanda. Também

tínhamos algumas ligações com estudantes angolanos mais velhos, que tinham ido para Portugal antes de nós e que, conforme sabíamos, tinham alguma militância. Portanto, tínhamos uma certa informação, não só sobre a luta armada pela nossa independência, mas também do descontentamento existente no interior das Forças Armadas portuguesas. O 25 de Abril não foi para nós uma completa surpresa. A data, certamente. Mas não o facto.

R: Para além do clima de celebração pelo fim da ditadura em Portugal, os 50 anos da chamada Revolução dos Cravos estimula um balanço dos seus alcances e limites. Como um homem de imprensa e como escritor, você foi tocado pela tentação desse balanço?

J: Estou mais tentado pelo balanço dos 50 anos da independência de Angola do que da Revolução dos Cravos. Creio que não preciso de explicar porquê. Mas, obviamente, o 25 de Abril faz parte desse balanço. A minha dúvida é o formato: um livro de memórias? Um romance? A ver vamos.

R: O entusiasmo pela derrubada de um regime tão sinistro gera análises que atribuem ao 25 de Abril o fim do regime colonial. Há quem veja nas lutas de libertação dos africanos a origem do fim do salazarismo. O que você pensa dessa contraposição de perspectivas?

J: Isso é indiscutível: sem as lutas de libertação africanas, não haveria 25 de Abril. Não estou a dizer que o fascismo seria eterno, ou seja, previsivelmente haveria uma mudança política em Portugal; contudo, a mudança de regime tal como aconteceu em Portugal — um golpe de estado militar com laivos revolucionários e populares — é fruto direto das lutas dos povos das ex-colónias portuguesas pela sua independência. Os militares portugueses e a sociedade em geral estavam cansados da guerra. A pressão internacional para o fim dessa guerra também teve alguma influência.

R: Angola foi a última das ex-colônias a declarar a sua independência. Essa demora deve ser explicada prevalentemente por dificuldades criadas pela ex-metrópole ou por sérias divisões internas?

J: As duas coisas. Em primeiro lugar, Angola era a “jóia da coroa” do Império português, portanto, é natural que alguns setores minoritários da sociedade portuguesa quisessem conservar alguma coisa — não se sabe o quê — da sua relação colonial com o referido país. Em segundo lugar, as divisões internas do movimento nacionalista angolano, em parte por razões endógenas, em parte por causa da Guerra Fria, também contribuíram não só para essa demora, mas também para o que aconteceu depois.

R: Como um militante que se converteu em um “quadro sólido” do MPLA via as relações entre o governo revolucionário de Portugal e os líderes angolanos envolvidos na independência?

J: A pergunta faz-me lembrar o velho Marx: “Tudo o que sólido se desmancha no ar...” As relações entre Angola e Portugal são uma confusão até hoje, desde a maneira como ocorreu a proclamação da independência de Angola, sem a presença das autoridades portuguesas, passando pela recusa de Mário Soares, cumprindo ordens da CIA, de reconhecer o governo de Agostinho Neto, até aos negócios realizados durante a presidência de José Eduardo dos Santos e ao virtual afastamento mútuo, durante a atual presidência de João Lourenço. A explicação mais fácil é que as relações entre os dois países são relações de amor e ódio. Isso é muito simplista para o meu gosto. Para resumir com uma ideia, acho que falta não apenas uma visão descomplexada, mas sobretudo competência estratégica às lideranças dos dois países, para estabelecerem relações inovadoras e mutuamente vantajosas entre Angola e Portugal, para além dos interesses locais e das vinculações geopolíticas de cada um.

R: E sobre o papel do Brasil nesse quadro, o que você tem a dizer? Foi importante ou há uma certa mitologia à volta?

J: A ignorância mútua entre Angola e o Brasil é talvez mais confrangedora do que as dificuldades de compreensão entre Angola e Portugal, sobretudo se nos lembrarmos que a maioria da população brasileira (57%) é de origem afro-brasileira e que 80% desse contingente tem ancestrais angolanos. A maka é que quem tem o poder no Brasil são os herdeiros dos europeus e, em Angola, as elites dominantes (que vão, obviamente, além do governo) ignoram o seu passado histórico e a vocação atlântica do país, que passa decisivamente pelo Brasil, embora não se esgote nele. Assim, os políticos e os empresários brasileiros olham para Angola com o mesmo tipo de olhar dos políticos e empresários europeus e ocidentais em geral, enquanto os cidadãos afro-brasileiros mantêm uma visão romantizada acerca de Angola e dos angolanos, pensando que somos todos pais-de-santo. Quanto a nós, angolanos, desconhecendo que os nossos ancestrais ajudaram a edificar o Brasil, continuamos a pensar que esse país é apenas futebol, samba e telenovelas (agora estamos felizes, pois a Globo começa a mostrar mais protagonistas negros), ignorando uma série de áreas em que o nosso país poderia beneficiar da cooperação brasileira, como a agricultura, saúde pública, ciência, investigação, ensino superior, indústrias culturais e outras. Vou ampliar a perspetiva: uma aliança estratégica

