

Revista
Decifrar

vol. 4, nº 8

**A IMPOSSIBILIDADE DO TESTEMUNHO
EM OS MEMORÁVEIS, DE LÍDIA JORGE**

Matthews Carvalho Rocha Cirne (UFRJ)¹

RESUMO: Uma primeira reflexão acerca da Imprensa em um capítulo do livro *O contrato sentimental* (2009), coloca-nos em evidência o compromisso com a verdade que a obra de Lídia Jorge possui. A partir disso, este trabalho objetiva a análise do romance *Os Memoráveis* (2014), no que se refere à impossibilidade do testemunho dos personagens que rememoram a história portuguesa, ao se verem em uma fotografia registrada na época da Revolução dos Cravos. Nessa perspectiva, os textos de Alain Badiou, Georges Didi-Huberman, Márcio Seligmann-Silva, Isabel Allegro de Magalhães, Silvina Rodrigues Lopes e outros, foram fundamentais para elucidar-nos acerca do caráter testemunhal da escrita de Lídia Jorge.

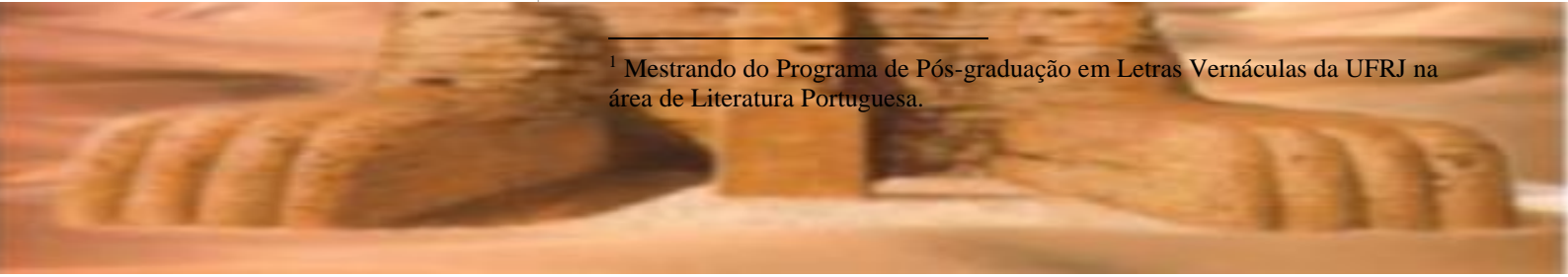
PALAVRAS-CHAVE: Testemunho; Felicidade; Imagem; Memória; Verdade.

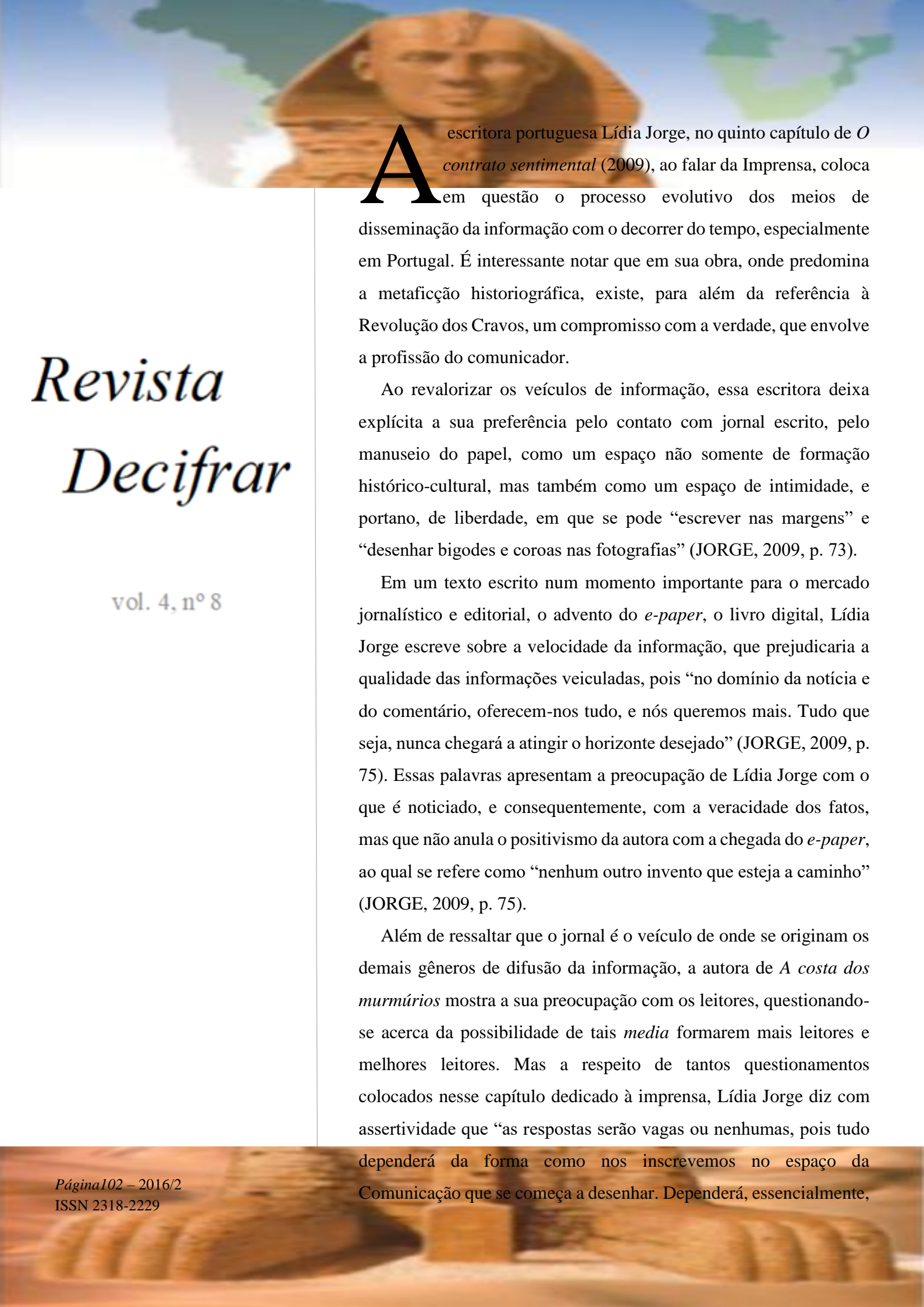
ABSTRACT: A reflection about the Imprensa on a chapter of *O Contrato Sentimental* (2009), shows us the commitment with truth that relies Lídia Jorge's work. So, this work presents the analysis of *Os Memoráveis* (2014), aiming the impossibility of the character's testimony that remembers the Portuguese history, seeing themselves on a portrait from the times of the Revolução dos Cravos. By this perspective, the works of Alain Badiou, Georges Didi-Huberman, Márcio Seligmann-Silva, Isabel Allegro de Magalhães, Silvina Rodrigues Lopes and others, were fundamental to clarify the testimonial character of Lídia Jorge's writing.

PALAVRAS-CHAVE: Testimony; Happiness; Image; Memory; Truth.

UM CONTRATO SENTIMENTAL COM A VERDADE

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da UFRJ na área de Literatura Portuguesa.





Revista Decifrar

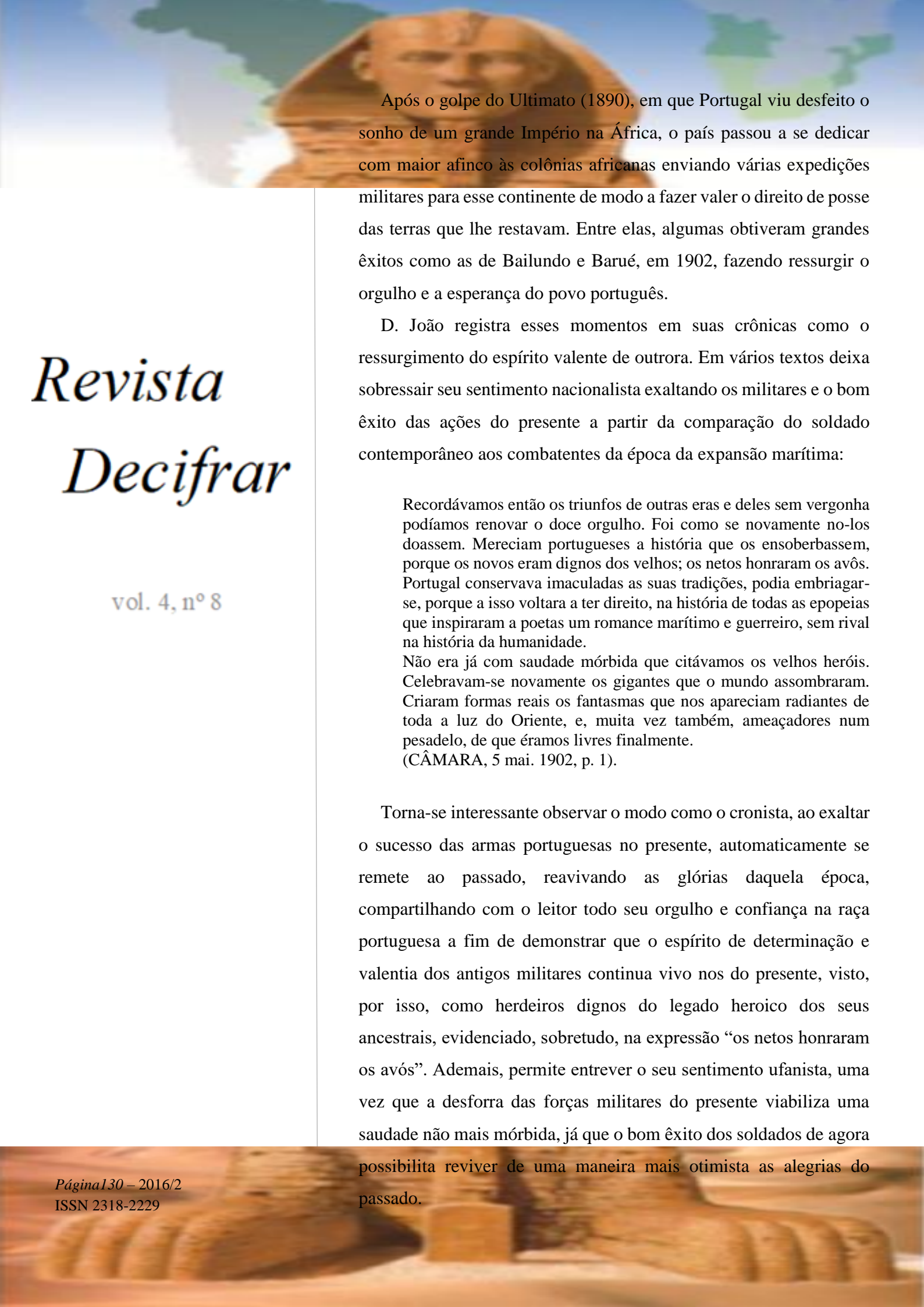
vol. 4, nº 8

A escritora portuguesa Lúcia Jorge, no quinto capítulo de *O contrato sentimental* (2009), ao falar da Imprensa, coloca em questão o processo evolutivo dos meios de disseminação da informação com o decorrer do tempo, especialmente em Portugal. É interessante notar que em sua obra, onde predomina a metaficção historiográfica, existe, para além da referência à Revolução dos Cravos, um compromisso com a verdade, que envolve a profissão do comunicador.

