



Revista Decifrar

Apresentação

Fadul Moura

Nicia Zucolo

Grupo de Estudos e Pesquisas em
Literaturas de Língua Portuguesa

Relações de Gênero, Poder e
Violência em Literaturas de
Língua Portuguesa

vol. 4, nº 8, 2016/2
ISSN 2318-2229

A arte da memória, no mundo antigo, era concebida como forma de imortalizar os homens da civilização. Com Simônides de Ceos, encontra-se relacionada ao conceito de *fama*, na louvação aos grandes feitos que perpetuam os homens; e à ideia de *piedade*, quando dirigida ao culto dos mortos. Além dessas noções, a memória é vinculada, paradoxalmente, àquilo que também é necessário esquecer, em garantia da paz do espírito assombrado pelo que se recorda. Giulio Camillo, com seu teatro da memória, objetivava reduzir o conhecimento macroscópico ao conjunto de imagens dispostas no espaço que o olho humano pudesse ver, a fim de evocar constantemente o conhecimento que delas era retirado. Nas literaturas de língua portuguesa são inúmeras as obras que tratam da memória a serviço daquele que narra, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; voltada para o discurso histórico, como *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, em que a personagem literária procura abrir uma fenda na própria História portuguesa, permitindo passagem para outra história possível; e, ainda, nos poemas de *A dolorosa raiz do mincondó*, de Conceição Lima, em que a voz lírica questiona o lugar de enunciação da história sobre os negros, ao passo que nega a herança de Kunta Kinte e permite vazar o canto antigo dos griots. A trajetória por esses exemplos e por outros em tempos de pós-colonialismo permite verificar que a Literatura retorna ao paradigma histórico para indagar a oficialidade do registro; negar a primazia do discurso unilateral; e evidenciar outras vozes capazes de registrar a própria história, sem o intermediário europeu – em sua maioria, masculino – a traduzir suas palavras e pontos de vista. Isso quer dizer que a trajetória inicia com uma *ars*, isto é, como procedimento mecânico de recuperação de informação e arquivamento, e alcança, com a Literatura, um novo significado. Esse, por sua vez, pode ser guiado pelas lentes de Gayatri Spivak (1994), para quem a relação entre *escritura* e *leitura* denota uma matéria política, revelada pela seleção e pela interpretação dos termos legíveis da história. Assim, *Literatura*, *memória* e *poder* são palavras que se encontram relacionadas, pois a produção dos discursos históricos, literários e culturais sempre esteve marcada pelo registro e, antes dele, pela possibilidade e perspectiva de quem registra. Neste momento, o Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura de Língua Portuguesa, em parceria com o grupo *Relações de Gênero, Poder e Violência nas Literaturas de Língua Portuguesa*, lança este número da **Revista Decifrar** com o tema *Literatura, memória e poder*, trazendo à baila pesquisas que se circundam os questionamentos sobre a ideia da memória; sobre *quem escreve a história*, revisando ou ratificando o discurso oficial.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

PÉTALAS DE MIM: FRAGMENTOS DA MEMÓRIA E AS DISTORÇÕES SIMBÓLICAS

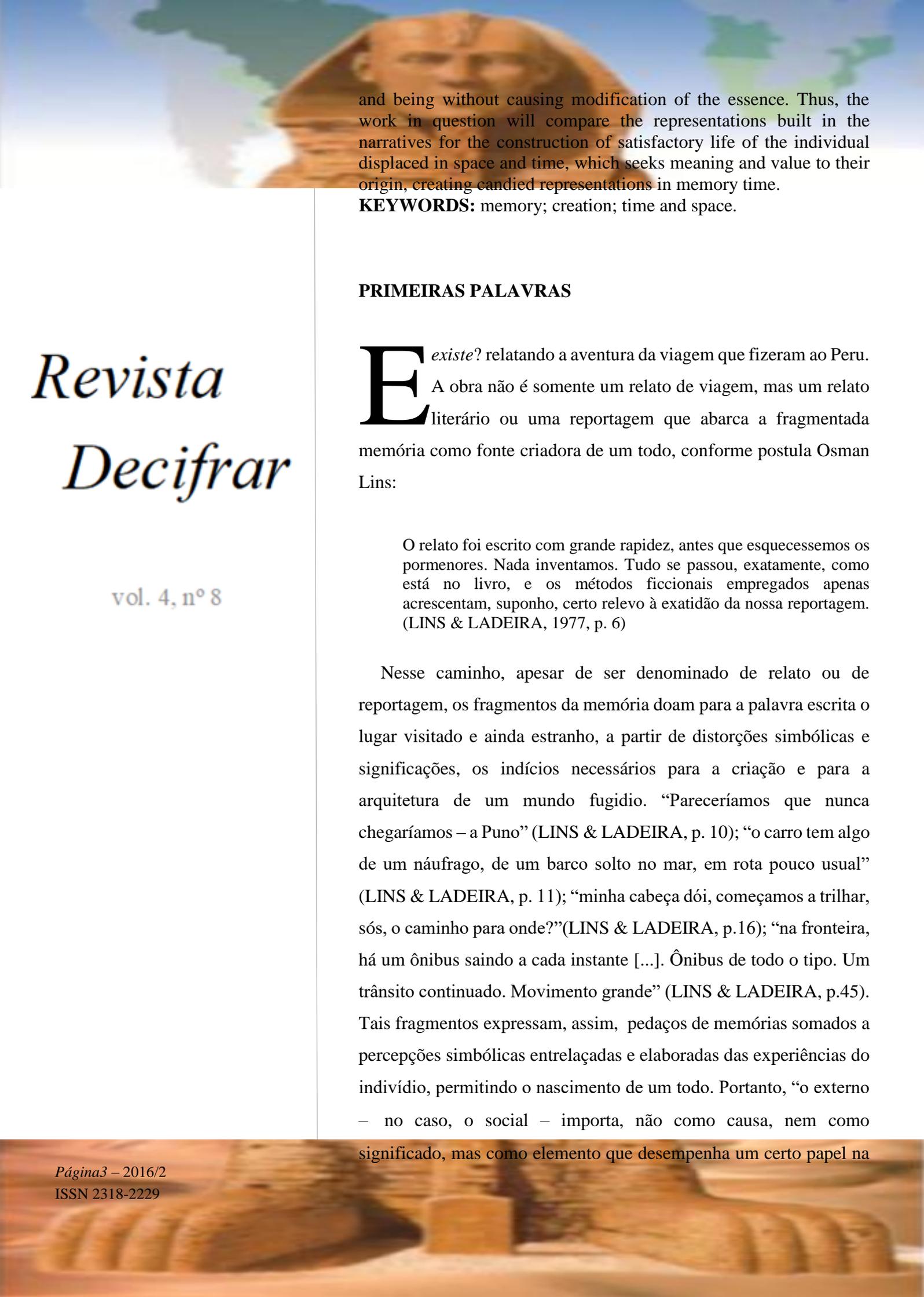
Cacio José Ferreira (UFAM/UnB)¹

RESUMO: Este artigo trata de algumas considerações sobre o refúgio da memória do indivíduo, reduzido e isolado no seu próprio contexto e de fragmentos rápidos que se assemelham à construção de um mundo completo. A tentativa de incorporar o lugar estranho, a partir de distorções simbólicas e da reconstituição de lembranças, se apresenta como indícios necessários para a criação e a arquitetura de um mundo fugidio. A rede tecida nas narrativas de *La Paz existe?* e *IQ84* buscam entender a realidade criada a partir da junção de fragmentos e imagens de tempos distintos. Nessa perspectiva, o relato de viagem de Osman Lins e Julieta de Godoy e do romance de Haruki Murakami sustentam o movimento da lembrança que distorce o sentido de espaço consolidado no senso comum. Da mesma forma, a imperfeição espacial pode trazer à baila a modificação da realidade, a alteração de si e do ser sem causar modificação da essência. Assim, o trabalho em questão comparará as representações edificadas nas narrativas para a construção da vida satisfatória do indivíduo deslocado no espaço e tempo, que busca sentido e agregação de valor à sua origem, criando representações cristalizadas no tempo da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; criação; tempo e espaço.

ABSTRACT: This article deals with some considerations about the refuge of the individual memory, reduced and isolated in their own context and fast fragments that resemble the construction of a complete world. The attempt to incorporate the strange place, from symbolic distortions and reconstitution of memories, is presented as evidence necessary for the creation and architecture of a fleeting world. The woven network in the narratives of *La Paz exist?* *IQ84* and seek to understand the reality created from the junction fragments and images at different times. In this perspective, Osman Lins of travelogue and Juliet Godoy and the novel by Haruki Murakami sustain the memory of the movement that distorts the meaning of consolidated space in common sense. Similarly, the spatial imperfection can bring up the change of reality, changing themselves

¹ Possui graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa pela Universidade de Brasília (2005), Especialização em Linguística Aplicada (2008), Mestrado em Literatura - UnB - (2010). É doutorando em Estudos Literários (UnB). Participou do Programa Japanese Language for Specialists, da Fundação Japão, em Osaka Japão (2014-2015). Atualmente, trabalha na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) com Língua e Literatura Japonesa e Portuguesa. Presidente da Associação Brasileira de Estudos Japoneses - ABEJ (2014 - 2016). Participa do Grupo de Pesquisa Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário (UnB), Estudos Japoneses (UFAM) e Observatório de ensino de línguas (UFAM).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

and being without causing modification of the essence. Thus, the work in question will compare the representations built in the narratives for the construction of satisfactory life of the individual displaced in space and time, which seeks meaning and value to their origin, creating candied representations in memory time.

KEYWORDS: memory; creation; time and space.

PRIMEIRAS PALAVRAS

E *existe?* relatando a aventura da viagem que fizeram ao Peru. A obra não é somente um relato de viagem, mas um relato literário ou uma reportagem que abarca a fragmentada memória como fonte criadora de um todo, conforme postula Osman Lins:

O relato foi escrito com grande rapidez, antes que esquecéssemos os pormenores. Nada inventamos. Tudo se passou, exatamente, como está no livro, e os métodos ficcionais empregados apenas acrescentam, suponho, certo relevo à exatidão da nossa reportagem. (LINS & LADEIRA, 1977, p. 6)

Nesse caminho, apesar de ser denominado de relato ou de reportagem, os fragmentos da memória doam para a palavra escrita o lugar visitado e ainda estranho, a partir de distorções simbólicas e significações, os indícios necessários para a criação e para a arquitetura de um mundo fugidio. “Pareceríamos que nunca chegaríamos – a Puno” (LINS & LADEIRA, p. 10); “o carro tem algo de um naufrago, de um barco solto no mar, em rota pouco usual” (LINS & LADEIRA, p. 11); “minha cabeça dói, começamos a trilhar, sós, o caminho para onde?” (LINS & LADEIRA, p.16); “na fronteira, há um ônibus saindo a cada instante [...]. Ônibus de todo o tipo. Um trânsito continuado. Movimento grande” (LINS & LADEIRA, p.45). Tais fragmentos expressam, assim, pedaços de memórias somados a percepções simbólicas entrelaçadas e elaboradas das experiências do indivíduo, permitindo o nascimento de um todo. Portanto, “o externo – no caso, o social – importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1985, p. 4).

Nesse viés, a reconstituição da lembrança acontece a partir de uma aventura idealizada em uma agência de viagem e reiventada por desencontros em seu curso por meio de incidentes que se assemelham a outro trajeto milimetricamente calculado. A geometria dos contrários, devido à tessitura dos incidentes, ora pelo não cumprimento do acordo com o cliente, ora pelas interferências da natureza, cria expectativas e assimilações para a invenção de uma nova arquitetura da memória. Ela surge a partir da ligação da imagem que se revela no momento e da imagem que já é familiar no arquivo da memória. Assim, a junção desses dois processos tomam forma e vida.

Já Haruki Murakami, escritor japonês contemporâneo, publica *1Q84*, em 2009. Os três volumes da obra abordam o relacionamento de Aomame e Tengo. Entre a duplicidade de mundos e realidades paralelas, criam um mundo de lembranças e questionamentos. Adentram em mundos onde tudo é descartável, perigoso e, de certa forma, controlado. No romance, os personagens principais tem um certo medo de expor no mundo. A recorrência à memória é uma forma simbólica de exteriorizar seus sentimentos. Nesse sentido, *1Q84* passa-se em 1984, fazendo uma alusão à obra de George Orwell. O diálogo de O’Brien e Winston, na obra de Orwell, ilustra bem o pensamento de Aomame e Tengo:

— Não és metafísico, Winston. Até o momento, não havias considerado o que significa existência. Farei uma frase mais precisa. O passado existe concretamente, no espaço? Existe em alguma parte um mundo de objetos sólidos, onde o passado ainda acontece?

— Não.

— Então onde é que existe passado, se é que existe?

— Nos registros. Está escrito.