entre o Brasil e a União Africana poderia ajudar a redesenhar a atual ordem política mundial, tornando-a mais multilateral, escapando assim do unilateralismo (sonho de consumo do eixo EUA-UE-NATO) ou do confronto entre o Ocidente Alargado e a aliança China-Rússia.

R: Retomando o complexo quadro das relações entre Angola e o Brasil, eu gostaria que você falasse um pouco mais do papel da diplomacia brasileira entre o Abril de 1974 e novembro de 1975. O reconhecimento da independência pelo governo militar brasileiro teve mesmo impacto ou foi só mais um?

J: Há que reconhecê-lo, sem complexos: teve! A independência de Angola foi proclamada em plena Guerra Fria e, nesse quadro, a força política que assumiu o controlo militar do país na altura — o MPLA — era considerado erroneamente como sendo “comunista”; por isso, era alvo de uma aberta conspiração urdida pelos EUA e a CIA (há livros de ex-agentes dessa polícia sobre o assunto), com o recurso a alguns dos seus satélites e aliados, como, precisamente, a República do Zaire e o apartheid sul-africano. Assim, o facto de um país como o Brasil, ainda governado por uma ditadura militar aliada dos Estados Unidos, reconhecer o governo do MPLA conferiu a este uma credibilidade e levou outros países da órbita ocidental a fazerem o mesmo.

R: As literaturas africanas tiveram um papel importante na construção de um imaginário comprometido com a libertação. Você identifica essa aposta também na literatura portuguesa?

J: Não. É claro que há obras marcadas, algumas deliberadamente, por esse compromisso, mas nada que se compare a um programa ou um movimento, como aconteceu, com as suas virtudes e defeitos, com as literaturas africanas.

R: Penso que para os leitores brasileiros seria produtivo que você desenvolvesse um pouco mais essa sua visão sobre as literaturas africanas.

J: Que as modernas literaturas africanas em língua portuguesa, nascidas em meados do século passado, possuem uma relação umbilical e estrutural com as lutas dos respetivos povos pela independência está hoje suficientemente estudado, inclusive na academia brasileira. Influenciadas pela negritude, o realismo social português, o modernismo brasileiro e, last but not the least, pelo marxismo, procuraram unir intrinsecamente nacionalismo político e nacionalismo literário, o que certos críticos, por preguiça, gostam de rotular como “literatura militante”. A verdade é que os melhores autores africanos sempre procuraram unir a necessária “revolução” política com a

imprescindível, tratando-se de literatura, “revolução” estética. É claro que há muitos casos de má literatura política, mas o mesmo acontece, só para dar esses dois exemplos, com a literatura amorosa ou a literatura experimental. Uma nota final: em 1948, era absolutamente imprescindível relacionar literatura e nacionalismo (não só político, mas também cultural, antropológico e até “físico” ou geográfico), mas atualmente, e pela parte que me cabe, já não considero que isso seja imprescindível.

R: Em Vinte e zinco, do Mia Couto, a personagem Jessumina comenta: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros, pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir.” Essa observação seria válida também para Angola?

J: Não “seria”. É. Pior ainda: a degradação e a miséria também já chegaram aos bairros de cimento.

R: A marginalização de grandes setores da população afrodescendente em Portugal e a manutenção de práticas racistas no funcionamento da sociedade portuguesa são indícios do não cumprimento dos sonhos de Abril?

J: Respondendo com sinceridade, não sei se o enfrentamento desse problema era um dos “sonhos de Abril”, pelo menos explícito. Podemos considerar, obviamente, que isso estava implícito no programa “maior” do 25 de Abril, mas o facto de não ter sido transformado num dos temas do programa de abril, como o foram outros, contribuiu para a sua permanência enrustida no interior da sociedade portuguesa, apenas esperando condições para ressurgir. O resultado está aí.

R: O avanço da direita em Portugal pode ser visto como uma manifestação da nostalgia colonial que permanece viva em tantos setores daquela sociedade?

J: Não tenho dúvidas. Há outros fatores — muitos! —, mas esse é um deles.