Ao revalorizar os veículos de informação, essa escritora deixa explícita a sua preferência pelo contato com jornal escrito, pelo manuseio do papel, como um espaço não somente de formação histórico-cultural, mas também como um espaço de intimidade, e portanto, de liberdade, em que se pode “escrever nas margens” e “desenhar bigodes e coroas nas fotografias” (JORGE, 2009, p. 73).

Em um texto escrito num momento importante para o mercado jornalístico e editorial, o advento do *e-paper*, o livro digital, Lúcia Jorge escreve sobre a velocidade da informação, que prejudicaria a qualidade das informações veiculadas, pois “no domínio da notícia e do comentário, oferecem-nos tudo, e nós queremos mais. Tudo que seja, nunca chegará a atingir o horizonte desejado” (JORGE, 2009, p. 75). Essas palavras apresentam a preocupação de Lúcia Jorge com o que é noticiado, e consequentemente, com a veracidade dos fatos, mas que não anula o positivismo da autora com a chegada do *e-paper*, ao qual se refere como “nenhum outro invento que esteja a caminho” (JORGE, 2009, p. 75).

Além de ressaltar que o jornal é o veículo de onde se originam os demais gêneros de difusão da informação, a autora de *A costa dos murmúrios* mostra a sua preocupação com os leitores, questionando-se acerca da possibilidade de tais *media* formarem mais leitores e melhores leitores. Mas a respeito de tantos questionamentos colocados nesse capítulo dedicado à imprensa, Lúcia Jorge diz com assertividade que “as respostas serão vagas ou nenhuma, pois tudo dependerá da forma como nos inscrevemos no espaço da Comunicação que se começa a desenhar. Dependerá, essencialmente,



Revista Decifrar

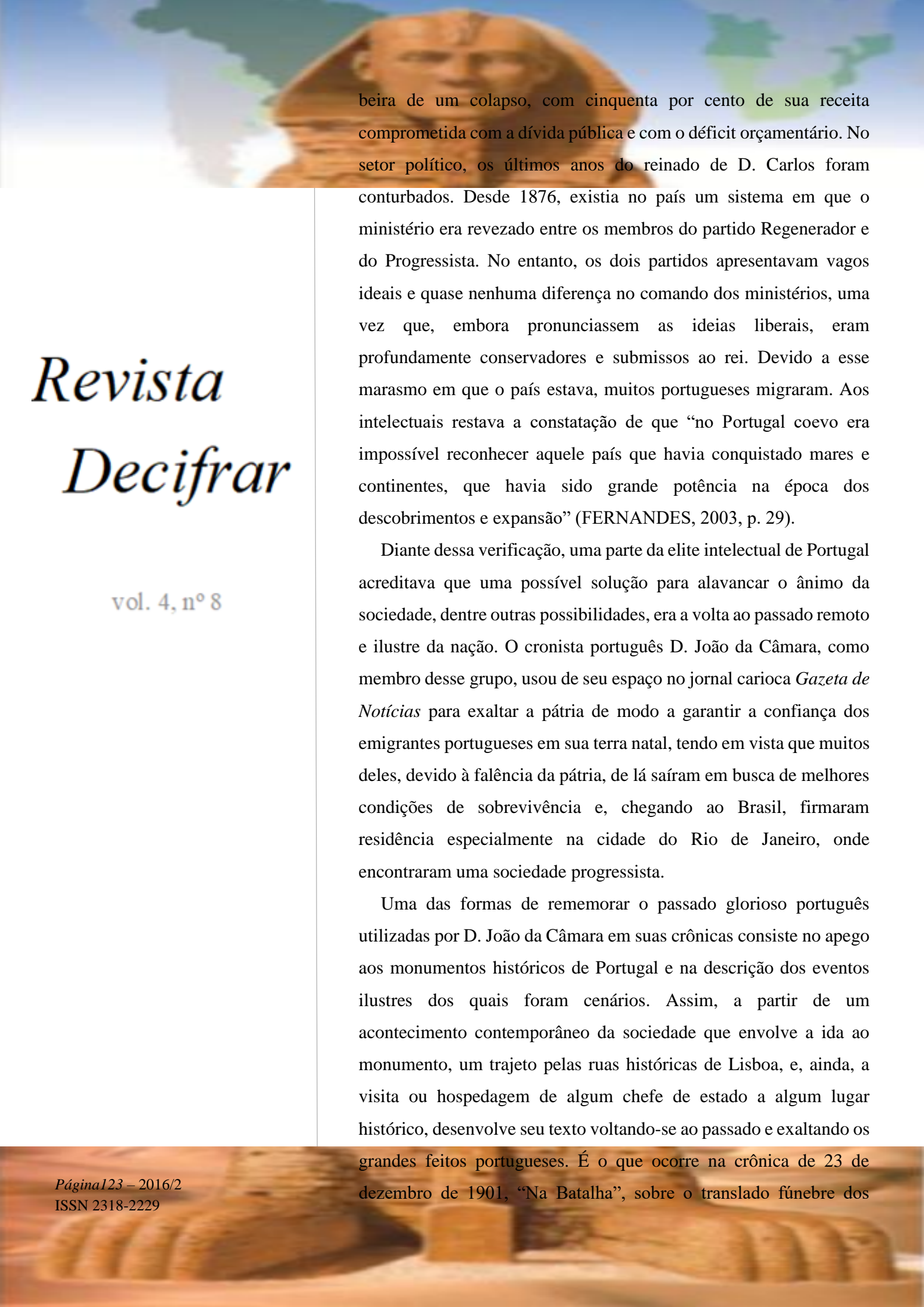
vol. 4, nº 8

da capacidade de envolvimento com o mundo, que entretanto cada um de nós for capaz de criar” (JORGE, 2009, p. 76).

Além da discussão sobre a atividade jornalística em uma obra não-ficcional, os posicionamentos da escritora são trazidos para a sua obra ficcional, como é possível perceber em *Os Memoráveis* (2014). O romance retrata a produção de um documentário chamado *A História Acordada*, produzido pela personagem Ana Maria Machado, na companhia de Miguel Ângelo e Margarida Lota, retratando novamente o ocorrido em 25 de Abril, tendo como tarefa o recolhimento dos testemunhos de alguns participantes desse fato marcante na história de Portugal.

Nessa obra, publicada em 2014, é interessante observar como Lídia contrói uma narrativa tendo como base uma fotografia, norteadora da narrativa, novamente utilizando um objeto de decifração e intimidade, valorizando não só a atividade do jornalista, como os instrumentos por eles utilizados, não como meros veículos de informação, mas como uma ponte para a restituição da verdade: “Vá lá e traga alguma coisa boa, alguma coisa limpa, uma narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja. Eles andam por aí a dizer o contrário, mas olhe que mais importante do que a verdade é a beleza. A beleza é o grau mais elevado da verdade. Não esqueça” (2014, p. 43 – Fala de Bob).

Retornando ao *Contrato sentimental*, é possível notar a importância dada ao testemunho, que cabe à imprensa registrar, como uma das suas atribuições: “É sabido como uma das quantas regras míticas de preocupação com fatores como a objectividade, a independência, a insenção, a busca de equilíbrio, seguram o elo forte que em princípio deve ser mantido entre o relato dos acontecimentos e o leitor” (JORGE, 2009, p. 77). O compromisso evidente com o leitor perpassa tanto pela atividade do jornalista, enquanto veiculador da informação, quanto pelo próprio veículo tecnológico, cujas transformações estão sujeitas à “desalfabetização da espécie”, colocando em risco a própria cultura: “Por todo o lado se sente que existe uma cultura tradicional que está a prazo” (JORGE, 2009, p. 79).



Revista Decifrar

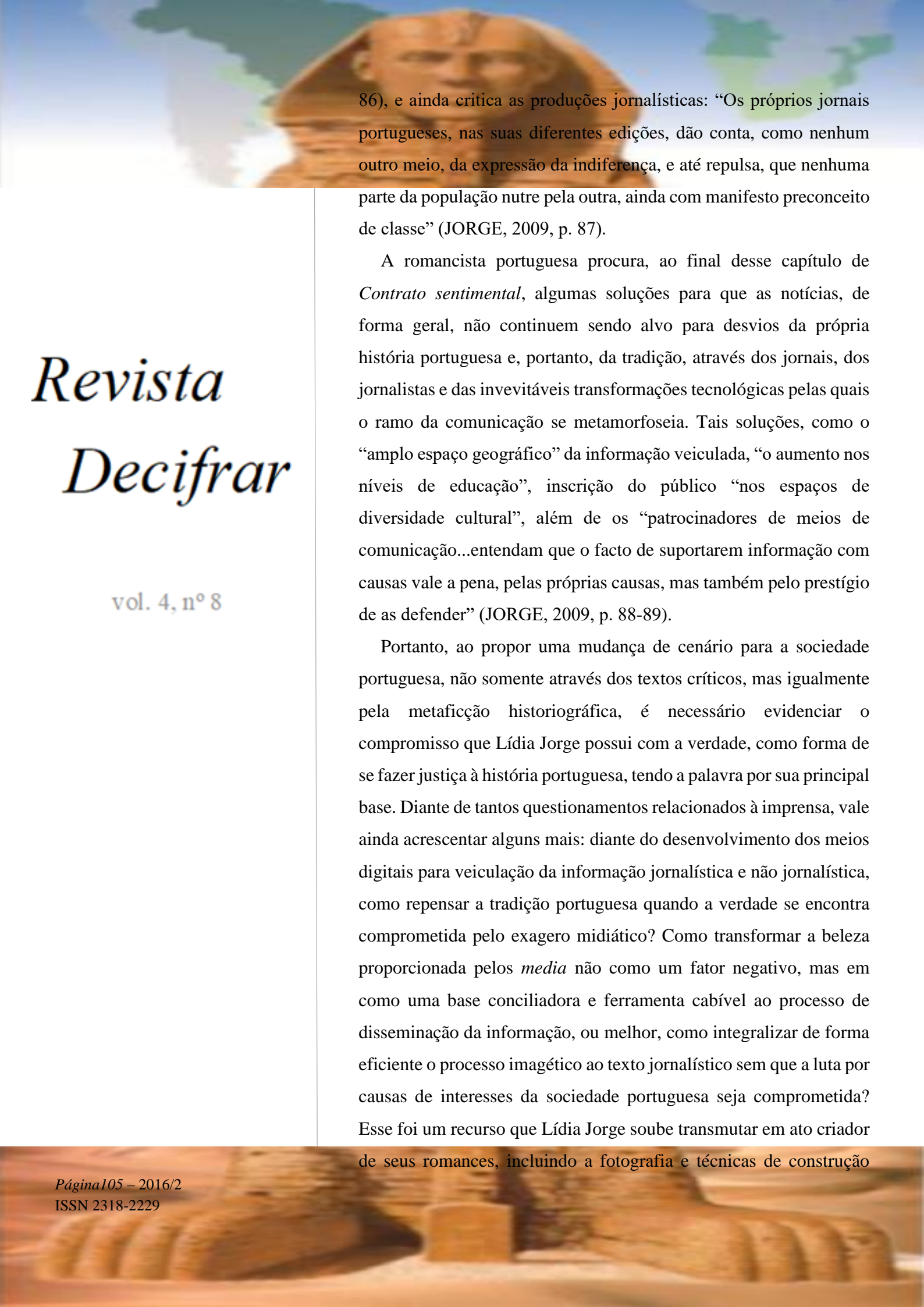
vol. 4, nº 8

Como resultado das preocupações de Lídia Jorge, temos n*Os Memoráveis* a volta à Revolução dos Cravos, recontada de diversas formas nas suas produções ficcionais, como uma forma de preservação da cultura através da literatura, que ficcionaliza também o relato dos jornalistas. A importância de registrar a verdade tem a sua origem de forma conjunta com o testemunho. A criticidade é colocada de forma abrangente no romance acima citado, apresentando ao leitor “o colapso da imprensa” (JORGE, 2009, p. 79).