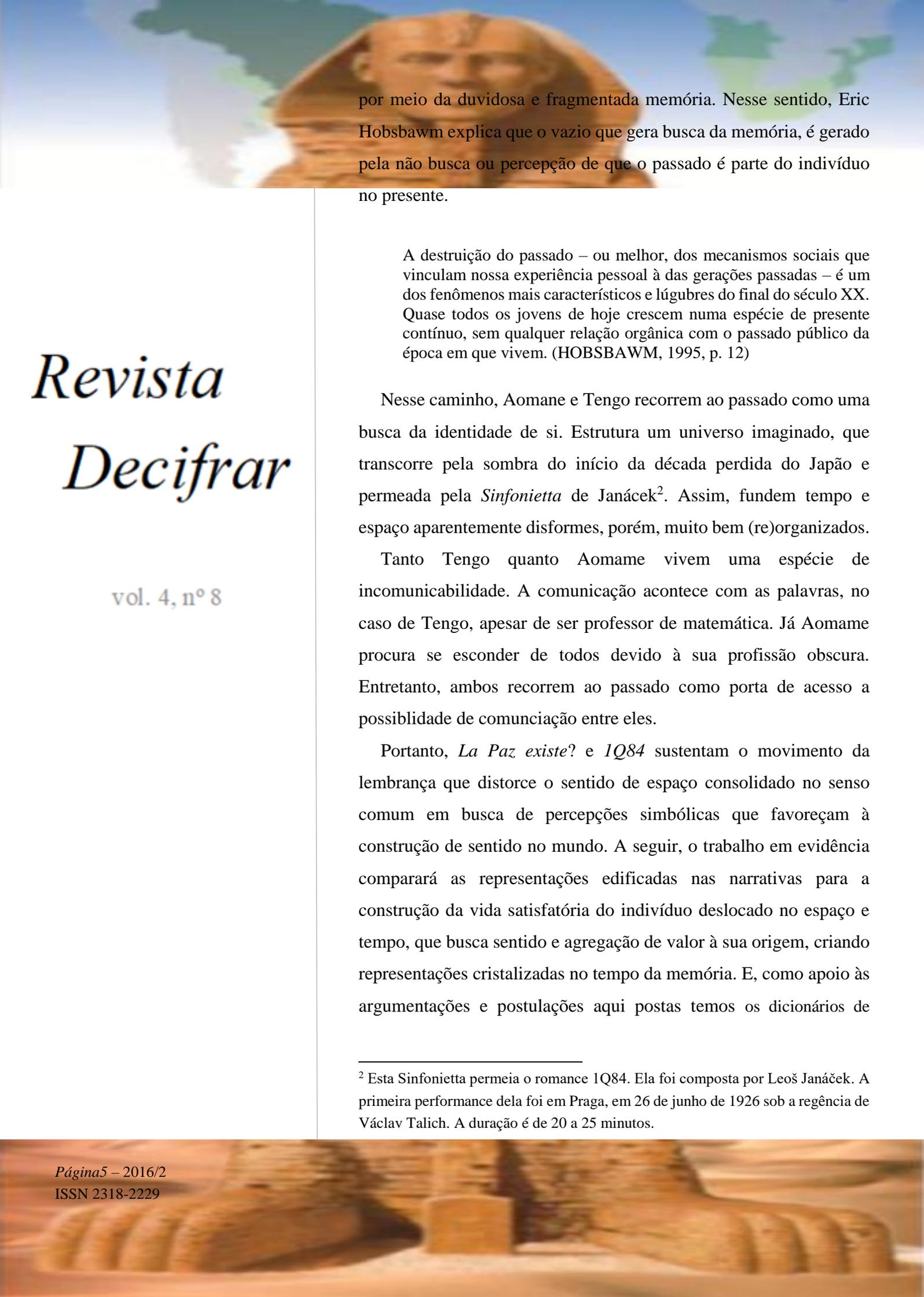
— Nos registros. E em que mais?

— Na memória. Na memória dos homens.

— Na memória.

(ORWELL, 2005, p.236-237)

Tengo reescreve em *1Q84* um livro chamado *A crisálida de ar* e Aomame trabalha como assassina na tentativa de consertar o mundo existente na sua própria solidão. Ambos vivem um futuro pretérito



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

por meio da duvidosa e fragmentada memória. Nesse sentido, Eric Hobsbawm explica que o vazio que gera busca da memória, é gerado pela não busca ou percepção de que o passado é parte do indivíduo no presente.

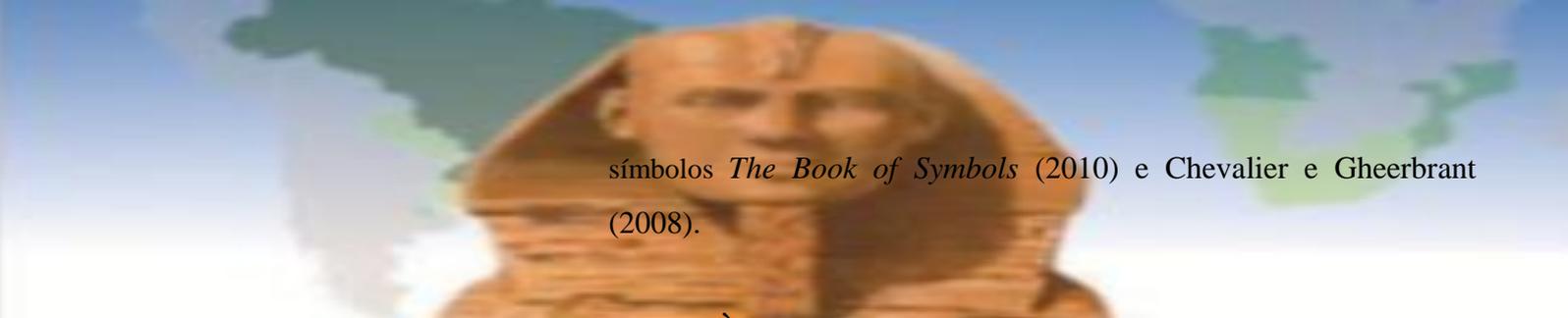
A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. (HOBSBAWM, 1995, p. 12)

Nesse caminho, Aomane e Tengo recorrem ao passado como uma busca da identidade de si. Estrutura um universo imaginado, que transcorre pela sombra do início da década perdida do Japão e permeada pela *Sinfonietta* de Janáček². Assim, fundem tempo e espaço aparentemente disformes, porém, muito bem (re)organizados.

Tanto Tengo quanto Aomame vivem uma espécie de incomunicabilidade. A comunicação acontece com as palavras, no caso de Tengo, apesar de ser professor de matemática. Já Aomame procura se esconder de todos devido à sua profissão obscura. Entretanto, ambos recorrem ao passado como porta de acesso a possibilidade de comunicação entre eles.

Portanto, *La Paz existe?* e *1Q84* sustentam o movimento da lembrança que distorce o sentido de espaço consolidado no senso comum em busca de percepções simbólicas que favoreçam à construção de sentido no mundo. A seguir, o trabalho em evidência comparará as representações edificadas nas narrativas para a construção da vida satisfatória do indivíduo deslocado no espaço e tempo, que busca sentido e agregação de valor à sua origem, criando representações cristalizadas no tempo da memória. E, como apoio às argumentações e postulações aqui postas temos os dicionários de

² Esta Sinfonietta permeia o romance 1Q84. Ela foi composta por Leoš Janáček. A primeira performance dela foi em Praga, em 26 de junho de 1926 sob a regência de Václav Talich. A duração é de 20 a 25 minutos.



símbolos *The Book of Symbols* (2010) e Chevalier e Gheerbrant (2008).

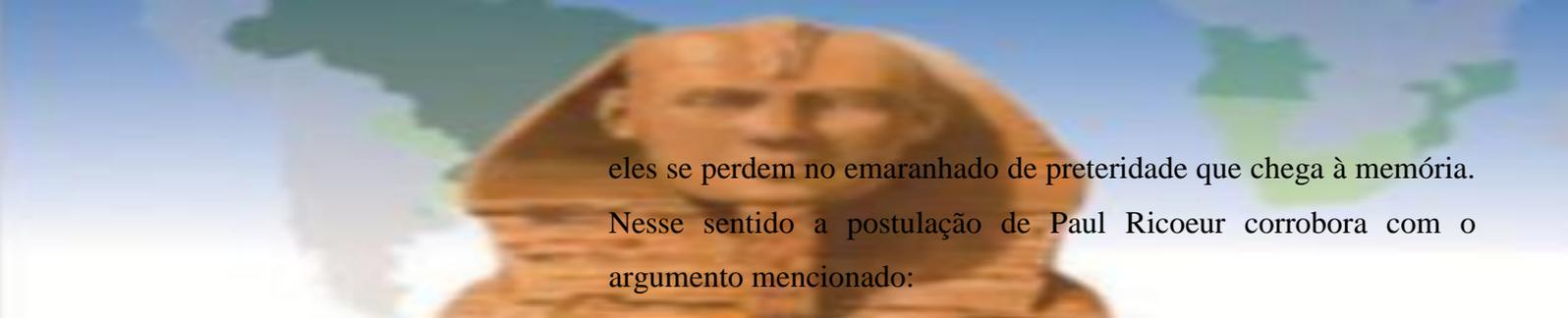
RUMO À FRONTEIRA

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Como se sabe, a memória sempre teve seu lugar no Olimpo. A importância dada a ela se deve ao poder do resgate de pedaços de passado. O homem precisa conectar aos antepassados, à experiência pretérita para escrever a sua própria história. No caso de *La Paz existe?* e *IQ84*, a memória é resgatada por meio de ornamentos culturais que mais se destacam no indivíduo. Na Grécia antiga, por exemplo, o retorno ao passado era tão primoroso que existia a deusa *Mnemósine* como guardiã do mundo da memória. Ela foi a quarta esposa de Zeus gerando nove musas, entre elas a História (Clio). Percebe-se, então, que o passado é muito importante para o presente. De alguma forma, o indivíduo vai ao inconsciente, mergulha nele e retorna de lá com os pedaços de tempos que lhe são úteis. Alguns pedaços de memória vão para a profundidade e o acesso fica impossível. Nesse momento, o indivíduo utiliza os elementos culturais, as experiências que o circunda para construir um todo no presente. Le Goff explica bem o argumento mencionado ao afirmar que “como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e [...] um nível elementar de elaboração histórica.” (LE GOFF, 1990, p. 50).

Nem estudiosos tampouco qualquer indivíduo comum poderiam memorizar todos os escritos ou mitos que, desde a Antiguidade até hoje, fazem referência à memória. Tal temática que a compreende está somente na capacidade dos organismos vivos de se aproveitarem da experiência passada, em virtude da qual passam a ter uma história ou fundamento do aprendizado em geral em seus aspectos emocional, verbal, consciente e inconsciente. É muito mais amplo, mas um item é comum: o recuo para o passado. Osman Lins, Julieta Godoy, Aomame e Tengo buscam a ordenação do mundo realizando o resgate, de certa forma, da preteridade. Condensam na vida uma espécie de completude, mas não é. Eles sabem bem disso. Às vezes,



eles se perdem no emaranhado de preteridade que chega à memória. Nesse sentido a postulação de Paul Ricoeur corrobora com o argumento mencionado:

Nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança. A própria historiografia, digamolo desde já, não conseguirá remover a convicção, sempre criticada e sempre reafirmada, de que o referente último da memória continua sendo o passado, independentemente do que possa significar a preteridade do passado. (RICOEUR, 2007, p. 26)

Nesse sentido, a página nunca perderá suas imagens enquanto o ser humano dispor de recursos para voltar ao passado. Diante da tela do passado, advém necessária inquietação de entender cenas que são incompletas e reconstituídas como se fosse a totalidade de um mundo que vai se desvelando entre o acontecido e imaginado.

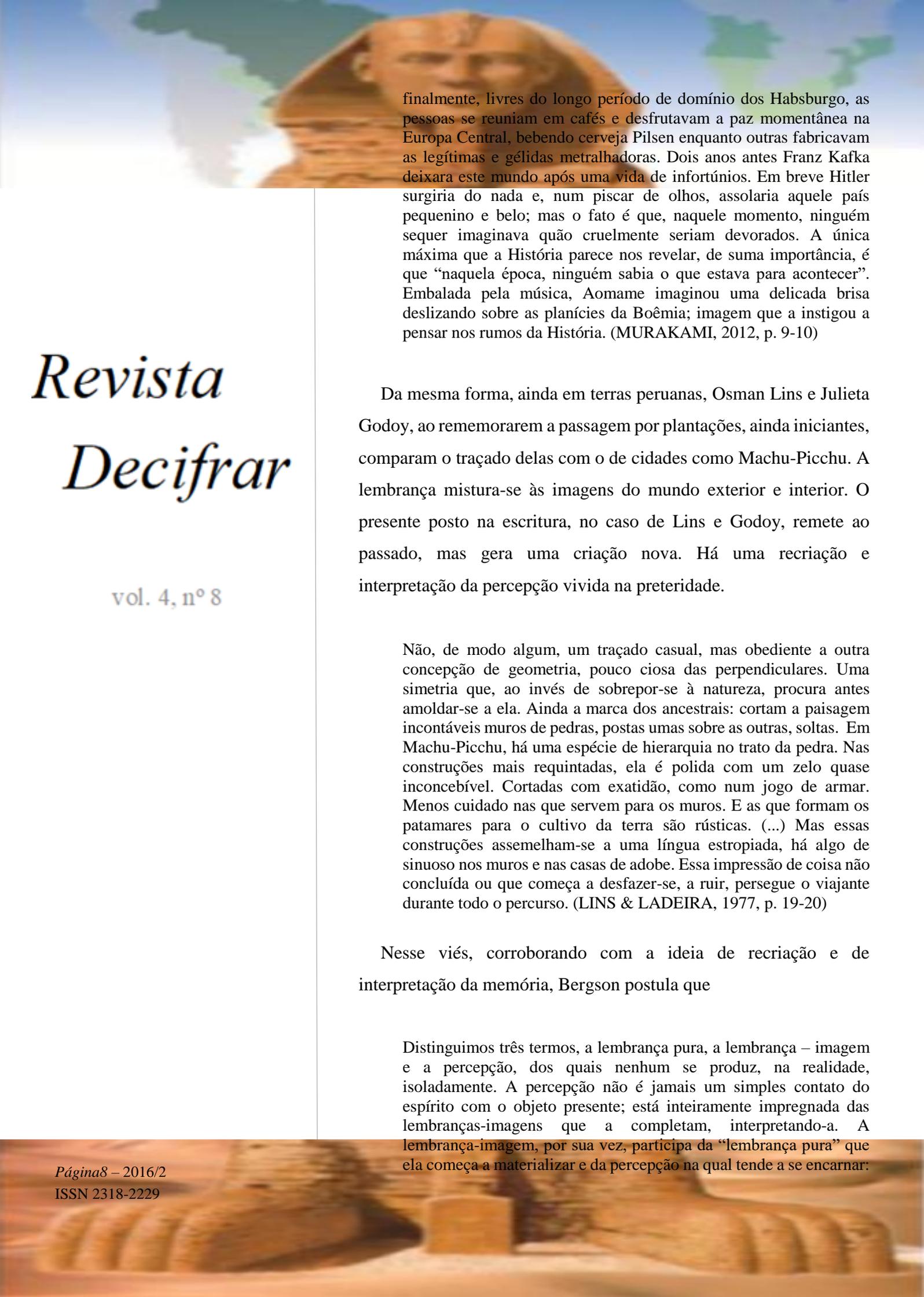
Logo no início da trama de *IQ84*, Aomame ainda no táxi, antes de adentrar em um mundo paralelo pela escada à beira da rodovia, faz uma espécie de reconstituição do mundo. Entre o despertar dos sentimentos causados pela música, ela começa a imaginar e a criar um mundo em relação a *Sinfonietta* de Janáček. Esse “imaginar” entremeia elementos históricos, culturais e experiências que constituem sua existência. A reconstrução de um todo, elaborado a partir de vários fragmentos, é análogo ao um portal que não oferece o acesso de um ponto a outro, mas permite que o indivíduo veja que há dois mundos, porém não o acessa na integralidade. Sabe que existe o outro lado, mas a história de lá pode ser criada. De forma análoga, a memória oferece o retorno ao passado, mas não permite que o indivíduo acesse tudo. Assim, é descrita a passagem em *IQ84*:

O rádio do táxi estava sintonizado em FM numa estação de música clássica. Tocava a *Sinfonietta* de Janáček. Aquela provavelmente não era uma das músicas mais apropriadas para se ouvir num táxi, em pleno congestionamento. [...] Aomame, confortavelmente recostada no banco de trás, escutava a música com os olhos levemente cerrados. Quantas pessoas no mundo seriam capazes de identificar que aquela era a *Sinfonietta* de Janáček, ouvindo apenas os primeiros acordes? Provavelmente seriam “muito poucas” a “quase nenhuma”. Por acaso, Aomame era uma delas.