R: Você poderia dar alguns exemplos desse fenómeno da nostalgia colonial? Na sua opinião ela se faz mais presente no cotidiano ou no funcionamento das instituições?

J: Em todo o lado. Desde logo, na atitude geral da maioria dos portugueses (há exceções, claro!) quando se relacionam com os africanos, a qual vai do preconceito, do *complexo* de superioridade e do rancor à condescendência e ao paternalismo. Não me refiro unicamente, por exemplo, às relações com os países e povos africanos, em especial as antigas colónias portuguesas. A falta de visibilidade e a escassa representatividade institucional dos portugueses negros e de ascendência africana são

confrangedoras.

R: Você regressa a Angola logo após o 25 de Abril e inicia sua carreira de jornalista. A escrita literária foi logo um polo de atração? Você já tinha sido seduzido por ela quando estava em Portugal?

J: Eu já escrevia antes de ir para Coimbra estudar, em 1973. Na verdade, escrevi o meu primeiro texto em 1970, com 15 anos de idade. Em 1973, tinha eu 17 anos, alguns poemas meus saíram numa revista publicada em Luanda, a “Semana Ilustrada”. Felizmente, dessa época, não sobrou quase nada. Por outro lado, também não tive pressa de ser publicado em livro. O meu primeiro livro saiu quando eu já tinha um pouco mais de 30 anos. Na altura, ainda não tínhamos sido contaminados pelo vírus da velocidade.

R: Muitos críticos têm observado que, sobretudo em seus contos, ergue-se um olhar muito agudo sobre a realidade urbana e Luanda parece ser o objeto mais cultivado, inserindo-se em uma tradição da literatura angolana. Nessa ligação com a cidade os escritores tiveram um grande peso ou ela decorre especialmente da sua empolgada experiência de “caluanda”?

J: “Empolgada”? Ela é absolutamente natural... Bem, declaro-me culpado: sou, sim, tributário dessa vertente, até agora dominante da literatura angolana, embora considere necessárias outras geografias, histórias e mesmo cosmovisões... Mas estou tranquilo: elas vão surgir, já estão a surgir...

R: No volume intitulado O dia em que Chares Bossangwa chegou à América, publicado em 2020, o belíssimo conto que dá título ao livro aborda o grave problema da imigração. Penso que é a primeira vez que o tema é tratado de maneira enfática. O fato de estar vivendo fora de Angola o deixou mais atento a essa questão?

J: Absolutamente, não. Aliás, esse conto foi escrito antes de 2020, ainda eu vivia regularmente em Angola (hoje divido o meu tempo entre vários lugares do mundo). Uma nota para os leitores brasileiros: esse livro foi publicado no Brasil este ano (2024) pela editora Faria e Silva com outro título: “O Perigo Amarelo”. Mas o conto a que se refere não faz parte do volume...

R: Você em várias ocasiões tem reiterado que “o humor é uma espécie de cosmovisão, uma maneira de ver e, sobretudo, de poder enfrentar as misérias do mundo”. Em seus contos e no romance, o leitor pode perceber essa presença na construção do narrador.

Na poesia, entretanto, há uma distância desse elemento. Em uma entrevista concedida à revista Diadorim, em 2010, por exemplo, você afirma que “O poeta deve ser um artesão e, quando escreve, devem doer-lhe não apenas o espírito e a alma, mas as mãos”. Essa diferença está ligada à concepção do poema como resultado de uma artesanaria doída?

173

J: Talvez. Antes de mais nada, a poesia é um gênero iminente e rigorosamente individual, no sentido de que o texto reflete sempre o que o poeta vê (e como o vê), pensa, deseja ou aspira. Portanto, mesmo quando há várias vozes, é a voz única do poeta que as expressa. Em segundo lugar, e embora eu seja tributário de uma visão poética que relaciona o gênero com a nossa experiência humana, em todos os sentidos (incluindo, desde logo, a experiência política e social), procuro prestar uma grande atenção à forma, à linguagem, isto é, à construção do poema; um aspecto crucial, para mim, é o ritmo.

R: Recentemente você publicou o romance Será este livro um romance? Como você avalia essa experiência de escrita?

J: Os editores agora só querem romances... Eu ironizo essa exigência no romance a que se refere e que — confesso — me deu um gozo particular escrever... A verdade é que eu apenas escrevi um romance, até agora, por absoluta falta de tempo. Como me disse um escritor tunisino, para escrever romances é preciso ter nádegas resistentes, pois isso implica passar meses sentado à secretária... Mas posso dizer que, como agora estou dedicado exclusivamente à escrita, penso escrever outros romances...