As indagações de Lídia Jorge certamente apontam para um repensar a tradição portuguesa. Na medida em que pensa a formação cultural do país, critica o exagero da mídia, a influência de outros *media*, com uma postura de insubmissão. O elo entre a informação e o leitor, ressaltado pela a autora, também direciona a uma participação ativa do leitor em seus romances. Ele é convidado a desvendar, interrogar e vivenciar a história por meio dos testemunhos recolhidos pelos personagens. De acordo com as palavras da autora, “Dia após dia, está a criar-se uma ruptura com o passado de afasia que só pode melhorar a nossa vida, como pessoas e como cidadãos, descontados os desmandos que esse meio permite, e numa cultura como a nossa, antes essa fartura onde o exagero é permitido do que o silêncio forçado” (JORGE, 2009, p. 83).

Juntamente com todas as influências das novas tecnologias para a disseminação da informação, é possível perceber o enfoque sobre a figura do jornalista, que segundo Lídia, deve “continuar a ser um autor de textos independentes, que em princípio não deve subordinar-se a mais nada que não seja a sua própria perspectiva e a sua própria consciência” (JORGE, 2009, p. 84). Mais do que isso, um dos aspectos norteadores deste texto é a figura do jornalista como divulgador de notícias, de forma democrática, que permite a autonomia dos indivíduos de uma sociedade.

A realidade da sociedade portuguesa é desvelada pela autora: “dez por cento da nossa população ainda é analfabeta, a formação básica é baixa, tem escassíssimo poder de compra, e mais de dois terços dos adultos não falam nenhuma língua estrangeira” (JORGE, 2009, p.



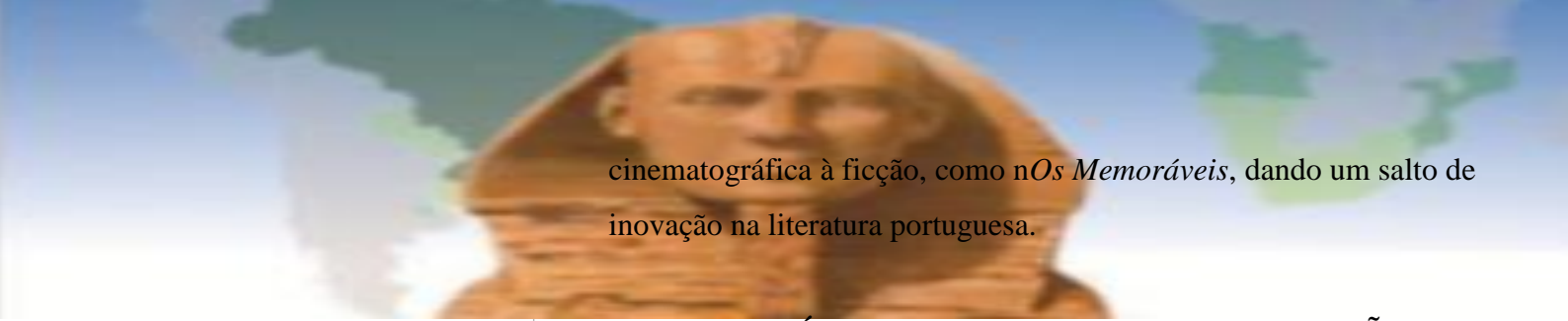
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

86), e ainda critica as produções jornalísticas: “Os próprios jornais portugueses, nas suas diferentes edições, dão conta, como nenhum outro meio, da expressão da indiferença, e até repulsa, que nenhuma parte da população nutre pela outra, ainda com manifesto preconceito de classe” (JORGE, 2009, p. 87).

A romancista portuguesa procura, ao final desse capítulo de *Contrato sentimental*, algumas soluções para que as notícias, de forma geral, não continuem sendo alvo para desvios da própria história portuguesa e, portanto, da tradição, através dos jornais, dos jornalistas e das inevitáveis transformações tecnológicas pelas quais o ramo da comunicação se metamorfoseia. Tais soluções, como o “amplo espaço geográfico” da informação veiculada, “o aumento nos níveis de educação”, inscrição do público “nos espaços de diversidade cultural”, além de os “patrocinadores de meios de comunicação...entendam que o facto de suportarem informação com causas vale a pena, pelas próprias causas, mas também pelo prestígio de as defender” (JORGE, 2009, p. 88-89).

Portanto, ao propor uma mudança de cenário para a sociedade portuguesa, não somente através dos textos críticos, mas igualmente pela metaficção historiográfica, é necessário evidenciar o compromisso que Lídia Jorge possui com a verdade, como forma de se fazer justiça à história portuguesa, tendo a palavra por sua principal base. Diante de tantos questionamentos relacionados à imprensa, vale ainda acrescentar alguns mais: diante do desenvolvimento dos meios digitais para veiculação da informação jornalística e não jornalística, como repensar a tradição portuguesa quando a verdade se encontra comprometida pelo exagero midiático? Como transformar a beleza proporcionada pelos *media* não como um fator negativo, mas em como uma base conciliadora e ferramenta cabível ao processo de disseminação da informação, ou melhor, como integralizar de forma eficiente o processo imagético ao texto jornalístico sem que a luta por causas de interesses da sociedade portuguesa seja comprometida? Esse foi um recurso que Lídia Jorge soube transmutar em ato criador de seus romances, incluindo a fotografia e técnicas de construção



cinematográfica à ficção, como n*Os Memoráveis*, dando um salto de inovação na literatura portuguesa.

AS MEMORÁVEIS TENTATIVAS DE REALIZAÇÃO DO TESTEMUNHO

Tout bonheur est une victoire contre la finitude.
(BADIOU, 2015, p. 53)

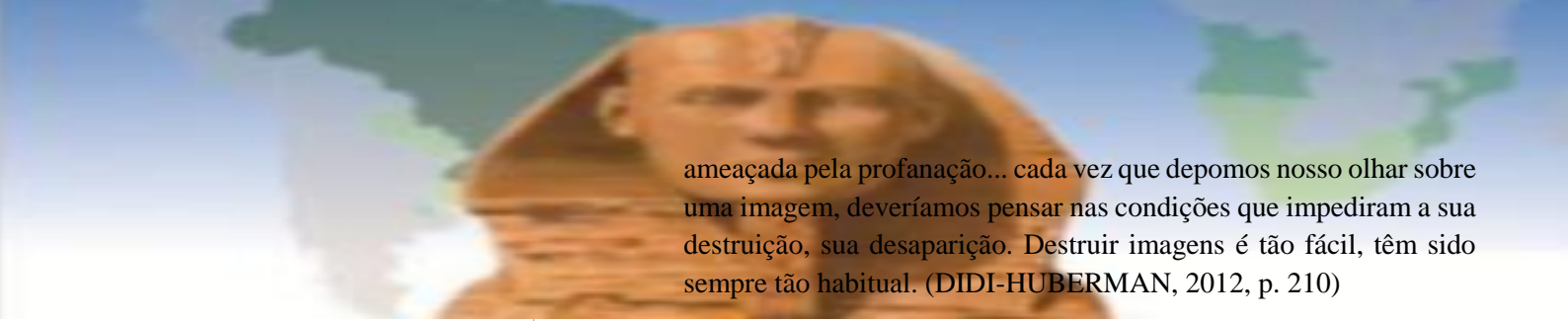
O romance *Os Memoráveis*, publicado em 2014, retrata a viagem da jornalista Ana Maria Machado a Portugal, seu país de origem, com o intuito de fazer um documentário chamado *A História Acordada*, obedecendo às coordenadas de Bob Peterson e seu padrinho, na casa do antigo embaixador. Tal produção era responsável por reunir os testemunhos de pessoas que estavam em uma fotografia de um grupo de ativistas contra a ditadura salazarista, denominado *Memories*, que objetivava, sobretudo, reconstituir o ocorrido durante a Revolução dos Cravos, que já é apresentada ironicamente no início da narrativa, através da fala do embaixador: “Sendo assim, pois que nome tinha aquela flor?” (JORGE, 2014, p. 19). Ainda na casa do embaixador, a jornalista reflete:

Sem saber como, a tantos milhares de quilómetros, o pai de António Machado vinha ter comigo, e ali estava inteiro, estendido na minha frente, quando eu apenas saíra de casa para participar de um *cocktail* de fim de dia. Por que razão Robert Peterson e o seu padrinho me tinham preparado semelhante cerco? Porquê? (JORGE, 2014, p. 19)

É a partir da fotografia dos personagens entrevistados em um jantar no restaurante *Memories*, datada de 21 de agosto de 1975, que Ana Maria Machado dá início ao trabalho de procurá-los. É importante notar a ênfase que Lídia Jorge, ao construir essa narrativa, dá à fotografia. A respeito da imagem, não da fotografia em si, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), afirma que “a imagem não explica: convida a recriá-la e, literalmente, a revivê-la.” (PAZ, 2012, p. 119). Também Didi-Huberman fala que

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



ameaçada pela profanação... cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram a sua destruição, sua desapareição. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210)

Revista Decifrar

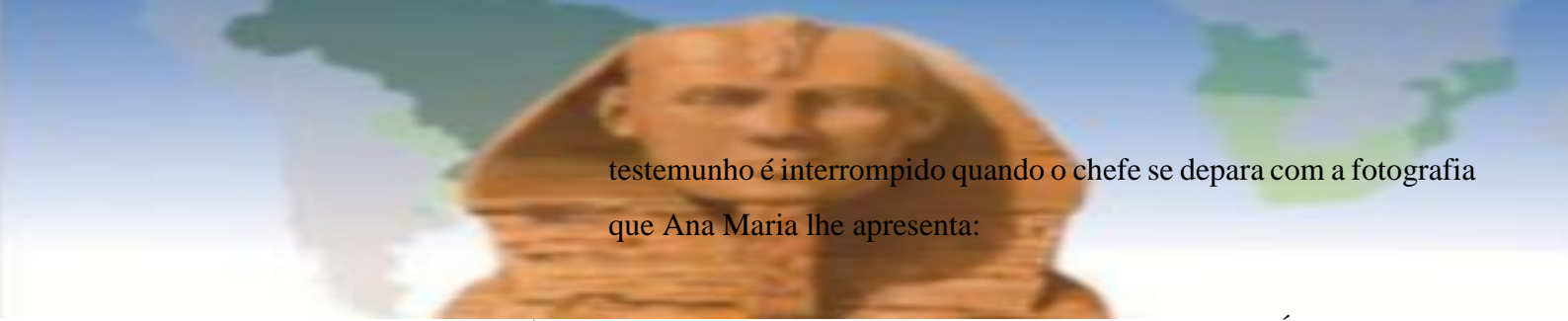
vol. 4, nº 8

Esses posicionamentos nos mostram o quanto é importante a reconstituição da história a partir da fotografia. A partir desse objeto, é possível antever as dimensões do testemunho, que não se dá por completo, mas faz parte da reconstituição da história. É através dessa simples fotografia que a narrativa flui e a própria história, ao mesmo tempo em que é revivida tanto pelos personagens como por quem a lê, é contada, de forma parcial e ficcionalizada. No romance, antes das entrevistas serem iniciadas, Ana Maria Machado resolve realizar tal trabalho na companhia de Miguel Ângelo e Margarida Lota e, a priori, os questionamentos a serem feitos, correspondiam especificamente ao dia em que a fotografia havia sido tirada: “Onde estavam?”, “O que sentiram na altura?”, “Que balanço fazem agora, passados trinta anos?”, “Qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu?”, e a quinta pergunta, acrescentada por Miguel Ângelo: “E você mesmo, quanto ganhou com isso?” (JORGE, 2014, p. 68-69).