Janáček compôs a pequena sinfonia em 1926. A princípio, a parte introdutória fora composta para servir de tema de fanfarra numa competição desportiva. Aomame pôs-se a imaginar a Tchecoslováquia de 1926. Com o fim da Primeira Guerra Mundial e,

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

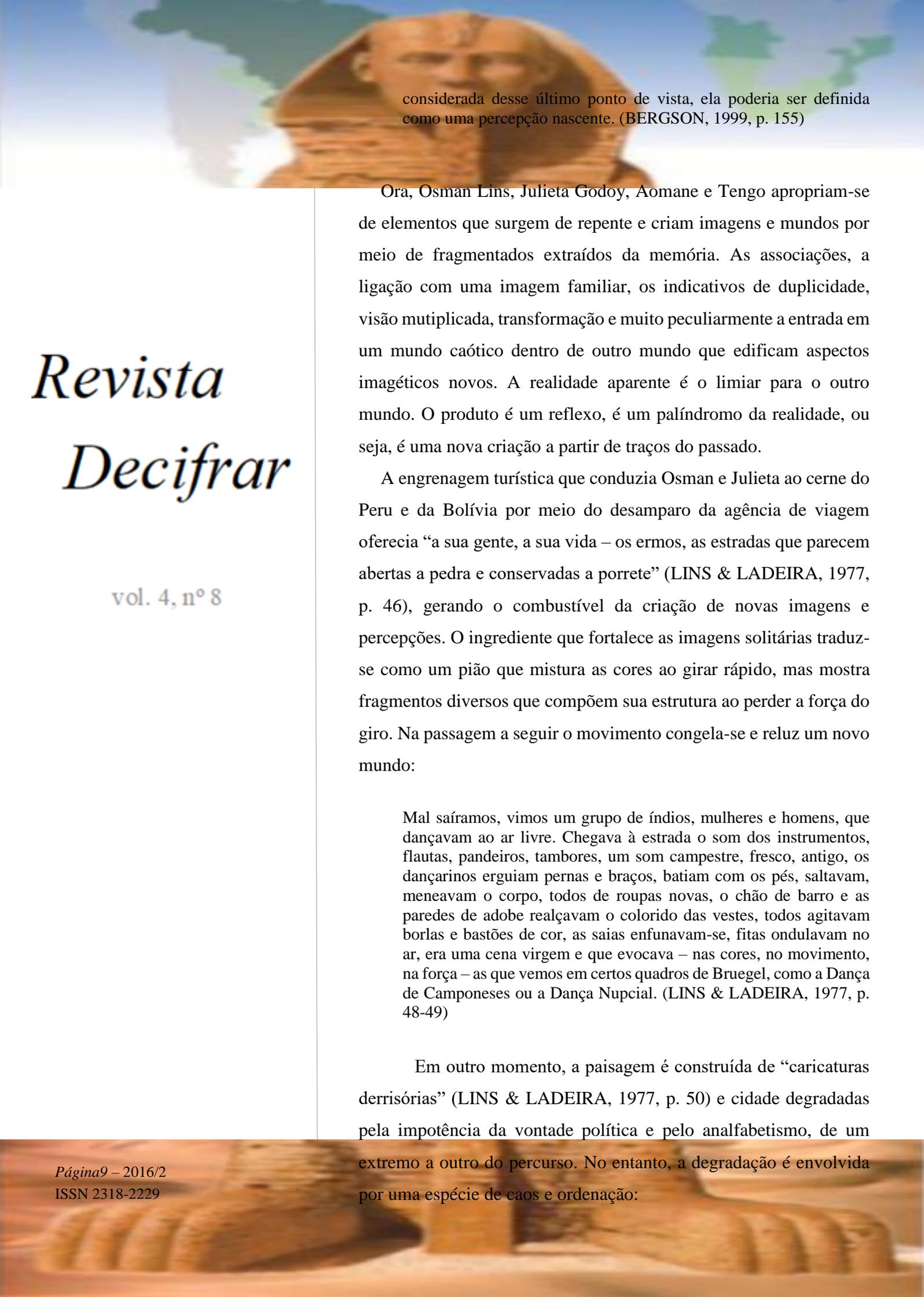
finalmente, livres do longo período de domínio dos Habsburgo, as pessoas se reuniam em cafés e desfrutavam a paz momentânea na Europa Central, bebendo cerveja Pilsen enquanto outras fabricavam as legítimas e gélidas metralhadoras. Dois anos antes Franz Kafka deixara este mundo após uma vida de infortúnios. Em breve Hitler surgiria do nada e, num piscar de olhos, assolaria aquele país pequenino e belo; mas o fato é que, naquele momento, ninguém sequer imaginava quão cruelmente seriam devorados. A única máxima que a História parece nos revelar, de suma importância, é que “naquela época, ninguém sabia o que estava para acontecer”. Embalada pela música, Aomame imaginou uma delicada brisa deslizando sobre as planícies da Boêmia; imagem que a instigou a pensar nos rumos da História. (MURAKAMI, 2012, p. 9-10)

Da mesma forma, ainda em terras peruanas, Osman Lins e Julieta Godoy, ao rememorarem a passagem por plantações, ainda iniciantes, comparam o traçado delas com o de cidades como Machu-Picchu. A lembrança mistura-se às imagens do mundo exterior e interior. O presente posto na escritura, no caso de Lins e Godoy, remete ao passado, mas gera uma criação nova. Há uma recriação e interpretação da percepção vivida na preteridade.

Não, de modo algum, um traçado casual, mas obediente a outra concepção de geometria, pouco ciosa das perpendiculares. Uma simetria que, ao invés de sobrepor-se à natureza, procura antes amoldar-se a ela. Ainda a marca dos ancestrais: cortam a paisagem incontáveis muros de pedras, postas umas sobre as outras, soltas. Em Machu-Picchu, há uma espécie de hierarquia no trato da pedra. Nas construções mais requintadas, ela é polida com um zelo quase inconcebível. Cortadas com exatidão, como num jogo de armar. Menos cuidado nas que servem para os muros. E as que formam os patamares para o cultivo da terra são rústicas. (...) Mas essas construções assemelham-se a uma língua estropiada, há algo de sinuoso nos muros e nas casas de adobe. Essa impressão de coisa não concluída ou que começa a desfazer-se, a ruir, persegue o viajante durante todo o percurso. (LINS & LADEIRA, 1977, p. 19-20)

Nesse viés, corroborando com a ideia de recriação e de interpretação da memória, Bergson postula que

Distinguimos três termos, a lembrança pura, a lembrança – imagem e a percepção, dos quais nenhum se produz, na realidade, isoladamente. A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar:



considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. (BERGSON, 1999, p. 155)

Revista Decifrar

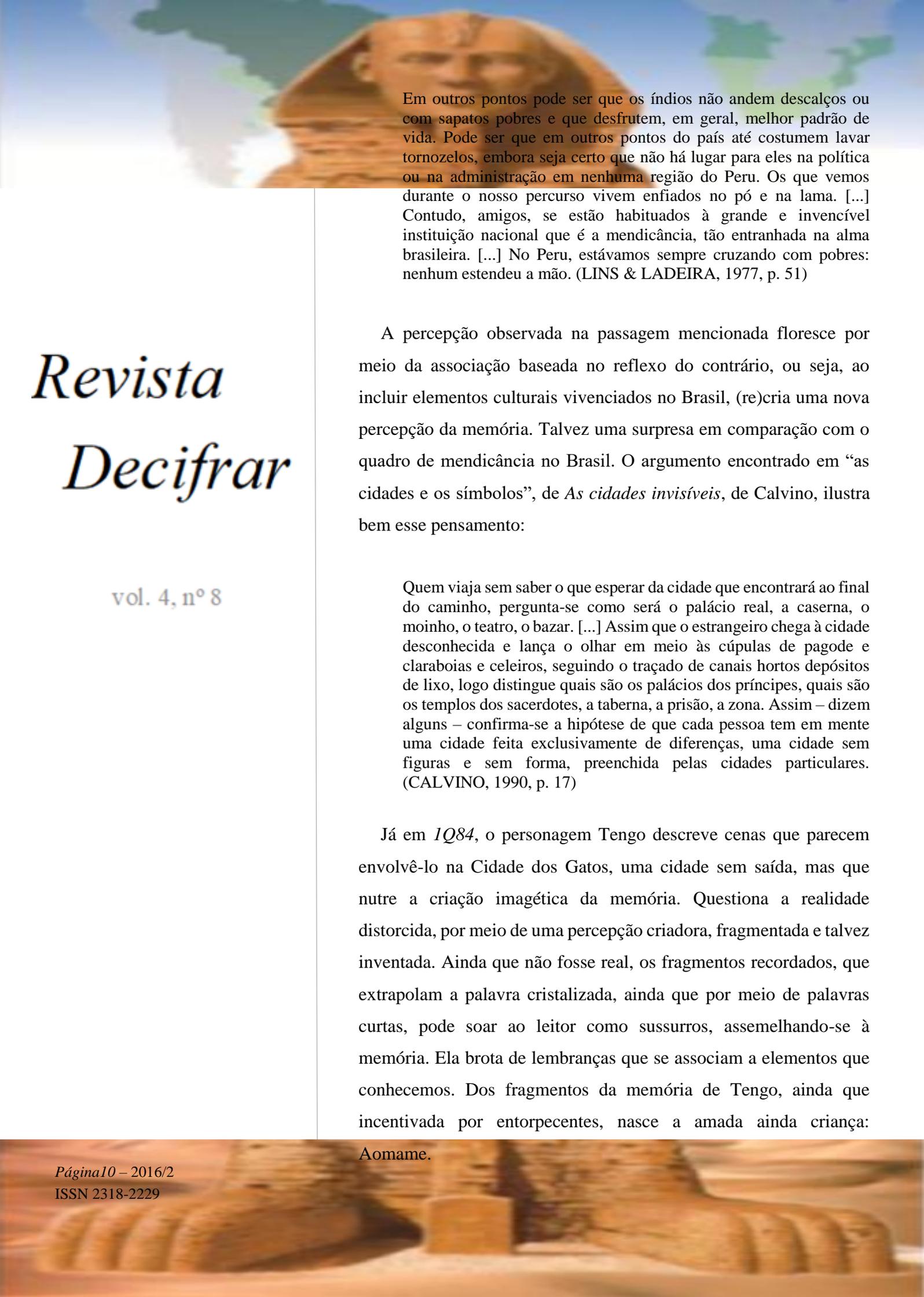
vol. 4, nº 8

Ora, Osman Lins, Julieta Godoy, Aomane e Tengo apropriam-se de elementos que surgem de repente e criam imagens e mundos por meio de fragmentados extraídos da memória. As associações, a ligação com uma imagem familiar, os indicativos de duplicidade, visão mutiplicada, transformação e muito peculiarmente a entrada em um mundo caótico dentro de outro mundo que edificam aspectos imagéticos novos. A realidade aparente é o limiar para o outro mundo. O produto é um reflexo, é um palíndromo da realidade, ou seja, é uma nova criação a partir de traços do passado.

A engrenagem turística que conduzia Osman e Julieta ao cerne do Peru e da Bolívia por meio do desamparo da agência de viagem oferecia “a sua gente, a sua vida – os ermos, as estradas que parecem abertas a pedra e conservadas a porrete” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 46), gerando o combustível da criação de novas imagens e percepções. O ingrediente que fortalece as imagens solitárias traduz-se como um pião que mistura as cores ao girar rápido, mas mostra fragmentos diversos que compõem sua estrutura ao perder a força do giro. Na passagem a seguir o movimento congela-se e reluz um novo mundo:

Mal saíramos, vimos um grupo de índios, mulheres e homens, que dançavam ao ar livre. Chegava à estrada o som dos instrumentos, flautas, pandeiros, tambores, um som campestre, fresco, antigo, os dançarinos erguiam pernas e braços, batiam com os pés, saltavam, meneavam o corpo, todos de roupas novas, o chão de barro e as paredes de adobe realçavam o colorido das vestes, todos agitavam borlas e bastões de cor, as saias enfunavam-se, fitas ondulavam no ar, era uma cena virgem e que evocava – nas cores, no movimento, na força – as que vemos em certos quadros de Bruegel, como a Dança de Camponeses ou a Dança Nupcial. (LINS & LADEIRA, 1977, p. 48-49)

Em outro momento, a paisagem é construída de “caricaturas derrisórias” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 50) e cidade degradadas pela impotência da vontade política e pelo analfabetismo, de um extremo a outro do percurso. No entanto, a degradação é envolvida por uma espécie de caos e ordenação:



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

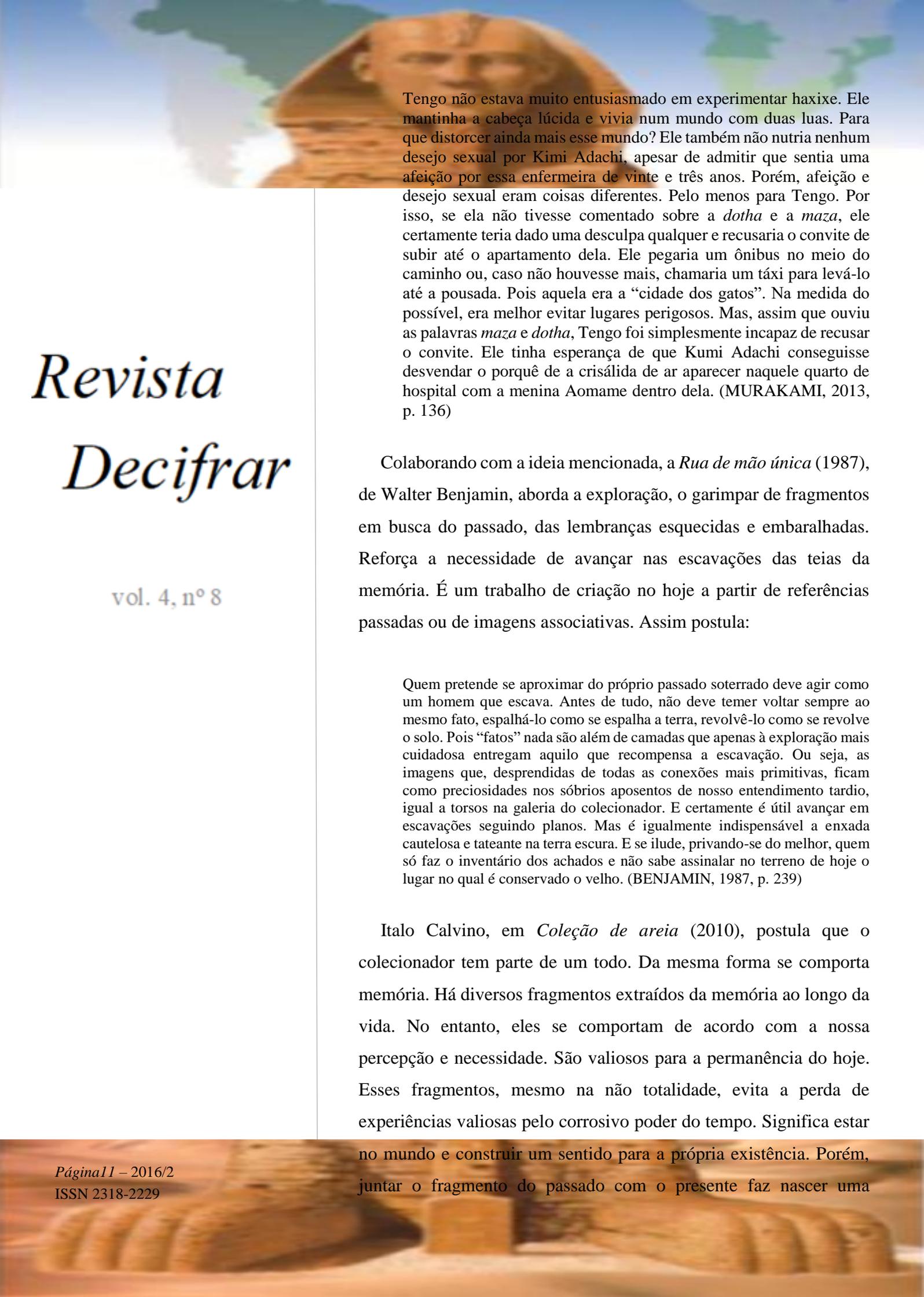
Em outros pontos pode ser que os índios não andem descalços ou com sapatos pobres e que desfrutem, em geral, melhor padrão de vida. Pode ser que em outros pontos do país até costumem lavar tornozelos, embora seja certo que não há lugar para eles na política ou na administração em nenhuma região do Peru. Os que vemos durante o nosso percurso vivem enfiados no pó e na lama. [...] Contudo, amigos, se estão habituados à grande e invencível instituição nacional que é a mendicância, tão entranhada na alma brasileira. [...] No Peru, estávamos sempre cruzando com pobres: nenhum estendeu a mão. (LINS & LADEIRA, 1977, p. 51)

A percepção observada na passagem mencionada floresce por meio da associação baseada no reflexo do contrário, ou seja, ao incluir elementos culturais vivenciados no Brasil, (re)cria uma nova percepção da memória. Talvez uma surpresa em comparação com o quadro de mendicância no Brasil. O argumento encontrado em “as cidades e os símbolos”, de *As cidades invisíveis*, de Calvino, ilustra bem esse pensamento:

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. [...] Assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e claraboias e celeiros, seguindo o traçado de canais hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (CALVINO, 1990, p. 17)

Já em *IQ84*, o personagem Tengo descreve cenas que parecem envolvê-lo na Cidade dos Gatos, uma cidade sem saída, mas que nutre a criação imagética da memória. Questiona a realidade distorcida, por meio de uma percepção criadora, fragmentada e talvez inventada. Ainda que não fosse real, os fragmentos recordados, que extrapolam a palavra cristalizada, ainda que por meio de palavras curtas, pode soar ao leitor como sussurros, assemelhando-se à memória. Ela brota de lembranças que se associam a elementos que conhecemos. Dos fragmentos da memória de Tengo, ainda que incentivada por entorpecentes, nasce a amada ainda criança:

Aomame.



Revista Decifrar

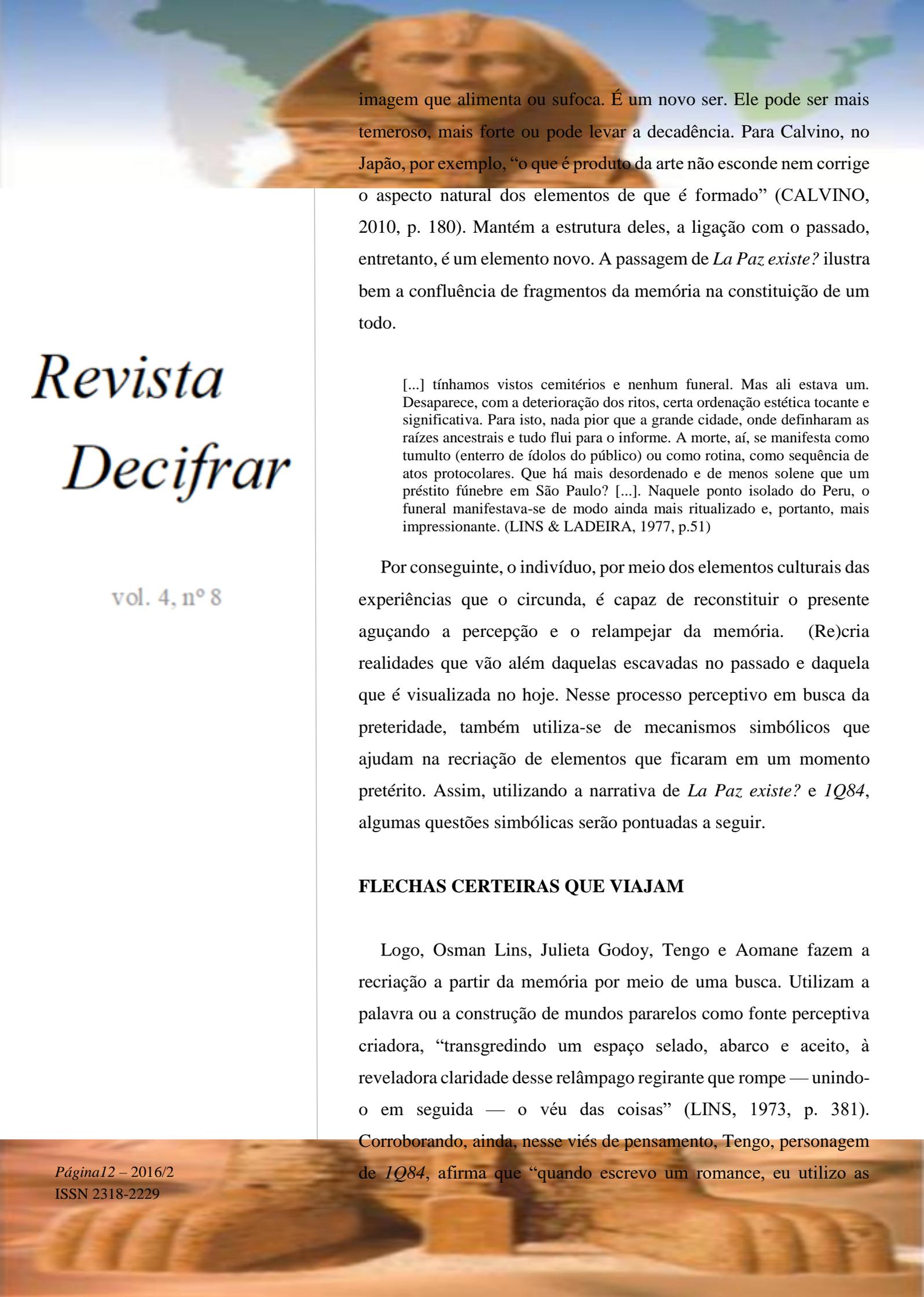
vol. 4, nº 8

Tengo não estava muito entusiasmado em experimentar haxixe. Ele mantinha a cabeça lúcida e vivia num mundo com duas luas. Para que distorcer ainda mais esse mundo? Ele também não nutria nenhum desejo sexual por Kimi Adachi, apesar de admitir que sentia uma afeição por essa enfermeira de vinte e três anos. Porém, afeição e desejo sexual eram coisas diferentes. Pelo menos para Tengo. Por isso, se ela não tivesse comentado sobre a *dotha* e a *maza*, ele certamente teria dado uma desculpa qualquer e recusaria o convite de subir até o apartamento dela. Ele pegaria um ônibus no meio do caminho ou, caso não houvesse mais, chamaria um táxi para levá-lo até a pousada. Pois aquela era a “cidade dos gatos”. Na medida do possível, era melhor evitar lugares perigosos. Mas, assim que ouviu as palavras *maza* e *dotha*, Tengo foi simplesmente incapaz de recusar o convite. Ele tinha esperança de que Kumi Adachi conseguisse desvendar o porquê de a crisálida de ar aparecer naquele quarto de hospital com a menina Aomame dentro dela. (MURAKAMI, 2013, p. 136)

Colaborando com a ideia mencionada, a *Rua de mão única* (1987), de Walter Benjamin, aborda a exploração, o garimpar de fragmentos em busca do passado, das lembranças esquecidas e embaralhadas. Reforça a necessidade de avançar nas escavações das teias da memória. É um trabalho de criação no hoje a partir de referências passadas ou de imagens associativas. Assim postula:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações seguindo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. (BENJAMIN, 1987, p. 239)

Italo Calvino, em *Coleção de areia* (2010), postula que o colecionador tem parte de um todo. Da mesma forma se comporta memória. Há diversos fragmentos extraídos da memória ao longo da vida. No entanto, eles se comportam de acordo com a nossa percepção e necessidade. São valiosos para a permanência do hoje. Esses fragmentos, mesmo na não totalidade, evita a perda de experiências valiosas pelo corrosivo poder do tempo. Significa estar no mundo e construir um sentido para a própria existência. Porém, juntar o fragmento do passado com o presente faz nascer uma



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

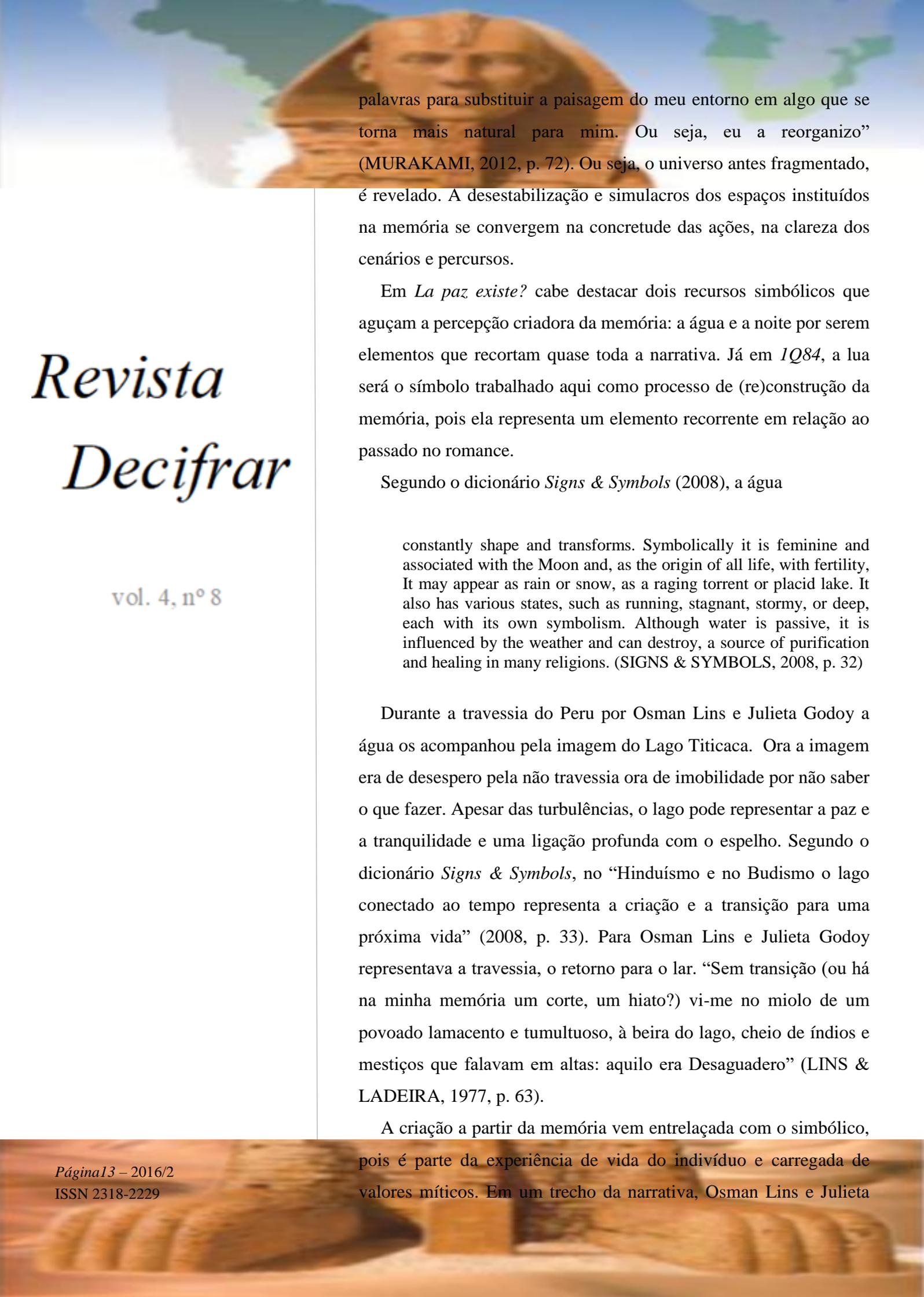
imagem que alimenta ou sufoca. É um novo ser. Ele pode ser mais temeroso, mais forte ou pode levar a decadência. Para Calvino, no Japão, por exemplo, “o que é produto da arte não esconde nem corrige o aspecto natural dos elementos de que é formado” (CALVINO, 2010, p. 180). Mantém a estrutura deles, a ligação com o passado, entretanto, é um elemento novo. A passagem de *La Paz existe?* ilustra bem a confluência de fragmentos da memória na constituição de um todo.