O primeiro entrevistado pelos três profissionais, foi o chefe Nunes, dono do restaurante em que a foto fora registrada:

Posso dizer-lhe que nesse dia eu quase tinha ido amanhecer na Baixa, à procura de umas roupas para o serviço de que estava faltado. Entrava e saía das lojas, ali na Rua Augusta, quando a coluna militar, vinda de baixo, estava a subir na direção do Rossio. Foi um momento sem par. Quando vi a tropa a avançar entre as lojas, e soube o que se passava, esqueci-me de tudo, e gritei «Levem-me a mim, pessoal, arranquem-me a cabeça do corpo e façam dela uma bala...» Eu estava eufórico, olhei para o arco da Rua Augusta e achei que aquela coluna militar saía directamente das horas do relógio. A hora deles era a minha hora... Assim, aquele foi o dia mais feliz da minha vida, juro, nem quando nasceu o meu filho. E ele sabe, mas é boa pessoa, não se importa que eu o diga. (JORGE, 2014, p. 75)

Nesse testemunho, é importante notar a respeito da felicidade vivida pelo chefe Nunes diante do risco que corria, ao se ver diante da tropa. Mas o mais instigante em sua fala é o momento em que o



testemunho é interrompido quando o chefe se depara com a fotografia que Ana Maria lhe apresenta:

Revista Decifrar

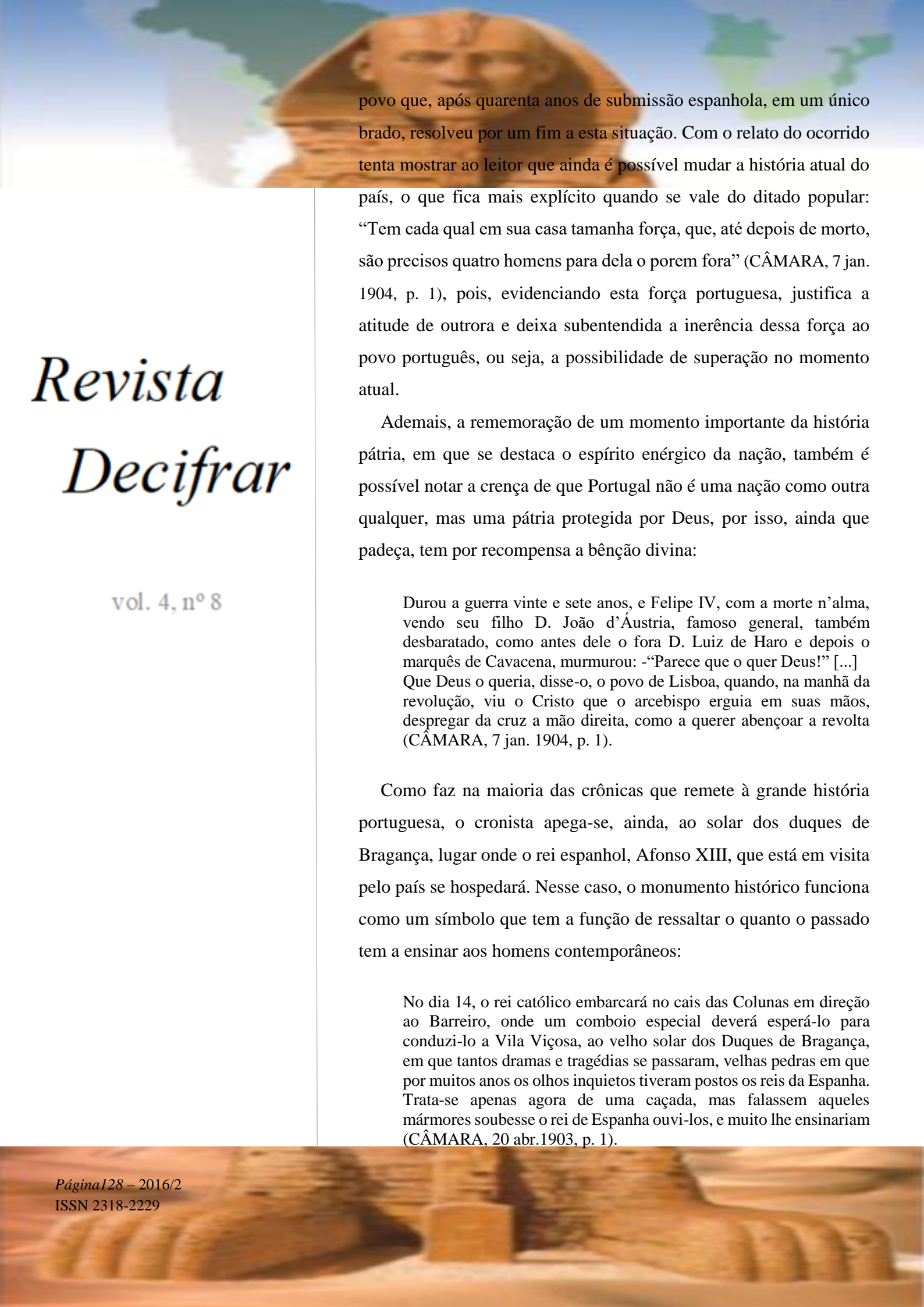
vol. 4, nº 8

O que se passava, então, com o senhor Nunes? «É que não posso falar, desculpe. É um assunto muito delicado» Disse o cozinheiro... Nunca, menina, jamais vou poder contar em público uma experiência tão decisiva na minha vida. Há experiências que não têm relato possível. Tinha que ver. Tinha que ver se eu me punha diante de uma câmara de televisão a dizer eu vi, eu assisti, eu fui, eu testemunhei. Das duas uma, ou eu falava a partir de fora e para fora, e então milhares de outros testemunharam melhor do que eu, porque participaram, arriscaram, eu eu não, pois eu só desejei que acontecesse, assisti, corri atrás e bati palmas, ou então falava do meu sentimento por dentro, e não ia conseguir exprimir o que se passou na minha alma. Foi uma experiência muito forte, inexplicável, ter visto os tanques a avançarem na minha direcção e descobrir o que se passava. Grande emoção. Se fosse preciso, naquele momento, eu teria dado a minha cabeça cortada pelo pescoço para que aquilo resultasse bem. (JORGE, 2014, p. 78-79)

Podemos notar logo aí o quanto a Revolução foi decisiva para os personagens entrevistados. No caso do testemunho do chefe Nunes, houve uma necessidade de contar o que havia acontecido, mas a dúvida ainda permanecia: se o testemunho deveria se restringir ao que acontecera externamente, ou internamente. Existe aí a presença do risco e da inconformidade em ser um testemunhante passivo. O esforço para que tudo ocorresse bem durante a revolução é enfatizado pelo personagem, que expressa o desejo de lutar por algo maior a ser conquistado coletivamente.

O segundo entrevistado por Ana Maria, Margarida e Miguel Ângelo, foi o Oficial Bronze, mas apesar da alcunha atribuída por Rosie Honoré, ex-esposa de António Machado e que também estava presente na fotografia, no restaurante, ele é um oficial simples, mas que se autodenomina guardião da memória.

O oficial devolveu a fotografia do Memories, não lhe interessava comentar mais aquela noite de vinte e um de Agosto... A anémone formulou a primeira pergunta: «Falemos então, senhor coronel, daquele dia, o primeiro dia da liberdade. Mesmo tendo estado ausente do teatro das operações, e mesmo tendo decorrido esse tempo todo, em seu entender, como classifica o senhor o que se passou naquele dia?» Bronze começou a procurar uma palavra. Demorava, mas via-



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

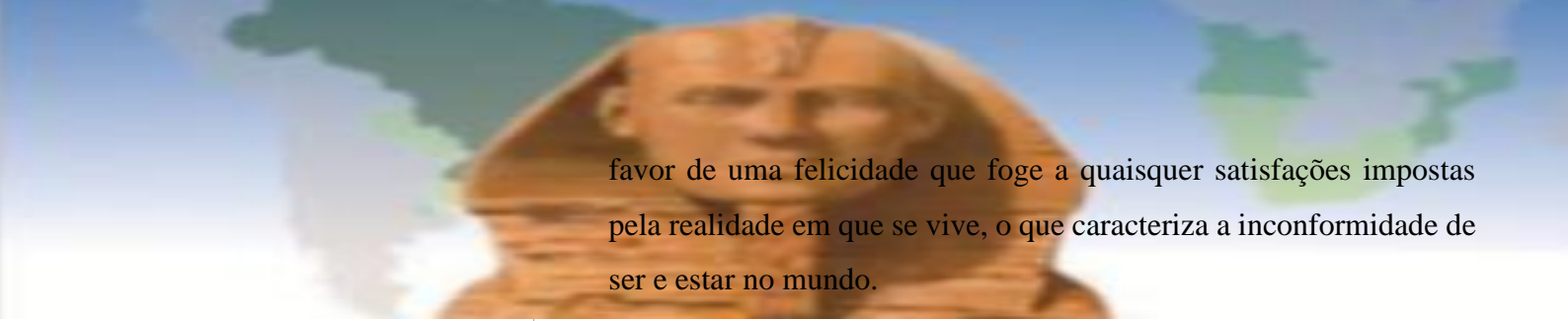
se agora que já a tinha encontrado. Via-se também que sentia dificuldade em pronunciar-lá. Andou com ela de trás para diante e diante para trás, até que finalmente a pronunciou – «Milagre.» Disse. «Classifico-o como obra de um milagre, minha senhora.» Repetiu o oficial, enfrentando com coragem o plano que se apertava sobre o seu rosto. (JORGE, 2014, p. 95-96)

Vemos que o testemunho do Oficial acontece com dificuldade. Apesar de o mesmo ter definido o dia memorável como um milagre, não havia um interesse inicial em voltar ao passado. A tentativa em exprimir-se, reforça ainda a dificuldade de reconstituição de um relato histórico marcante. Além da coragem para o que havia ocorrido em Portugal, e especialmente no dia da reunião no restaurante, foi preciso lançar mão da coragem para reconstituir os acontecimentos na memória.

Todos, desde o soldado raso ao major, todos se ofereciam para serem soldados desconhecidos. Juro que foi assim. Olhai. Estavam ali reunidos intervenientes decisivos, representantes de todas as armas, e o sentimento de toda aquela gente era o mesmo. Jurámos. Jurámos que dali em diante extinguir-se-iam as palavras eu, tu, ele, nós, vós para se usar apenas a terceira pessoa, a abrangente, a colectiva pessoa, eles: Testemunhei, ficou gravado. Nenhum de nós desejava que dos seus actos individuais houvesse referência ou memória, a memória seria sempre una e indivisa, a de um grupo de cinco mil, e todos diriam eles... O protagonista que houve em mim morreu. (JORGE, 2014, p. 97-98)

Nessa passagem, a ausência de protagonismo faz-nos voltar a atenção sobre a importância da coletividade. Até esse momento da narrativa, diante dos dois testemunhos aqui vistos, não de forma completa, mas até o momento em que o relato é interrompido pela dificuldade dos personagens até então apresentados, é possível identificar a felicidade como risco sendo atingida de forma coletiva, ainda que o discurso dos falantes continue sendo interrompido no momento da entrevista.

Já podemos perceber o que Badiou quis dizer ao afirmar que toda felicidade é uma vitória contra a finitude, lida na epígrafe desta parte do trabalho. Isso é percebido na disponibilidade corajosa do chefe Nunes e do Oficial Bronze em arriscarem as suas próprias vidas a



favor de uma felicidade que foge a quaisquer satisfações impostas pela realidade em que se vive, o que caracteriza a inconformidade de ser e estar no mundo.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

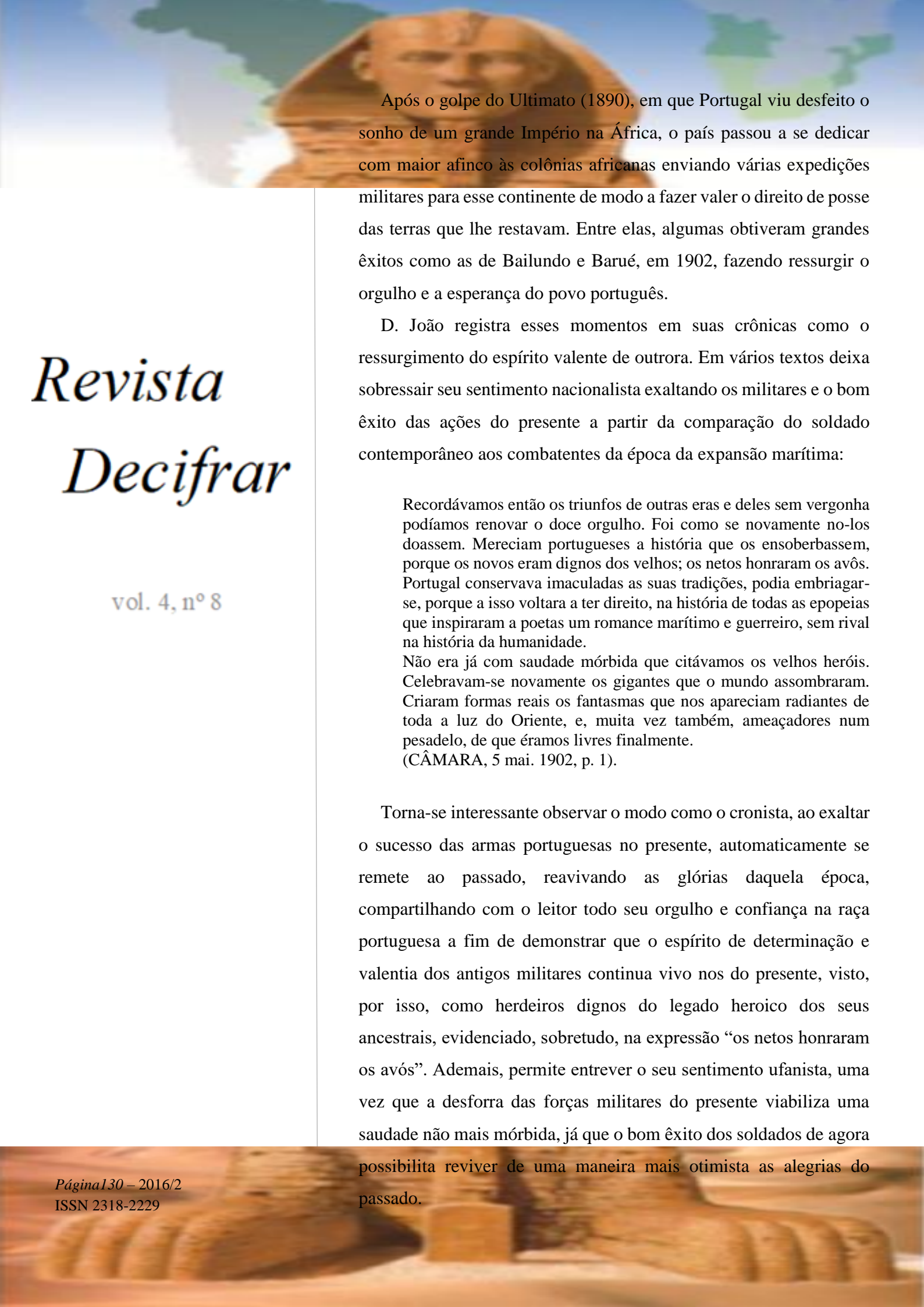
Dans un processus d'émancipation, nous expérimentons le fait que le bonheur est la négation dialectique de la satisfaction. Le bonheur est du côté de ce que Freud appelait la pulsion de mort, la réduction de la subjectivité à l'objectivité. La satisfaction est la passion de chercher et de trouver la «bonne place» que le monde offre à l'individu, puis d'y demeurer. (BADIOU, 2015, p. 53)

Dessa maneira, a felicidade ansiada pelos personagens de *Os Memoráveis* não se resume em apenas uma satisfação em vivenciar passivamente um dos momentos históricos mais importantes de Portugal, mas de forma ativa, fazendo com que tal conquista não implique em uma perda da subjetividade constituinte do indivíduo, mas faça com que tais personagens estejam, durante o romance de Lídia Jorge, completamente fora de suas zonas de conforto.

O entrevistado seguinte é Tião Dolores, o fotógrafo responsável pela imagem tirada no dia da reunião dos memoráveis no restaurante do chefe Nunes. Neste testemunho, um detalhe que nos chama a atenção, é a sua postura de reclusão em relação ao mundo, em completo estado de isolamento:

Quando finalmente apareceu empurrando uma espécie de cadeira, o fotógrafo, que parecia não comer desde o ano anterior, queria que nos servíssemos de uns tremoços, tendo ele próprio comido dois ou três desses grãos e cuspidos as peles para o calo da mão direita. Sem parar de remoer, disse – «Com que, então, vieram visitar os três ossos?» (JORGE, 2014, p. 112)

Todos os personagens desse romance de Lídia Jorge são de extrema importância, por oferecerem ao leitor uma reconstituição da “verdade” paulatinamente, no entanto, a figura de Tião Dolores é uma chave fundamental, pois através do mesmo observam-se as formas de refúgio presentes em cada um dos entrevistados, e um outro aspecto que configura esse romance, que se trata da visão da dimensão artística do objeto a partir do qual a narrativa se desvela, a própria fotografia: “As fotografias que têm a sua assinatura são as que melhor



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

documentam o que se passou naquele dia. Artisticamente perfeitas. Elas são líricas, elas são épicas, elas são dinâmicas e fusionais com a gente” (JORGE, 2014, p. 113).

Assim como Chefe Nunes e Oficial Bronze, também Tião afirma: “Convosco vou ser franco, verdadeiro. Posso começar? Mãos à obra. Tal como milhões de portugueses, aquele foi o dia mais feliz da minha vida” (JORGE, 2014, p. 115). Nota-se que esse testemunho é singular pois, por se tratar de um fotógrafo, o que a narrativa apresenta é o que foi registrado pelas fotos. A sua fala diante da aproximação dos tanques, «Passem por cima de mim, eu qu quero ser o vosso tapete» (JORGE, 2014. p. 124), mostra que houve a participação ativa de Tião Dolores durante a revolução. A sua Leica não anulou a sua experiência e luta por um propósito coletivo. A câmara Leica, no romance, é posta com uma autonomia em relação a Tião, tendo em vista o seu disparo contínuo, de caráter cinematográfico pela sequência de mais de cinquenta fotos, pela técnica *plongée* e *contre-plongée*, aproximação e distanciamento que permitem a movimentação sucessão das fotografias: “A minha Leica ainda não tinha enlouquecido mas já disparava por si, cada vez mais por si. Eu desviava-lhe o olho daquilo para que não deveria olhar, mas ela contorcia-se entre as minhas mãos e fazia de mim o que queria” (JORGE, 2014, p. 119).

O testemunho do Major Umbela, concedido com certa dificuldade, é previsto por Ana Maria Machado, pelos sentimentos de recusa e hesitação:

Sempre que lhe telefonava, a sua voz surgia do lado de lá com um timbre adolescente, às vezes titubeante, de tal modo que cheguei a pensar que seria um seu neto que estivesse a responder por ele. Mas isso era no que se referia ao timbre e à hesitação, pois no que dizia respeito aos argumentos, o general aproximava-se na posição de reusa apresentada pelo chefe Nunes, embrulhados ambos em causas de coerências íntimas, que ora pareciam gestos de grandeza ora de pura apatia. (JORGE, 2014, p. 136)

É possível notar que a dificuldade em testemunhar o trauma da guerra acentua os mistérios revolucionários e reforça a