[...] tínhamos vistos cemitérios e nenhum funeral. Mas ali estava um. Desaparece, com a deterioração dos ritos, certa ordenação estética tocante e significativa. Para isto, nada pior que a grande cidade, onde definharam as raízes ancestrais e tudo flui para o informe. A morte, aí, se manifesta como tumulto (enterro de ídolos do público) ou como rotina, como sequência de atos protocolares. Que há mais desordenado e de menos solene que um préstito fúnebre em São Paulo? [...]. Naquele ponto isolado do Peru, o funeral manifestava-se de modo ainda mais ritualizado e, portanto, mais impressionante. (LINS & LADEIRA, 1977, p.51)

Por conseguinte, o indivíduo, por meio dos elementos culturais das experiências que o circunda, é capaz de reconstituir o presente aguçando a percepção e o relampejar da memória. (Re)cria realidades que vão além daquelas escavadas no passado e daquela que é visualizada no hoje. Nesse processo perceptivo em busca da preteridade, também utiliza-se de mecanismos simbólicos que ajudam na recriação de elementos que ficaram em um momento pretérito. Assim, utilizando a narrativa de *La Paz existe?* e *IQ84*, algumas questões simbólicas serão pontuadas a seguir.

FLECHAS CERTEIRAS QUE VIAJAM

Logo, Osman Lins, Julieta Godoy, Tengo e Aomane fazem a recriação a partir da memória por meio de uma busca. Utilizam a palavra ou a construção de mundos paralelos como fonte perceptiva criadora, “transgredindo um espaço selado, abarco e aceito, à reveladora claridade desse relâmpago regirante que rompe — unindo-o em seguida — o véu das coisas” (LINS, 1973, p. 381). Corroborando, ainda, nesse viés de pensamento, Tengo, personagem de *IQ84*, afirma que “quando escrevo um romance, eu utilizo as



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

palavras para substituir a paisagem do meu entorno em algo que se torna mais natural para mim. Ou seja, eu a reorganizo” (MURAKAMI, 2012, p. 72). Ou seja, o universo antes fragmentado, é revelado. A desestabilização e simulacros dos espaços instituídos na memória se convergem na concretude das ações, na clareza dos cenários e percursos.

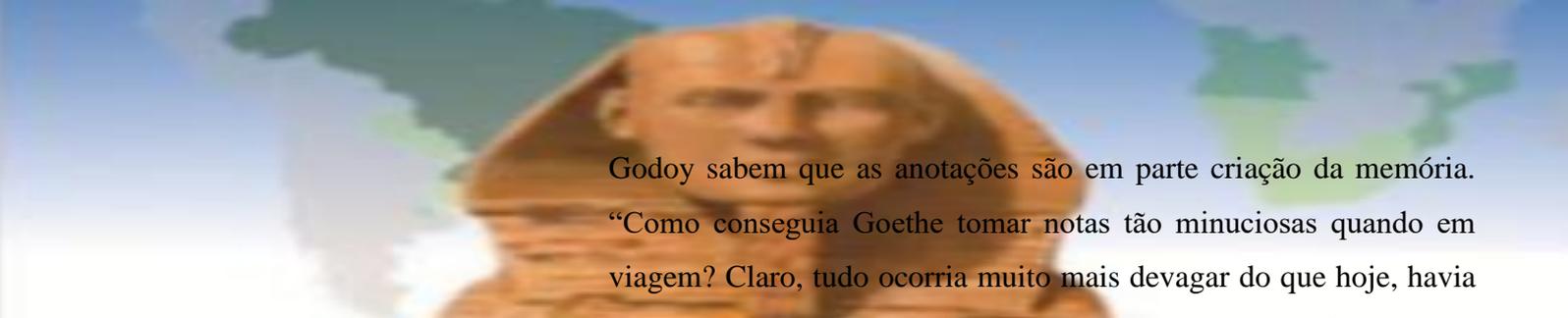
Em *La paz existe?* cabe destacar dois recursos simbólicos que aguçam a percepção criadora da memória: a água e a noite por serem elementos que recortam quase toda a narrativa. Já em *IQ84*, a lua será o símbolo trabalhado aqui como processo de (re)construção da memória, pois ela representa um elemento recorrente em relação ao passado no romance.

Segundo o dicionário *Signs & Symbols* (2008), a água

constantly shape and transforms. Symbolically it is feminine and associated with the Moon and, as the origin of all life, with fertility, It may appear as rain or snow, as a raging torrent or placid lake. It also has various states, such as running, stagnant, stormy, or deep, each with its own symbolism. Although water is passive, it is influenced by the weather and can destroy, a source of purification and healing in many religions. (SIGNS & SYMBOLS, 2008, p. 32)

Durante a travessia do Peru por Osman Lins e Julieta Godoy a água os acompanhou pela imagem do Lago Titicaca. Ora a imagem era de desespero pela não travessia ora de imobilidade por não saber o que fazer. Apesar das turbulências, o lago pode representar a paz e a tranquilidade e uma ligação profunda com o espelho. Segundo o dicionário *Signs & Symbols*, no “Hinduísmo e no Budismo o lago conectado ao tempo representa a criação e a transição para uma próxima vida” (2008, p. 33). Para Osman Lins e Julieta Godoy representava a travessia, o retorno para o lar. “Sem transição (ou há na minha memória um corte, um hiato?) vi-me no miolo de um povoado lamacento e tumultuoso, à beira do lago, cheio de índios e mestiços que falavam em altas: aquilo era Desaguadero” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 63).

A criação a partir da memória vem entrelaçada com o simbólico, pois é parte da experiência de vida do indivíduo e carregada de valores míticos. Em um trecho da narrativa, Osman Lins e Julieta



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Godoy sabem que as anotações são em parte criação da memória. “Como conseguia Goethe tomar notas tão minuciosas quando em viagem? Claro, tudo ocorria muito mais devagar do que hoje, havia certo acordo entre o ritmo dos meios de transporte e o ato de escrever” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 86).

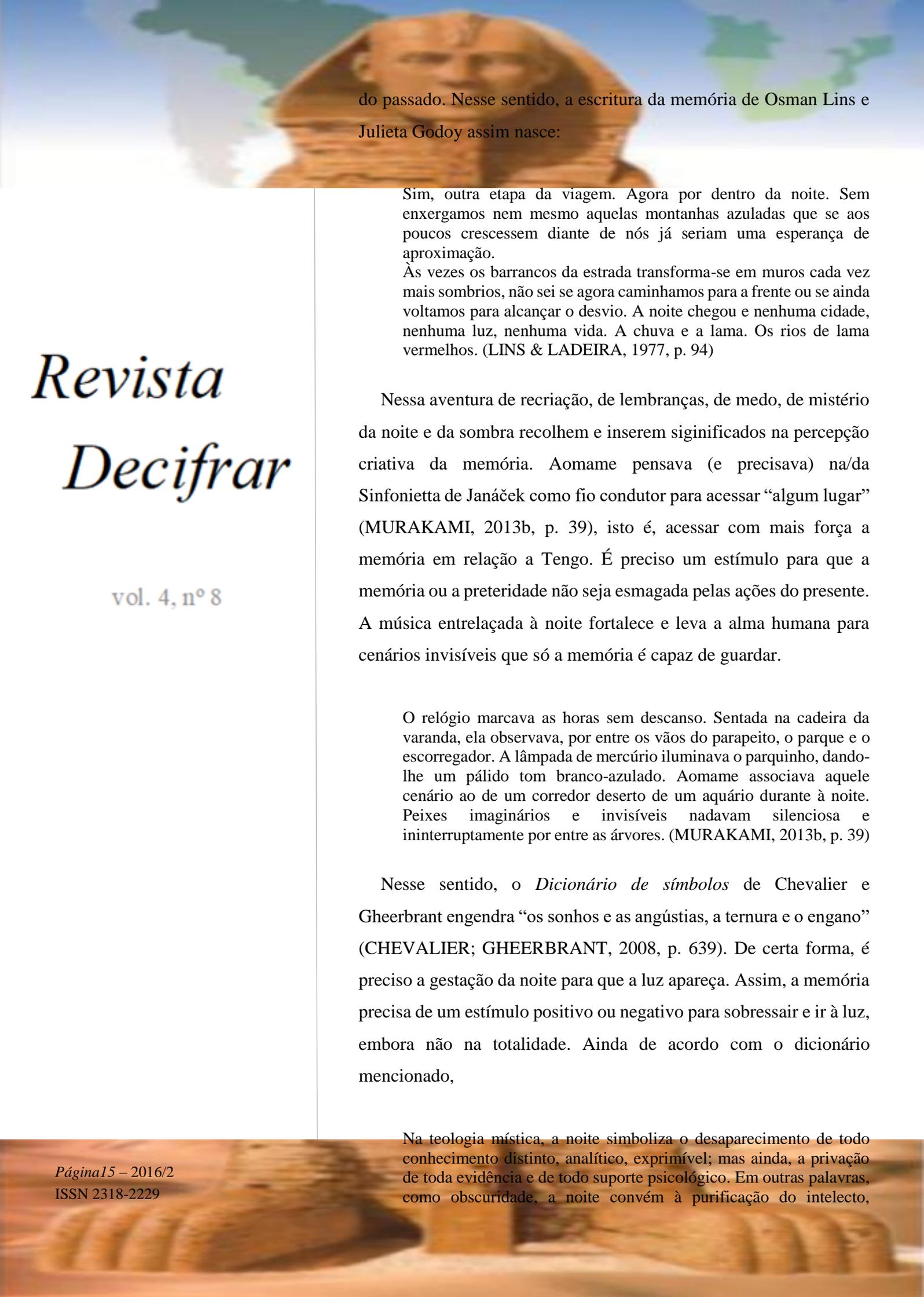
Em *IQ84*, há uma simbologia importante em relação à água enquanto Tengo lê o livro para o pai que está inconsciente. Por meio de uma leitura pausada e buscando uma dicção perfeita, para que o mergulho nas palavras fosse compreendido pelo ouvinte, a voz de Tengo atravessa as páginas e, por meio dos relâmpagos, acessa a vida do pai que escorre feito chuva na rua. Ainda assim, é possível perceber que as páginas que Tengo lê funciona como uma tentativa fragmentada de imprimir na memória quase apagada do pai sua presença.

Lá fora, os relâmpagos foram se intensificando e a claridade azulada iluminou durante um tempo a estrada, sem que ouvisse o ribombar dos trovões. Era possível que trovejasse, mas o pavor o impedia de ouvi-los. Nas ruas, a enxurrada precipitava-se formando depressões no terreno, tornando sua superfície rugosa. (MURAKAMI, 213b, p. 46-47)

Já a percepção simbólica e a memória de criação em relação à noite, em *La paz existe?* se assemelha a um mergulho no inconsciente. Tudo a volta é escuro ainda que as experiências de vida digam que existe alguma coisa por perto. O livro *The book of symbols* (2010) descreve que

Psychologically, night may evoke the unconscious in both its positive and more threatening aspects. Like Nut devouring the sun, the unconscious swallows ego consciousness during intervals of sleep. Depressive moods, a state of “unknowing”, lassitude and absence of meaning characterize the “dark night of the soul”. On the other hand, the sense of a divine epiphany occasioned by the sight of a jewel-encrusted night sky may reflect “constellations” of burgeoning insight in the unconscious of the viewer, the myriad “little lights” that gradually reveal themselves to consciousness. (2010, p. 98)

Essa dicotomia de significação agrupa os fragmentos da memória e se esconde nas profundidades do inconsciente. Quando pescados pela memória vem à baila compondo novos cenários com fragmentos



do passado. Nesse sentido, a escritura da memória de Osman Lins e Julieta Godoy assim nasce:

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Sim, outra etapa da viagem. Agora por dentro da noite. Sem enxergamos nem mesmo aquelas montanhas azuladas que se aos poucos crescessem diante de nós já seriam uma esperança de aproximação.

Às vezes os barrancos da estrada transforma-se em muros cada vez mais sombrios, não sei se agora caminhamos para a frente ou se ainda voltamos para alcançar o desvio. A noite chegou e nenhuma cidade, nenhuma luz, nenhuma vida. A chuva e a lama. Os rios de lama vermelhos. (LINS & LADEIRA, 1977, p. 94)

Nessa aventura de recriação, de lembranças, de medo, de mistério da noite e da sombra recolhem e inserem significados na percepção criativa da memória. Aomame pensava (e precisava) na/da Sinfonietta de Janáček como fio condutor para acessar “algum lugar” (MURAKAMI, 2013b, p. 39), isto é, acessar com mais força a memória em relação a Tengo. É preciso um estímulo para que a memória ou a preteridade não seja esmagada pelas ações do presente. A música entrelaçada à noite fortalece e leva a alma humana para cenários invisíveis que só a memória é capaz de guardar.

O relógio marcava as horas sem descanso. Sentada na cadeira da varanda, ela observava, por entre os vãos do parapeito, o parque e o escorregador. A lâmpada de mercúrio iluminava o parquinho, dando-lhe um pálido tom branco-azulado. Aomame associava aquele cenário ao de um corredor deserto de um aquário durante à noite. Peixes imaginários e invisíveis nadavam silenciosa e ininterruptamente por entre as árvores. (MURAKAMI, 2013b, p. 39)

Nesse sentido, o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant engendra “os sonhos e as angústias, a ternura e o engano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 639). De certa forma, é preciso a gestação da noite para que a luz apareça. Assim, a memória precisa de um estímulo positivo ou negativo para sobressair e ir à luz, embora não na totalidade. Ainda de acordo com o dicionário mencionado,

Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mas ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto,



enquanto que o vazio e despojamento dizem respeito à purificação da memória, e aridez e secura, à purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 640)

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Nesse rumo, as duas luas que aparecem ao mesmo tempo no céu confundem a memória de Aomame e Tengo. No entanto, com o constante acesso à memória na tentativa de desvendar o mistério das luas, aquele novo cenário passa ser mais acessível, ou seja, não causa estranhamento. As luas são incorporadas aos fragmentos da memória, pois a “lua atravessa fases diferentes e mudanças de forma. É por isso que ela simboliza [...] a periodicidade e a renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 561). Assim como assinala a memória de Aomame e Tengo em relação a existência das duas luas na preteridade, Chevalier e Gheerbrant (2008) assinalam que

As almas, sob forma de gotas de três cores diferentes, correspondendo talvez a três graus de espiritualização, sobem então para a Lua e, se os cães procuram assustá-las, é para que não ultrapassem os limites proibidos, onde a imaginação perderia. O mundo dos reflexos e das aparências não é o da realidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 566)

Pensando o trecho acima, a memória não fornece a integralidade da imagem. Não faz isso para não perder a completude da imaginação. Distorce a realidade e concede uma certa catarse ao indivíduo, ainda que transitória. Logo será incorporada aos fragmentos da memória. A busca e o encontrar por meio de recorrência ao passado regenera a criação da memória.