Revista Decifrar

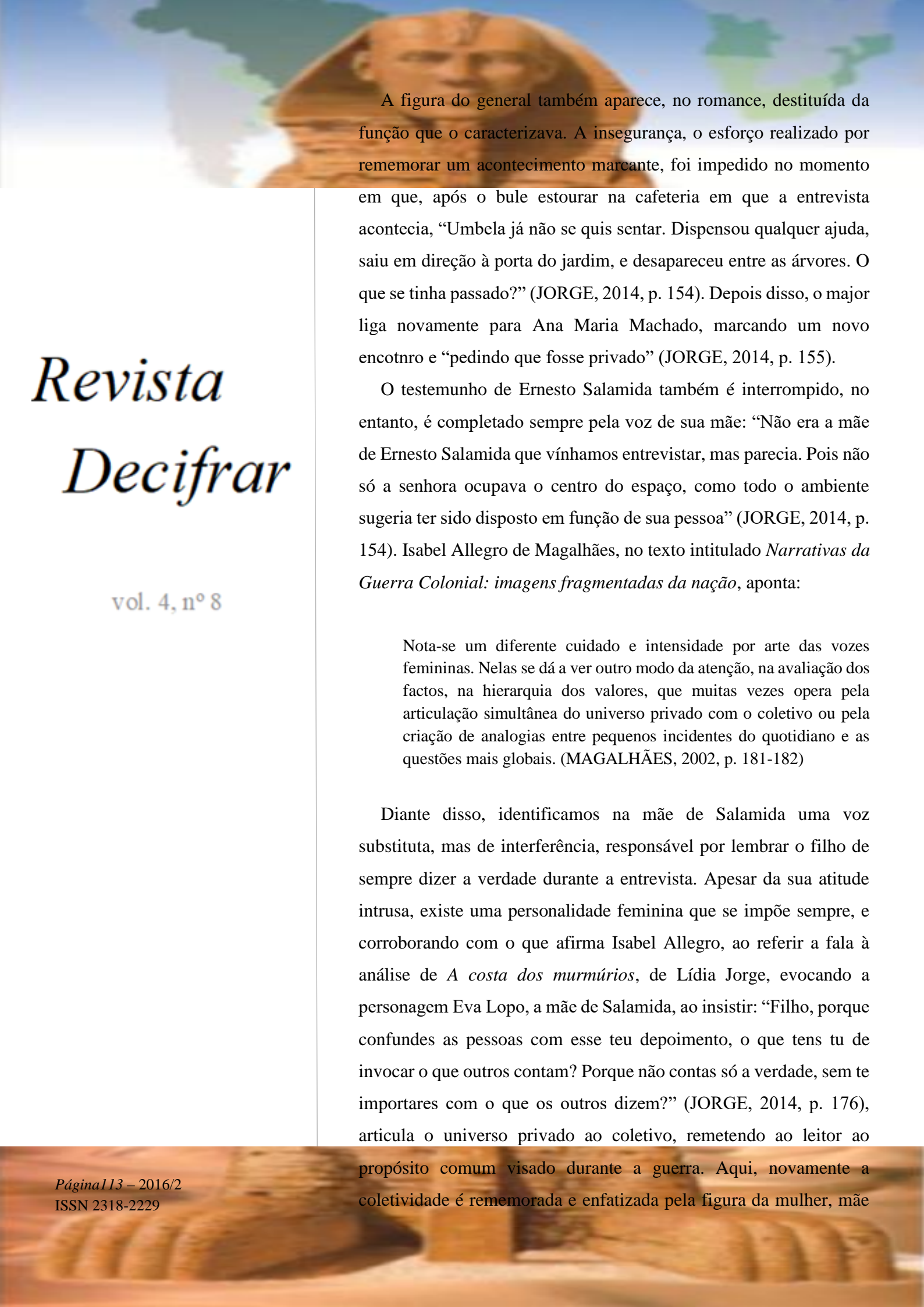
vol. 4, nº 8

ficcionalização de um dos “quatro momentos espantosos ocorridos na Europa, e só depois seria alargada a outros casos no mundo” (JORGE, 2014, p. 135). Umbela, ao relatar sobre o ocorrido na noite do assalto ao Rádio Clube, disse que

«De modo algum, mostrávamo-nos determinados, mas não queríamos assustar ninguém. Seria muito perigoso, não sabíamos quanto tempo teríamos de coabitar no interior daquelas instalações que eram um verdadeiro labirinto, e uma vez tendo entrado pela única boca de saída, estávamos destinados a ficar juntos até o final. Nunca nenhum de nós quis assustar quem fosse. Antes pelo contrário, queríamos que soubessem que tínhamos vindo para os proteger, naquela noite e para a vida inteira. Proteger da ignomínia, da injustiça, da prepotência. Isso nós dissemo-lo, claramente.» (JORGE, 2014, p. 146)

Percebe-se que o dificultoso testemunho de Umbela, deu-se sob o silenciamento, o esquecimento, a retração. É possível inferir, no que tange a esse personagem, que o instinto protetor e de união com seus companheiros, está presente na etimologia do seu próprio nome, *Umbella*, *umbellae*, que denota a representação do guarda-chuva, objeto pessoal de proteção, sua mão direita escondida no bolso, não se mostra a mesma de antes, e nesse sentido pode-se falar em uma distopia desencadeada a partir de Major Umbela, o qual está desvencilhado desse instinto de proteção: “Umbela ficou calado. Tinha dúvidas sobre o momento mais relevante. Se haviam sido tantos e tão intensos esses momentos, como escolher? A sua mão direita mantinha-se escondida. Era com a mão esquerda que o general pensava. Encostou-se à mão esquerda...” (JORGE, 2014, p. 147). O esquecimento era tão acentuado para esse personagem, que, no momento em que viu a fotografia dos *Memories*, o mesmo não lembrava de como era chamado pelos amigos:

«Não sabia que lhe chamavam o Umbela? Major Umbela?» O general sabia, mas não se lembrava. Tinha sido há muito tempo, tanto tempo que já não se lembrava. O general olhou desamparado para nós, e era estranho que um major-general olhasse desse modo, como qualquer um de nós. Um general não tinha o dever de permanecer um homem inatacável? (JORGE, 2014, p. 153)



Revista Decifrar

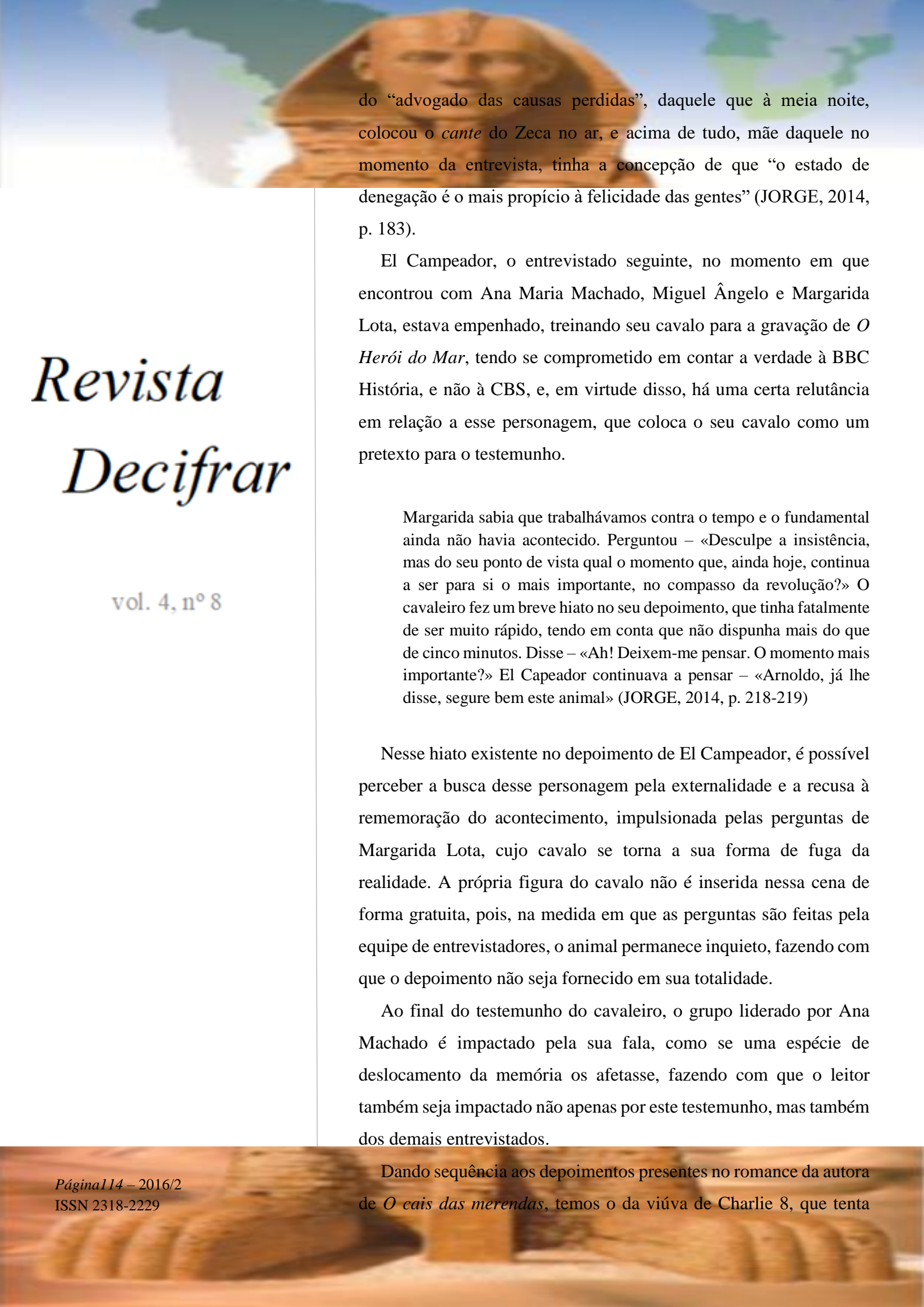
vol. 4, nº 8

A figura do general também aparece, no romance, destituída da função que o caracterizava. A insegurança, o esforço realizado por rememorar um acontecimento marcante, foi impedido no momento em que, após o bule estourar na cafeteria em que a entrevista acontecia, “Umbela já não se quis sentar. Dispensou qualquer ajuda, saiu em direção à porta do jardim, e desapareceu entre as árvores. O que se tinha passado?” (JORGE, 2014, p. 154). Depois disso, o major liga novamente para Ana Maria Machado, marcando um novo encontro e “pedindo que fosse privado” (JORGE, 2014, p. 155).

O testemunho de Ernesto Salamida também é interrompido, no entanto, é completado sempre pela voz de sua mãe: “Não era a mãe de Ernesto Salamida que vínhamos entrevistar, mas parecia. Pois não só a senhora ocupava o centro do espaço, como todo o ambiente sugeria ter sido disposto em função de sua pessoa” (JORGE, 2014, p. 154). Isabel Allegro de Magalhães, no texto intitulado *Narrativas da Guerra Colonial: imagens fragmentadas da nação*, aponta:

Nota-se um diferente cuidado e intensidade por arte das vozes femininas. Nelas se dá a ver outro modo da atenção, na avaliação dos factos, na hierarquia dos valores, que muitas vezes opera pela articulação simultânea do universo privado com o coletivo ou pela criação de analogias entre pequenos incidentes do quotidiano e as questões mais globais. (MAGALHÃES, 2002, p. 181-182)

Diante disso, identificamos na mãe de Salamida uma voz substituta, mas de interferência, responsável por lembrar o filho de sempre dizer a verdade durante a entrevista. Apesar da sua atitude intrusa, existe uma personalidade feminina que se impõe sempre, e corroborando com o que afirma Isabel Allegro, ao referir a fala à análise de *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, evocando a personagem Eva Lopo, a mãe de Salamida, ao insistir: “Filho, porque confundes as pessoas com esse teu depoimento, o que tens tu de invocar o que outros contam? Porque não contas só a verdade, sem te importares com o que os outros dizem?” (JORGE, 2014, p. 176), articula o universo privado ao coletivo, remetendo ao leitor ao propósito comum visado durante a guerra. Aqui, novamente a coletividade é rememorada e enfatizada pela figura da mulher, mãe



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

do “advogado das causas perdidas”, daquele que à meia noite, colocou o *cante* do Zeca no ar, e acima de tudo, mãe daquele no momento da entrevista, tinha a concepção de que “o estado de denegação é o mais propício à felicidade das gentes” (JORGE, 2014, p. 183).