Portanto, a água que reflete as imagens da chuva e de uma certa claridade lunar. Ela é “fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 16). Assim como reflexo da cisterna que constrói e distorce e imagem até dissolvê-la, caso a água fique agitada, a memória permite a visualização de uma parte do retábulo do ser humano deixando a outra parte como processo imaginativo. A junção disso é o adentrar na densa noite sob relampejos de claridade. A estrada do passado é acessada por um breve salto. Em seguida só fica a imaginação de uma estrada real. Tornam-se fragmentos.



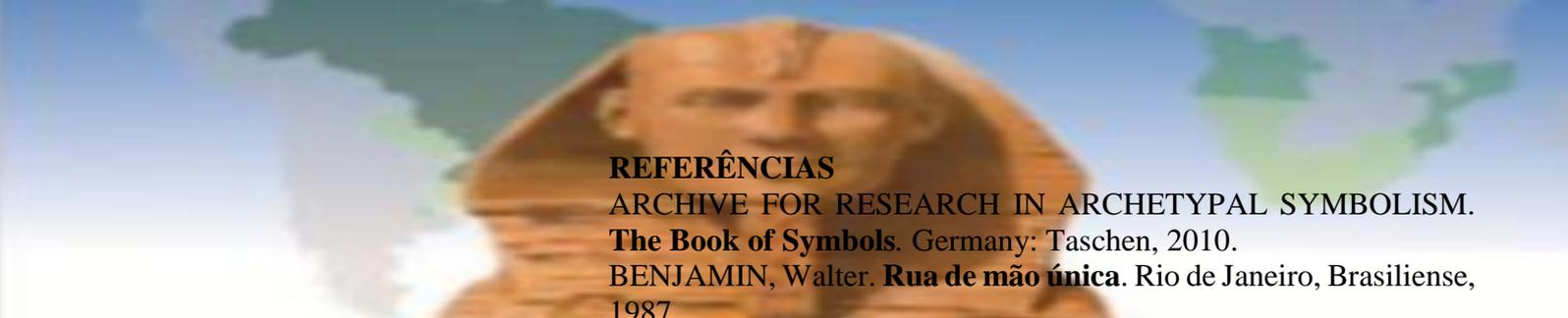
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

O relato literário *La Paz existe?*, de Osman Lins e Julieta Godoy, e *1Q84*, de Haruki Murakami recorrem à preteridade, duplicidade de mundo criado por uma memória inventiva resgatada em forma de fragmentos que pressupõem uma totalidade. Dessa forma, os fragmentos convencem o indivíduo a ficar no novo mundo construído de partes do passado, conforme imagina Aomame: “ainda não descobri que mundo é este. Mas, independente de que mundo seja, eu vou ficar aqui” (MURAKAMI, 2013b, p.468). A memória oferece uma espécie de completude e alívio. O indivíduo percebe os fragmentos, mas como uma espécie de estética da recepção, preenche as lacunas com da imagem e sentimentos que intensificam ou não a alma humana. A reconquista metonímica é anotação de dois mundos que digladiam no início até formar um todo harmônico. “Tudo vamos narrado de memória, onde flutuam rostos, montanhas, vozes, nuvens, fatos, sensações” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 87). Entre a memória e o presente, os símbolos também encenam o seu valor e força.

Por conseguinte, o entrelaçamento de fragmentos de tempo e de imagens modifica a realidade do ser sem causar modificação da essência. Assim, as narrativas edificam um novo ser deslocado no espaço e tempo, que busca sentido e agregação de valor à sua origem, criando representações cristalizadas no tempo da memória. Enfim, “estávamos na cidade, uma cidade para nós desconhecida, cujo nome expressava o que o homem sempre busca e nunca, nunca chega a conquistar: La Paz” (LINS & LADEIRA, 1977, p. 117). “Mas a possibilidade de haver um segredo me atrai, como um gato que não consegue deixar de espiar o interior de um quarto escuro” (MURAKAMI, 2013b, p. 379).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

REFERÊNCIAS

- ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM. **The Book of Symbols**. Germany: Taschen, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo, Edusp, 1984.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Coleção de areia**. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP (coleção repertórios). Livro digital disponível em: http://xa.yimg.com/kq/groups/19906282/820661633/name/LE_GOFF_HistoriaEMemoria.pdf. Acesso em 25/01/2017.
- LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- LINS, Osman & Godoy, Julieta de. **La Paz existe?**. São Paulo: Editora Summus, 1977.
- MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tradução: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tradução: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013a.
- MURAKAMI, Haruki. **1Q84**. Tradução: Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013b.
- ORWELL, George. **1984**. Tradução: Wilson Velloso. São Paulo: Editora Nacional, 2005.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.
- _____. **Tempo e narrativa II**. Campinas-SP, Papirus, 1995.
- WILKINSON, Kathryn. **Signs & Symbols**. Great Britain: Dorling Kindersley, 2008.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

UMA ABORDAGEM FEMINISTA NA POESIA DE LUIZA NETO JORGE

Carolina Alves Ferreira de Abreu (UFAM)¹

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)²

RESUMO: Neste trabalho propõe-se fazer um estudo direcionado à abordagem do corpo da mulher em consonância ao corpo da escrita, na poesia da portuguesa Luiza Neto Jorge, através da análise de dois poemas intitulados “Canção para o dia igual” e “Na cabeça tem cabelos”. Essa proposta tem como objetivo considerar a corporeidade do poema enquanto forma de representação do corpo feminino. Nessa relação, o corpo feminino, enquanto elemento perpassado por agentes históricos e sociais, projeta-se como um lugar de um lado politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, e de outro marcado pelas formas de resistência. Este estudo faz parte, ainda, da pesquisa em andamento de mestrado, desenvolvida pelo Programa de Pós-graduação em Letras, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

PALAVRAS-CHAVES: Canção para o dia igual; Na cabeça tem cabelos; Feminismo; Corpo.

ABSTRACT: This article proposes a study directed to the approach of the woman's body in consonance with her text structure, in the poetry of the Portuguese poetess Luiza Neto Jorge, through the analysis of two poems entitled “Canção para o dia igual” e “Na cabeça tem cabelos”. This proposal aims to consider the corporeality of the poem as a way to represent female body. In this relation, the female body, as an element permeated by historical and social agents, is projected as a place politically regulated, under the gender's hierarchy, and also marked by the forms of resistance. Also is part of a study related to Master of Science (MSC) developed by Programa de Pós-graduação em Letras in Universidade Federal do Amazonas, with a scholarship provided by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

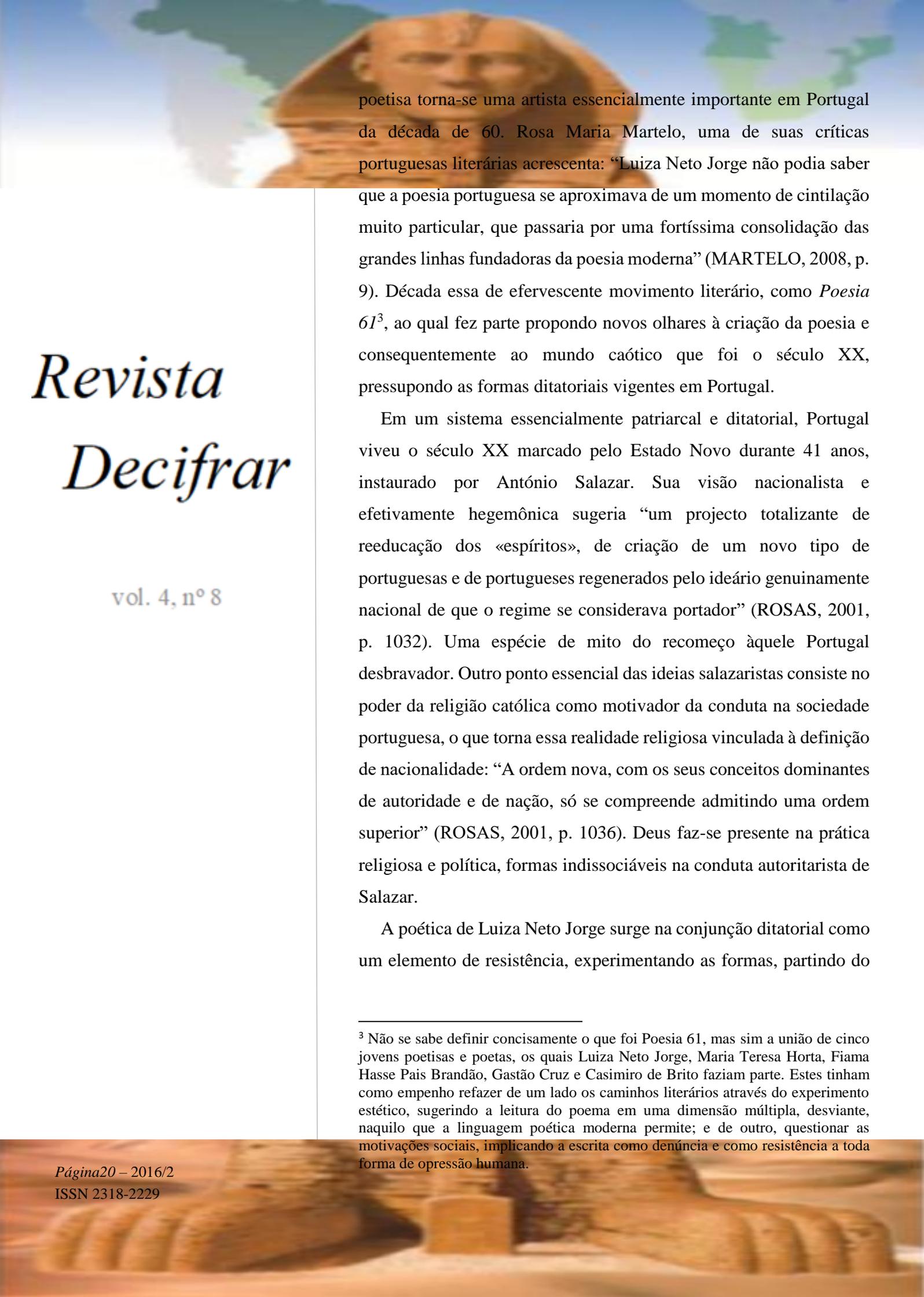
KEYWORDS: Canção para o dia igual; Na cabeça tem cabelos; Feminism; Body.

PREÂMBULO

Falar sobre Luiza Neto Jorge é ter em mãos uma tarefa árdua e não menos cativante a se fazer nessa constante relação em que sua obra insere-se. De um lado, a palavra enfatizando, contestando e recriando o mundo; de outro, “onde já a minha sombra / é um traço de alarme” (JORGE, 2001, p.57). Nesse movimento no qual a experiência de ser mulher mistura-se na presença do poema, a

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Bolsista CAPES. E-mail: deabreu.carol@hotmail.com.

² Professora Dr.^a de Literaturas em Língua Portuguesa do DLLP e do Programa de Pós-graduação em Letras (UFAM).



Revista Decifrar

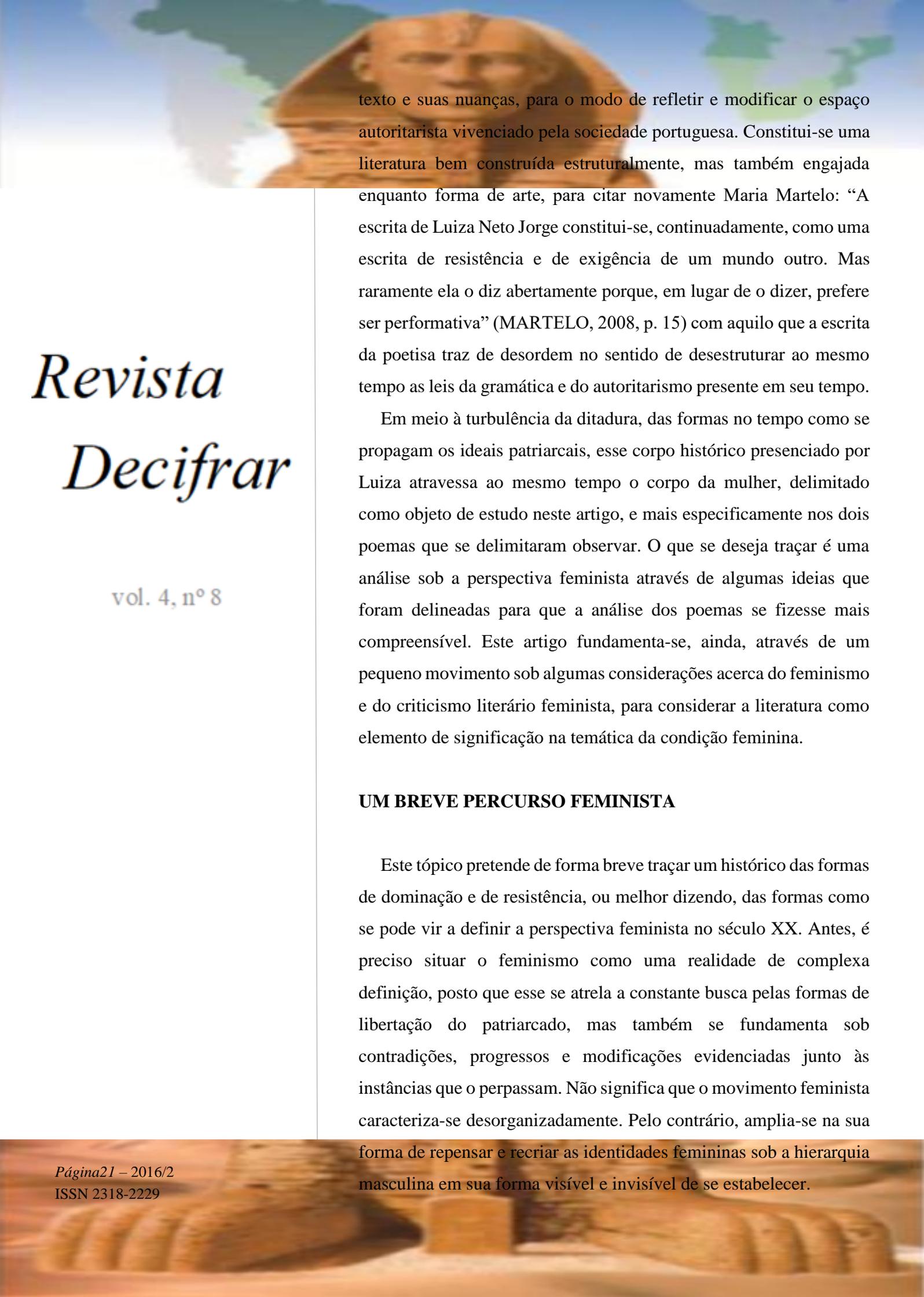
vol. 4, nº 8

poetisa torna-se uma artista essencialmente importante em Portugal da década de 60. Rosa Maria Martelo, uma de suas críticas portuguesas literárias acrescenta: “Luiza Neto Jorge não podia saber que a poesia portuguesa se aproximava de um momento de cintilação muito particular, que passaria por uma fortíssima consolidação das grandes linhas fundadoras da poesia moderna” (MARTELO, 2008, p. 9). Década essa de efervescente movimento literário, como *Poesia 61*³, ao qual fez parte propondo novos olhares à criação da poesia e consequentemente ao mundo caótico que foi o século XX, pressupondo as formas ditatoriais vigentes em Portugal.