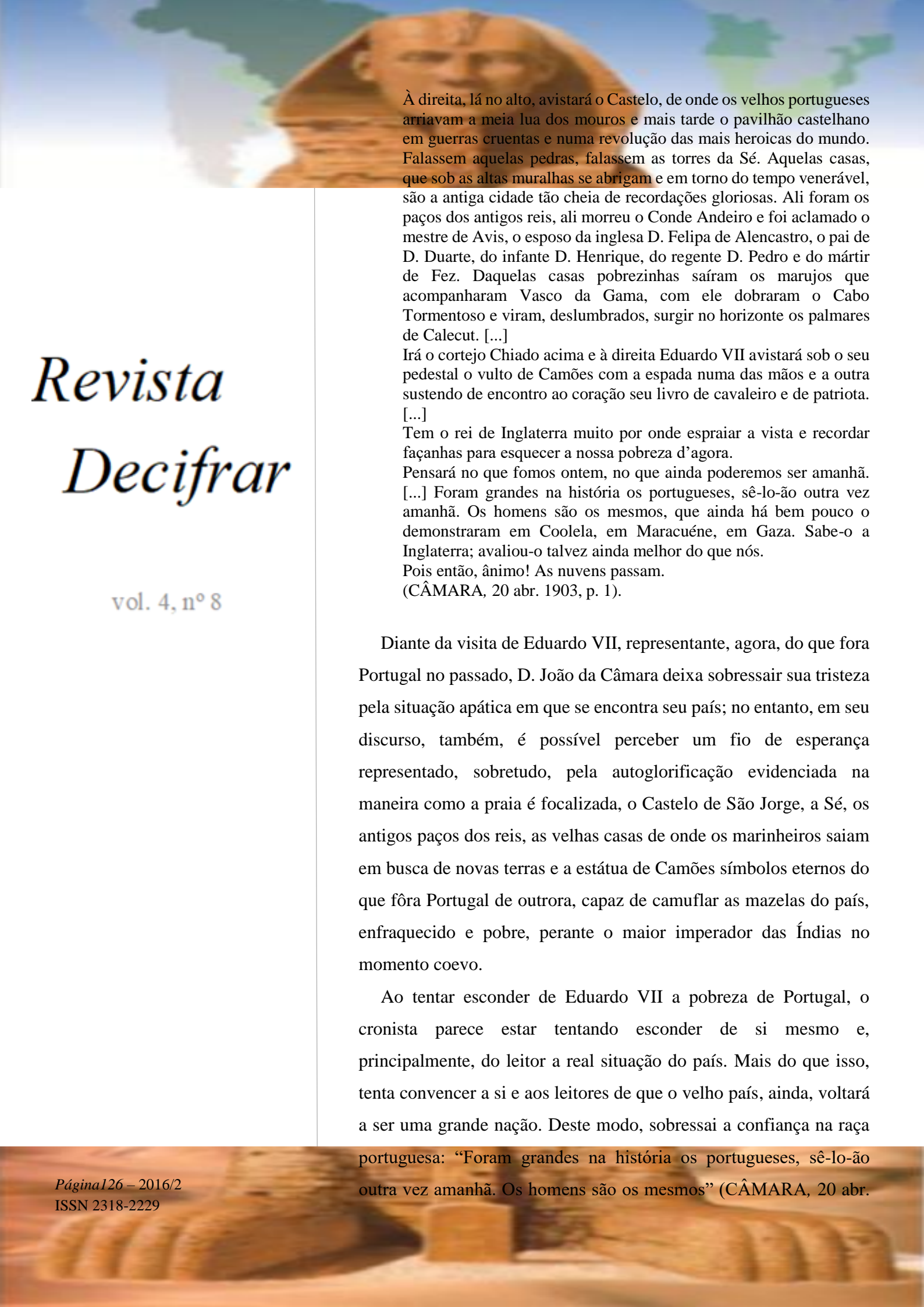
El Campeador, o entrevistado seguinte, no momento em que encontrou com Ana Maria Machado, Miguel Ângelo e Margarida Lota, estava empenhado, treinando seu cavalo para a gravação de *O Herói do Mar*, tendo se comprometido em contar a verdade à BBC História, e não à CBS, e, em virtude disso, há uma certa relutância em relação a esse personagem, que coloca o seu cavalo como um pretexto para o testemunho.

Margarida sabia que trabalhávamos contra o tempo e o fundamental ainda não havia acontecido. Perguntou – «Desculpe a insistência, mas do seu ponto de vista qual o momento que, ainda hoje, continua a ser para si o mais importante, no compasso da revolução?» O cavaleiro fez um breve hiato no seu depoimento, que tinha fatalmente de ser muito rápido, tendo em conta que não dispunha mais do que de cinco minutos. Disse – «Ah! Deixem-me pensar. O momento mais importante?» El Capeador continuava a pensar – «Arnoldo, já lhe disse, segure bem este animal» (JORGE, 2014, p. 218-219)

Nesse hiato existente no depoimento de El Campeador, é possível perceber a busca desse personagem pela externalidade e a recusa à rememoração do acontecimento, impulsionada pelas perguntas de Margarida Lota, cujo cavalo se torna a sua forma de fuga da realidade. A própria figura do cavalo não é inserida nessa cena de forma gratuita, pois, na medida em que as perguntas são feitas pela equipe de entrevistadores, o animal permanece inquieto, fazendo com que o depoimento não seja fornecido em sua totalidade.

Ao final do testemunho do cavaleiro, o grupo liderado por Ana Machado é impactado pela sua fala, como se uma espécie de deslocamento da memória os afetasse, fazendo com que o leitor também seja impactado não apenas por este testemunho, mas também dos demais entrevistados.

Dando sequência aos depoimentos presentes no romance da autora de *O cais das merendas*, temos o da viúva de Charlie 8, que tenta



Revista Decifrar

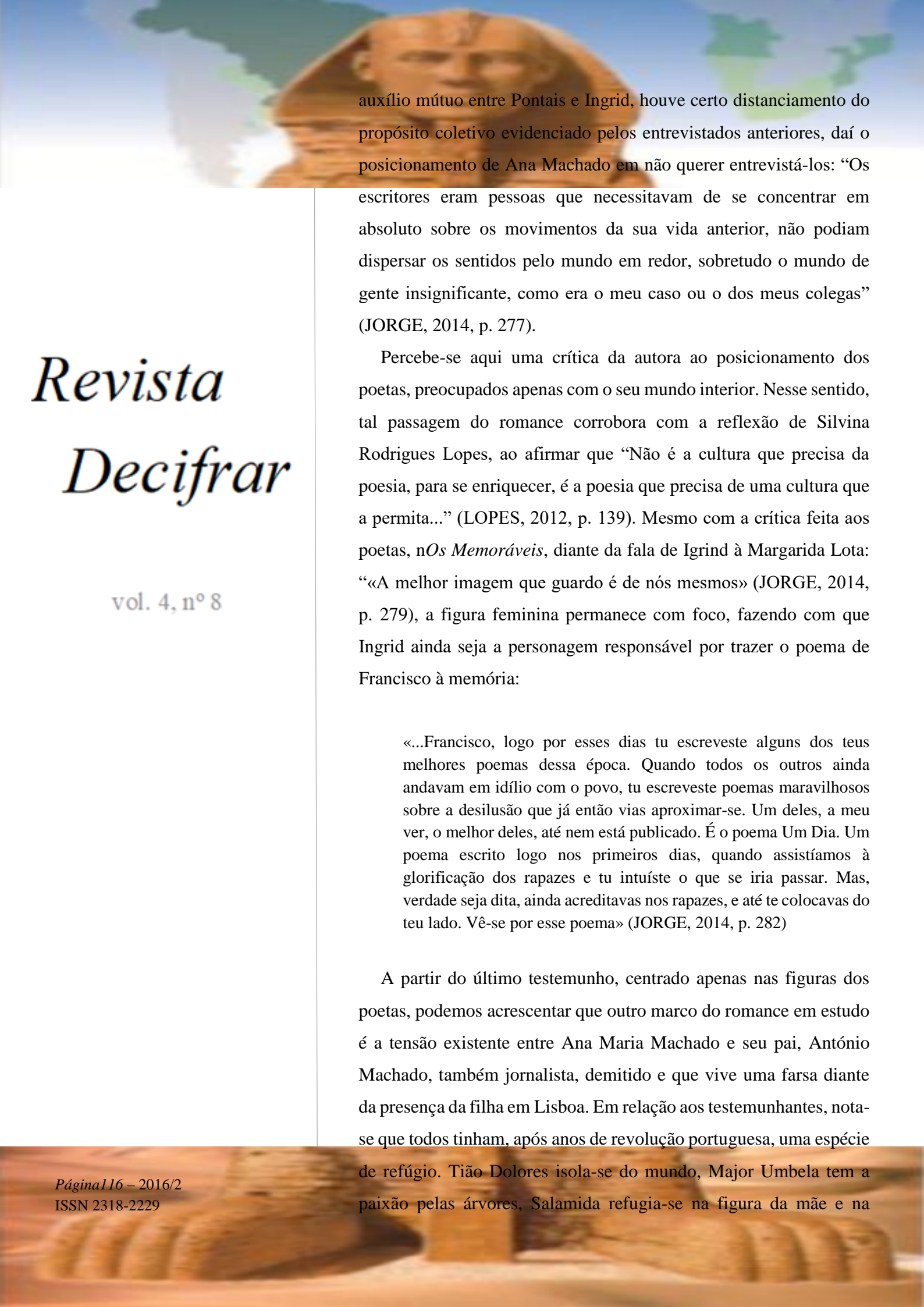
vol. 4, nº 8

contornar a conversa iniciada por Margarida Lota, de modo a preservar a memória do falecido, da melhor forma possível. Mesmo em sua fala, há resistência e encobrimento da verdade:

A viúva queria resistir – «O momento mais emblemático? Essa agora, pois se tantos o foram, como posso dizer qual foi o mais emblemático de todos? Arrisco-me a ter de escolher entre aqueles que outrora ele já escolheu. Assim, um dia, se alguém vier a escolher entre o que estou a escolher, a escolha nunca vai parar, e escolha após escolha, começaremos a afastar-nos cada vez mais da verdade. Caso apliquemos esse método a todos os passos, em poucas décadas, já ninguém saberá onde começa e termina aquilo que na realidade aconteceu» (JORGE, 2014, p. 243)

Nessa passagem, ao mesmo tempo em que a viúva contorna o seu testemunho, demorando-se em discussões que não tinham a ver com o questionamento principal de Lota: “Mas qual foi, para o seu marido, o momento mais relevante, aquele que lhe terá deixado uma impressão mais profunda? O mais emblemático de todos?” (JORGE, 2014, p. 243), vemos que, através dessa personagem, Lídia Jorge coloca a verdade sob discussão, por meio das contradições entre o dito e o que realmente havia acontecido com o ex-marido. A figura da mulher, nesse caso, assim como a mãe de Ernesto Salamida, é posta como testemunha, e, mesmo estando morto, a presença de Charlie é sentida pelos entrevistadores: “Margarida Lota estava surpreendida, mas a verdade é que havia mais alguém no interior daquele escritório. Alguém ali sabia muito mais do que a viúva... Alguém nos contava, ali dentro, aquilo que a viúva, incrédula, ela própria não sabia” (JORGE, 2014, p. 251).