Em um sistema essencialmente patriarcal e ditatorial, Portugal viveu o século XX marcado pelo Estado Novo durante 41 anos, instaurado por António Salazar. Sua visão nacionalista e efetivamente hegemônica sugeria “um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador” (ROSAS, 2001, p. 1032). Uma espécie de mito do recomeço àquele Portugal desbravador. Outro ponto essencial das ideias salazaristas consiste no poder da religião católica como motivador da conduta na sociedade portuguesa, o que torna essa realidade religiosa vinculada à definição de nacionalidade: “A ordem nova, com os seus conceitos dominantes de autoridade e de nação, só se compreende admitindo uma ordem superior” (ROSAS, 2001, p. 1036). Deus faz-se presente na prática religiosa e política, formas indissociáveis na conduta autoritarista de Salazar.

A poética de Luiza Neto Jorge surge na conjunção ditatorial como um elemento de resistência, experimentando as formas, partindo do

³ Não se sabe definir concisamente o que foi Poesia 61, mas sim a união de cinco jovens poetisas e poetas, os quais Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz e Casimiro de Brito faziam parte. Estes tinham como empenho refazer de um lado os caminhos literários através do experimento estético, sugerindo a leitura do poema em uma dimensão múltipla, desviante, naquilo que a linguagem poética moderna permite; e de outro, questionar as motivações sociais, implicando a escrita como denúncia e como resistência a toda forma de opressão humana.



Revista Decifrar

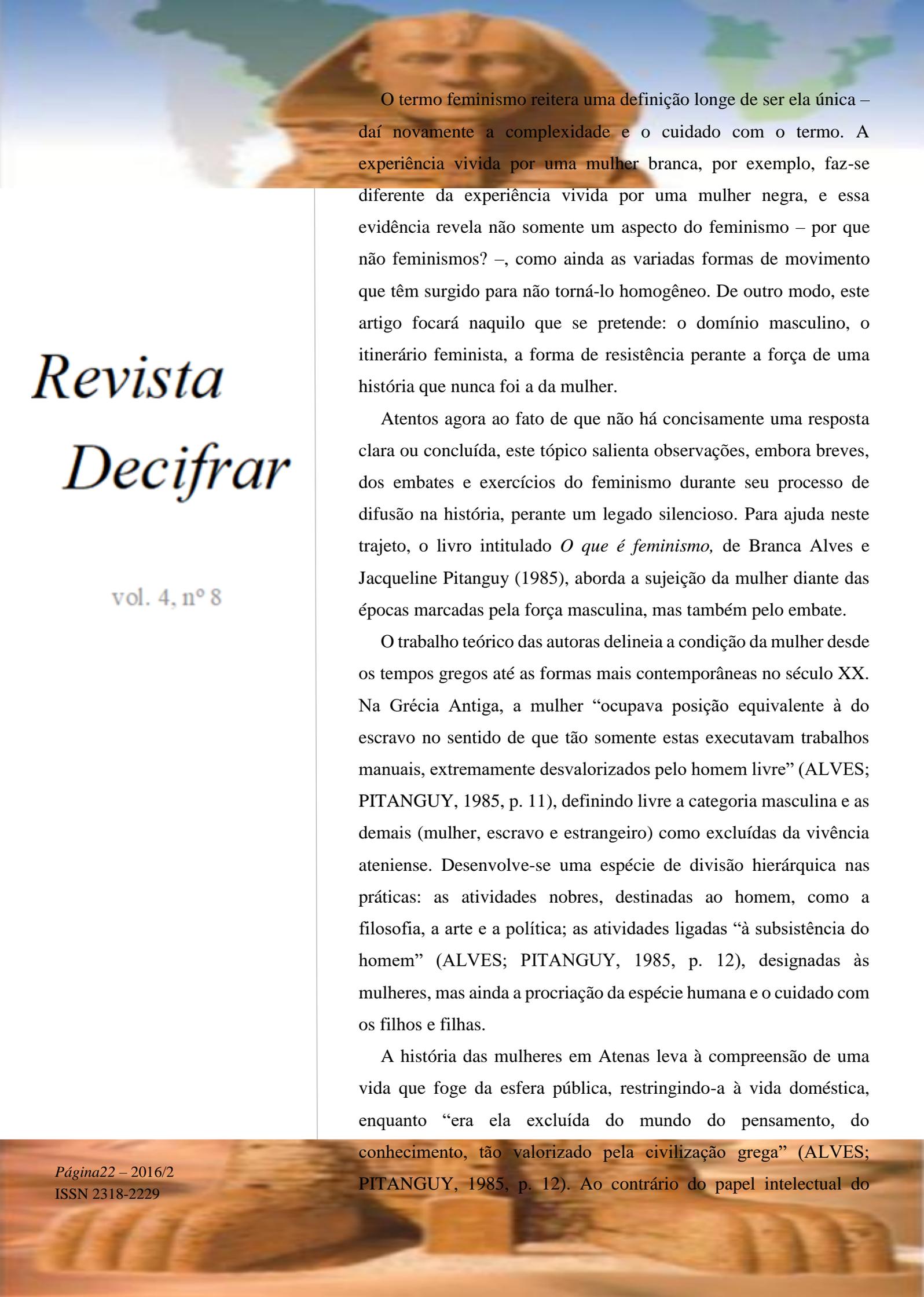
vol. 4, nº 8

texto e suas nuances, para o modo de refletir e modificar o espaço autoritarista vivenciado pela sociedade portuguesa. Constitui-se uma literatura bem construída estruturalmente, mas também engajada enquanto forma de arte, para citar novamente Maria Martelo: “A escrita de Luiza Neto Jorge constitui-se, continuamente, como uma escrita de resistência e de exigência de um mundo outro. Mas raramente ela o diz abertamente porque, em lugar de o dizer, prefere ser performativa” (MARTELO, 2008, p. 15) com aquilo que a escrita da poetisa traz de desordem no sentido de desestruturar ao mesmo tempo as leis da gramática e do autoritarismo presente em seu tempo.

Em meio à turbulência da ditadura, das formas no tempo como se propagam os ideais patriarcais, esse corpo histórico presenciado por Luiza atravessa ao mesmo tempo o corpo da mulher, delimitado como objeto de estudo neste artigo, e mais especificamente nos dois poemas que se delimitaram observar. O que se deseja traçar é uma análise sob a perspectiva feminista através de algumas ideias que foram delineadas para que a análise dos poemas se fizesse mais compreensível. Este artigo fundamenta-se, ainda, através de um pequeno movimento sob algumas considerações acerca do feminismo e do criticismo literário feminista, para considerar a literatura como elemento de significação na temática da condição feminina.

UM BREVE PERCURSO FEMINISTA

Este tópico pretende de forma breve traçar um histórico das formas de dominação e de resistência, ou melhor dizendo, das formas como se pode vir a definir a perspectiva feminista no século XX. Antes, é preciso situar o feminismo como uma realidade de complexa definição, posto que esse se atrela a constante busca pelas formas de libertação do patriarcado, mas também se fundamenta sob contradições, progressos e modificações evidenciadas junto às instâncias que o perpassam. Não significa que o movimento feminista caracteriza-se desorganizadamente. Pelo contrário, amplia-se na sua forma de repensar e recriar as identidades femininas sob a hierarquia masculina em sua forma visível e invisível de se estabelecer.



Revista Decifrar

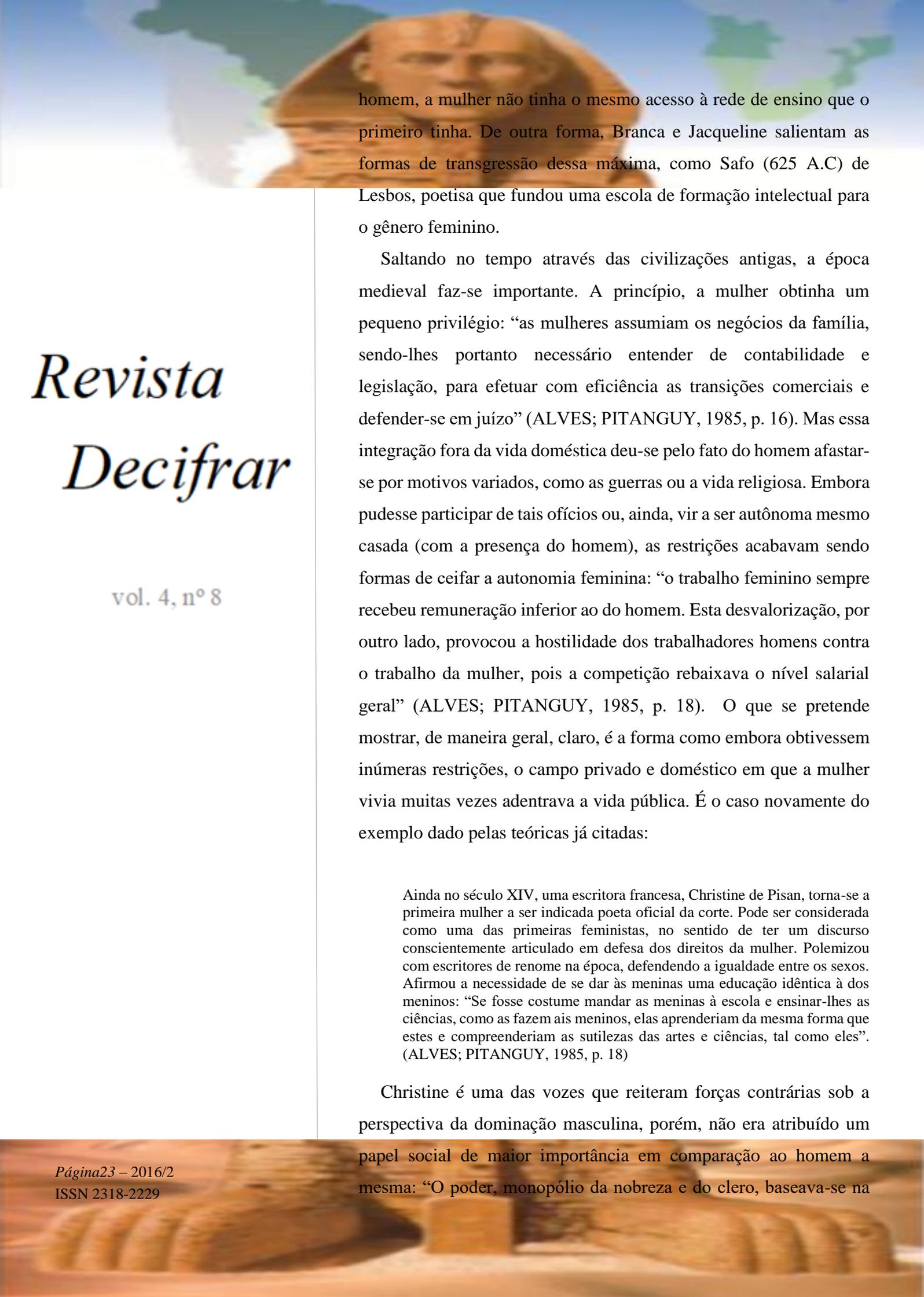
vol. 4, nº 8

O termo feminismo reitera uma definição longe de ser ela única – daí novamente a complexidade e o cuidado com o termo. A experiência vivida por uma mulher branca, por exemplo, faz-se diferente da experiência vivida por uma mulher negra, e essa evidência revela não somente um aspecto do feminismo – por que não feminismos? –, como ainda as variadas formas de movimento que têm surgido para não torná-lo homogêneo. De outro modo, este artigo focará naquilo que se pretende: o domínio masculino, o itinerário feminista, a forma de resistência perante a força de uma história que nunca foi a da mulher.

Atentos agora ao fato de que não há concisamente uma resposta clara ou concluída, este tópico salienta observações, embora breves, dos embates e exercícios do feminismo durante seu processo de difusão na história, perante um legado silencioso. Para ajuda neste trajeto, o livro intitulado *O que é feminismo*, de Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), aborda a sujeição da mulher diante das épocas marcadas pela força masculina, mas também pelo embate.

O trabalho teórico das autoras delinea a condição da mulher desde os tempos gregos até as formas mais contemporâneas no século XX. Na Grécia Antiga, a mulher “ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão somente estas executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 11), definindo livre a categoria masculina e as demais (mulher, escravo e estrangeiro) como excluídas da vivência ateniense. Desenvolve-se uma espécie de divisão hierárquica nas práticas: as atividades nobres, destinadas ao homem, como a filosofia, a arte e a política; as atividades ligadas “à subsistência do homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12), designadas às mulheres, mas ainda a procriação da espécie humana e o cuidado com os filhos e filhas.