Os últimos entrevistados do romance são os poetas Francisco Pontais e Ingrid, mas Ana Maria Machado achava que seus depoimentos seriam desnecessários para o documentário: “Eram dispensáveis os poetas” (JORGE, 2014, p. 272). É de relevância sinalizar que durante todo esse romance de Lídia Jorge todos os testemunhantes possuem alguma forma de refúgio. No caso dos poetas, tal refúgio seria a própria palavra, no entanto, ao trazer seus depoimentos à luz da verdade ficcional, essa autora faz uma crítica à postura de tais personagens, visto que durante a revolução, apesar do



Revista Decifrar

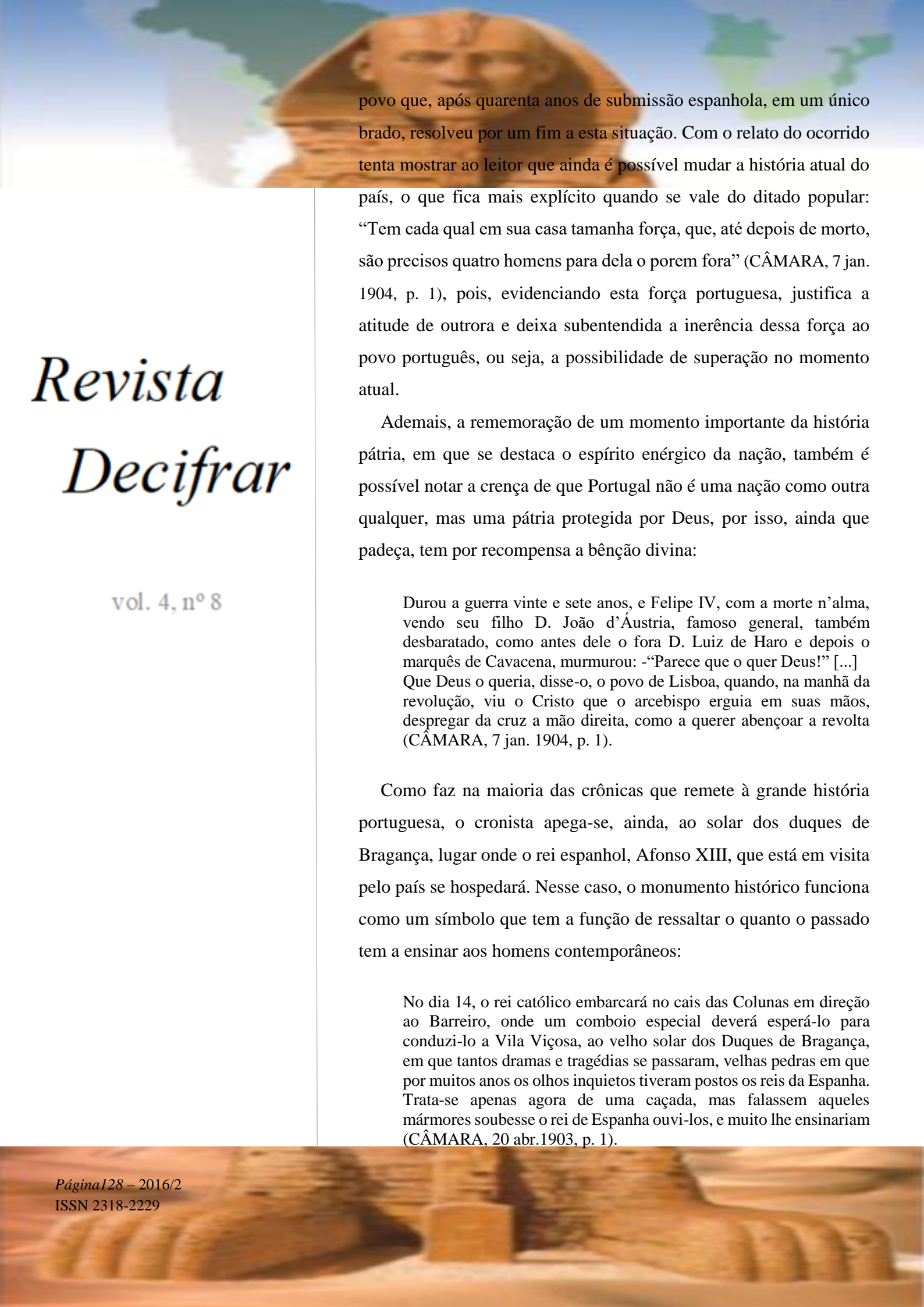
vol. 4, nº 8

auxílio mútuo entre Pontais e Ingrid, houve certo distanciamento do propósito coletivo evidenciado pelos entrevistados anteriores, daí o posicionamento de Ana Machado em não querer entrevistá-los: “Os escritores eram pessoas que necessitavam de se concentrar em absoluto sobre os movimentos da sua vida anterior, não podiam dispersar os sentidos pelo mundo em redor, sobretudo o mundo de gente insignificante, como era o meu caso ou o dos meus colegas” (JORGE, 2014, p. 277).

Percebe-se aqui uma crítica da autora ao posicionamento dos poetas, preocupados apenas com o seu mundo interior. Nesse sentido, tal passagem do romance corrobora com a reflexão de Silvina Rodrigues Lopes, ao afirmar que “Não é a cultura que precisa da poesia, para se enriquecer, é a poesia que precisa de uma cultura que a permita...” (LOPES, 2012, p. 139). Mesmo com a crítica feita aos poetas, *nOs Memoráveis*, diante da fala de Ingrid à Margarida Lota: “«A melhor imagem que guardo é de nós mesmos» (JORGE, 2014, p. 279), a figura feminina permanece com foco, fazendo com que Ingrid ainda seja a personagem responsável por trazer o poema de Francisco à memória:

«...Francisco, logo por esses dias tu escreveste alguns dos teus melhores poemas dessa época. Quando todos os outros ainda andavam em idílio com o povo, tu escreveste poemas maravilhosos sobre a desilusão que já então vias aproximar-se. Um deles, a meu ver, o melhor deles, até nem está publicado. É o poema Um Dia. Um poema escrito logo nos primeiros dias, quando assistíamos à glorificação dos rapazes e tu intuístes o que se iria passar. Mas, verdade seja dita, ainda acreditavas nos rapazes, e até te colocavas do teu lado. Vê-se por esse poema» (JORGE, 2014, p. 282)

A partir do último testemunho, centrado apenas nas figuras dos poetas, podemos acrescentar que outro marco do romance em estudo é a tensão existente entre Ana Maria Machado e seu pai, António Machado, também jornalista, demitido e que vive uma farsa diante da presença da filha em Lisboa. Em relação aos testemunhantes, nota-se que todos tinham, após anos de revolução portuguesa, uma espécie de refúgio. Tião Dolores isola-se do mundo, Major Umbela tem a paixão pelas árvores, Salamida refugia-se na figura da mãe e na



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

música, El Campeador na cavalaria e os poetas na própria palavra e em si mesmos.

Um texto chama-nos para nos elucidar o que ocorre com os impossíveis testemunhos presentes em *Os Memoráveis*. Trata-se de *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, de Márcio Seligmann-Silva. De acordo com as suas reflexões, o testemunho parte de uma necessidade de contar aos outros sobre o evento traumático, e que “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). É nesse sentido que, ao escrever o romance, Lídia Jorge busca, através dos personagens evidenciados, reler a história, como pode-se observar na alusão feita à Revolução dos Cravos, em Portugal. Seligmann-Silva ainda prossegue, dizendo que, em relação à dificuldade de testemunhar, como vemos nos personagens do romance, “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67), o que nos leva a perceber que todo o testemunho é impossível e nunca se efetiva no livro, o que de fato se configura na escrita de Lídia Jorge.

Os que ocuparam algum local na hierarquia do campo, quer por conta de suas relações políticas ou por causa de seu conhecimento técnico..., estes puderam testemunhar, mesmo que não de forma integral, já que a distância deles também implicou uma visão atenuada dos fatos...antes este testemunho foi parcial, limitado. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68)

Essa passagem do texto de Márcio Seligmann-Silva remete-nos ao personagem Tião Dolores, fotógrafo, que, por cumprir essa função de registrar os acontecimentos, possui o seu testemunho limitado. Seu conhecimento técnico fez com que não vivenciasse os acontecimentos de forma impactante, apesar da participação ativa, o que possibilitou os disparos contínuos da sua câmera.

Não somente Tião Dolores, mas todos os personagens entrevistados tiveram o testemunho limitado pelo protagonismo que exerceram, no entanto, todos os personagens quiseram evitar qualquer destaque diante da revolução ocorrida. É nesse sentido que



a imaginação vem em auxílio do testemunho, da mesma forma que a efetivação da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon.

Revista Decifrar

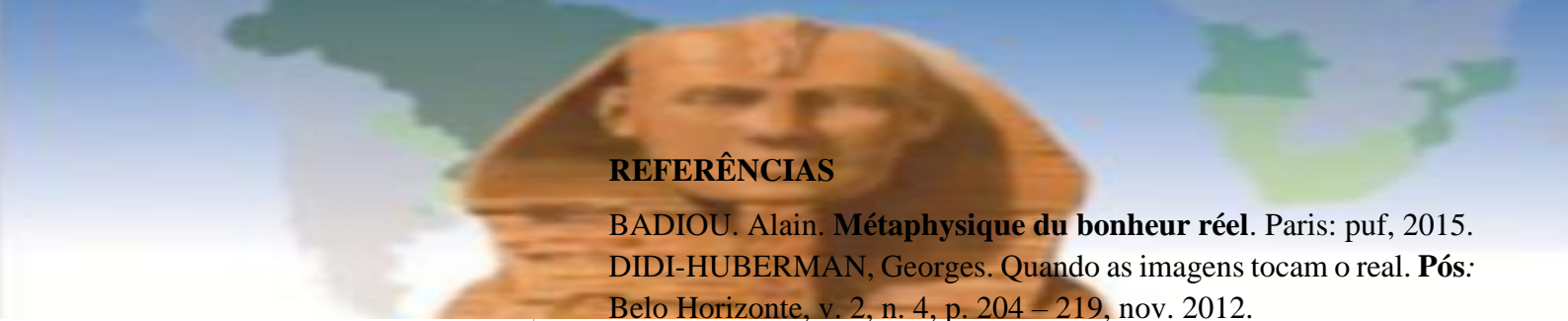
vol. 4, nº 8

A *imaginação* apresenta-se... como meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar o *Lager*, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70)

Nessa escrita de testemunho, Lídia Jorge abre margens para que se possa refletir acerca da própria verdade do homem, e o que foi dito nos depoimentos passa a ser ficcionalizado. No testemunho está a própria abertura para a escrita ficcional e faz com que “o buraco negro do trauma” seja atenuado.

Ademais, em *Os Memoráveis*, é possível identificar a construção fílmica que permeia essa narrativa. O romance não tem como ponto de partida somente a fotografia, em que os testemunhos, desvelados paulatinamente, funcionam como fotografias isoladas, haja vista as particularidades de cada personagem e de cada história registrada por Ana Maria Machado, Margarida Lota e Miguel Ângelo. A dinamicidade presente nessa técnica cinematográfica presente na ficção contemporânea de Lídia Jorge é visível no último capítulo, intitulado *Argumento*, em que tudo o que foi registrado é manipulado e a verdade do testemunho novamente é comprometida por completo, devido ao exagero presente nos fatos do documentário *A História Acordada*.

Portanto, a leitura de *Os Memoráveis* incita o próprio leitor a ser testemunha da História e buscar a própria verdade da realidade portuguesa, fazendo com que a tradição seja sempre revisitada e reconstituída na memória, ainda que esta imponha um limite no próprio testemunho.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Métaphysique du bonheur réel**. Paris: puf, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012.
- JORGE, Lídia. Imprensa. In: **O contrato sentimental**. Lisboa: Sextante Editora, 2009.
- _____. **Os Memoráveis**. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2014.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Defesa do atrito. In: **Literatura, defesa do atrito**. 2ª ed. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Narrativas da Guerra Colonial: imagens fragmentadas da nação. In: **Capelas Imperfeitas**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010356652008000100005&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 28/11/2016.