A história das mulheres em Atenas leva à compreensão de uma vida que foge da esfera pública, restringindo-a à vida doméstica, enquanto “era ela excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela civilização grega” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12). Ao contrário do papel intelectual do



Revista Decifrar

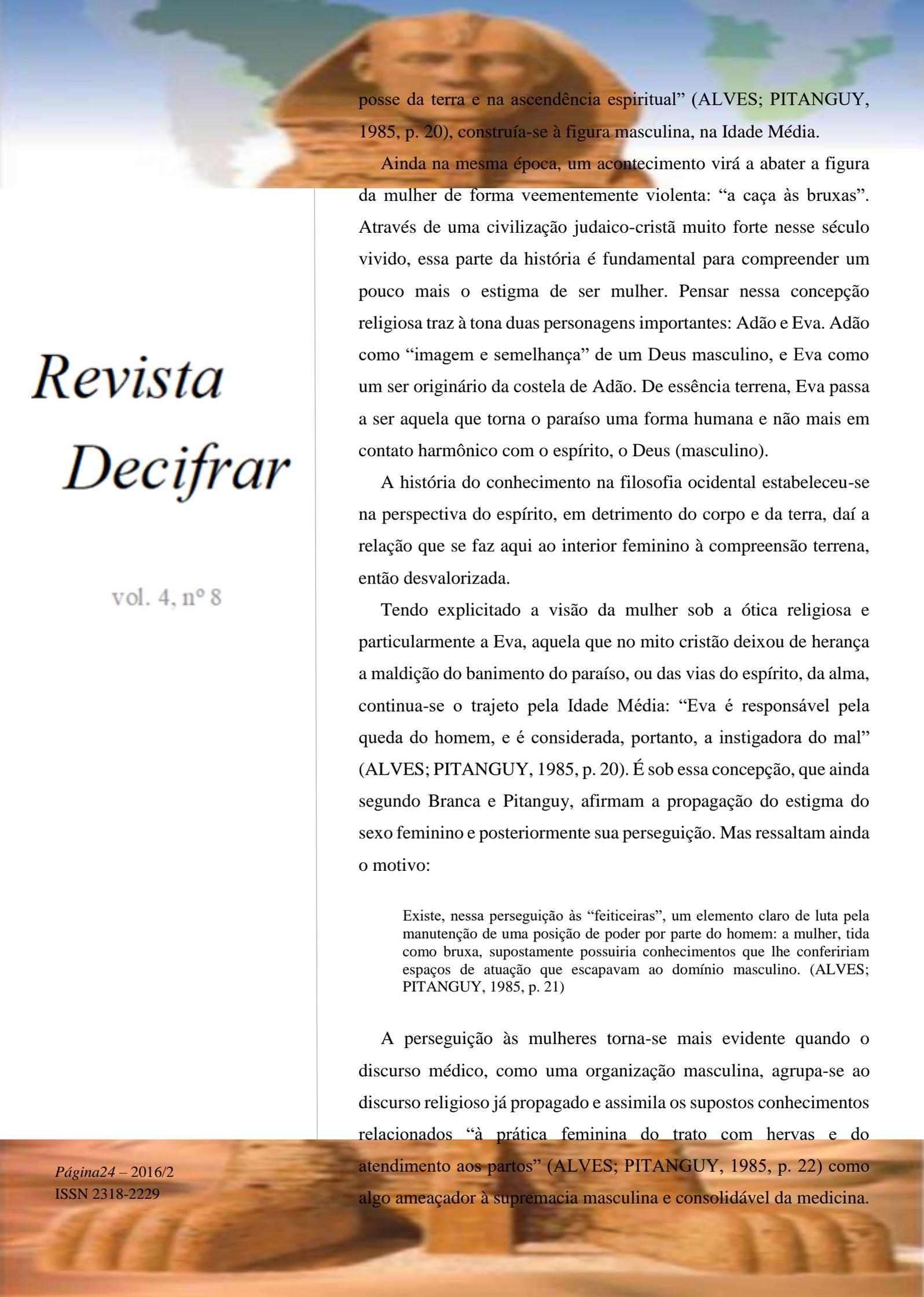
vol. 4, nº 8

homem, a mulher não tinha o mesmo acesso à rede de ensino que o primeiro tinha. De outra forma, Branca e Jacqueline salientam as formas de transgressão dessa máxima, como Safo (625 A.C) de Lesbos, poetisa que fundou uma escola de formação intelectual para o gênero feminino.

Saltando no tempo através das civilizações antigas, a época medieval faz-se importante. A princípio, a mulher obtinha um pequeno privilégio: “as mulheres assumiam os negócios da família, sendo-lhes portanto necessário entender de contabilidade e legislação, para efetuar com eficiência as transições comerciais e defender-se em juízo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 16). Mas essa integração fora da vida doméstica deu-se pelo fato do homem afastar-se por motivos variados, como as guerras ou a vida religiosa. Embora pudesse participar de tais ofícios ou, ainda, vir a ser autônoma mesmo casada (com a presença do homem), as restrições acabavam sendo formas de ceifar a autonomia feminina: “o trabalho feminino sempre recebeu remuneração inferior ao do homem. Esta desvalorização, por outro lado, provocou a hostilidade dos trabalhadores homens contra o trabalho da mulher, pois a competição rebaixava o nível salarial geral” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18). O que se pretende mostrar, de maneira geral, claro, é a forma como embora obtivessem inúmeras restrições, o campo privado e doméstico em que a mulher vivia muitas vezes adentrava a vida pública. É o caso novamente do exemplo dado pelas teóricas já citadas:

Ainda no século XIV, uma escritora francesa, Christine de Pisan, torna-se a primeira mulher a ser indicada poeta oficial da corte. Pode ser considerada como uma das primeiras feministas, no sentido de ter um discurso conscientemente articulado em defesa dos direitos da mulher. Polemizou com escritores de renome na época, defendendo a igualdade entre os sexos. Afirmou a necessidade de se dar às meninas uma educação idêntica à dos meninos: “Se fosse costume mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como as fazem ais meninos, elas aprenderiam da mesma forma que estes e compreenderiam as sutilezas das artes e ciências, tal como eles”. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18)

Christine é uma das vozes que reiteram forças contrárias sob a perspectiva da dominação masculina, porém, não era atribuído um papel social de maior importância em comparação ao homem a mesma: “O poder, monopólio da nobreza e do clero, baseava-se na



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

posse da terra e na ascendência espiritual” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20), construía-se à figura masculina, na Idade Média.

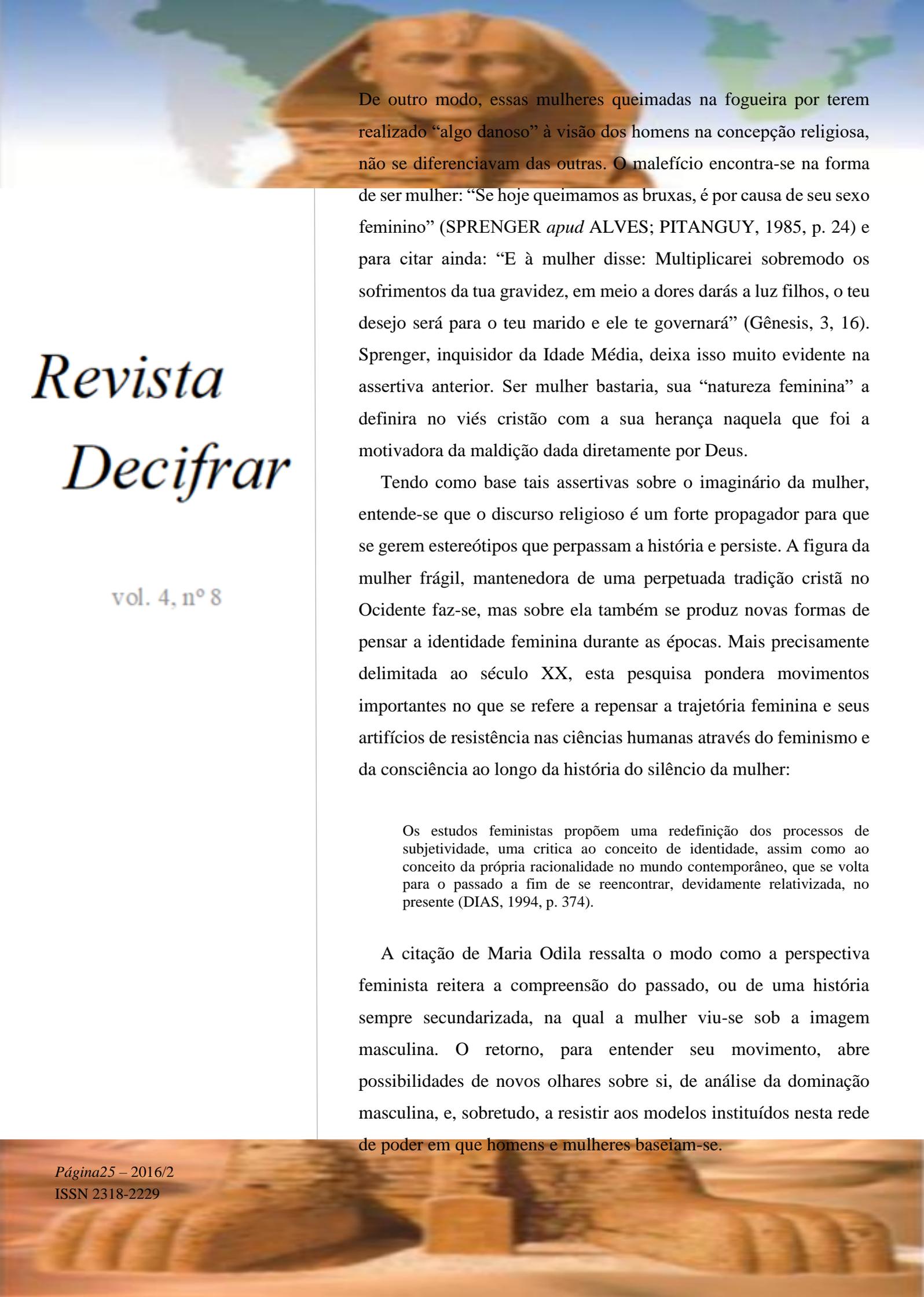
Ainda na mesma época, um acontecimento virá a abater a figura da mulher de forma veementemente violenta: “a caça às bruxas”. Através de uma civilização judaico-cristã muito forte nesse século vivido, essa parte da história é fundamental para compreender um pouco mais o estigma de ser mulher. Pensar nessa concepção religiosa traz à tona duas personagens importantes: Adão e Eva. Adão como “imagem e semelhança” de um Deus masculino, e Eva como um ser originário da costela de Adão. De essência terrena, Eva passa a ser aquela que torna o paraíso uma forma humana e não mais em contato harmônico com o espírito, o Deus (masculino).

A história do conhecimento na filosofia ocidental estabeleceu-se na perspectiva do espírito, em detrimento do corpo e da terra, daí a relação que se faz aqui ao interior feminino à compreensão terrena, então desvalorizada.

Tendo explicitado a visão da mulher sob a ótica religiosa e particularmente a Eva, aquela que no mito cristão deixou de herança a maldição do banimento do paraíso, ou das vias do espírito, da alma, continua-se o trajeto pela Idade Média: “Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 20). É sob essa concepção, que ainda segundo Branca e Pitanguy, afirmam a propagação do estigma do sexo feminino e posteriormente sua perseguição. Mas ressaltam ainda o motivo:

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras”, um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 21)

A perseguição às mulheres torna-se mais evidente quando o discurso médico, como uma organização masculina, agrupa-se ao discurso religioso já propagado e assimila os supostos conhecimentos relacionados “à prática feminina do trato com ervas e do atendimento aos partos” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 22) como algo ameaçador à supremacia masculina e consolidável da medicina.



Revista Decifrar

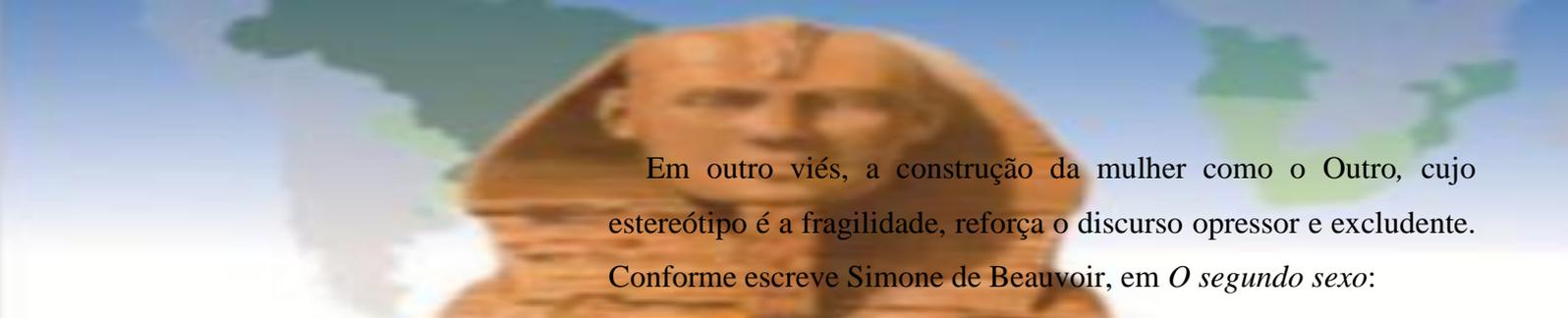
vol. 4, nº 8

De outro modo, essas mulheres queimadas na fogueira por terem realizado “algo danoso” à visão dos homens na concepção religiosa, não se diferenciavam das outras. O malefício encontra-se na forma de ser mulher: “Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino” (SPRENGER *apud* ALVES; PITANGUY, 1985, p. 24) e para citar ainda: “E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez, em meio a dores darás a luz filhos, o teu desejo será para o teu marido e ele te governará” (Gênesis, 3, 16). Sprenger, inquisidor da Idade Média, deixa isso muito evidente na assertiva anterior. Ser mulher bastaria, sua “natureza feminina” a definira no viés cristão com a sua herança naquela que foi a motivadora da maldição dada diretamente por Deus.

Tendo como base tais assertivas sobre o imaginário da mulher, entende-se que o discurso religioso é um forte propagador para que se gerem estereótipos que perpassam a história e persiste. A figura da mulher frágil, mantenedora de uma perpetuada tradição cristã no Ocidente faz-se, mas sobre ela também se produz novas formas de pensar a identidade feminina durante as épocas. Mais precisamente delimitada ao século XX, esta pesquisa pondera movimentos importantes no que se refere a repensar a trajetória feminina e seus artifícios de resistência nas ciências humanas através do feminismo e da consciência ao longo da história do silêncio da mulher:

Os estudos feministas propõem uma redefinição dos processos de subjetividade, uma crítica ao conceito de identidade, assim como ao conceito da própria racionalidade no mundo contemporâneo, que se volta para o passado a fim de se reencontrar, devidamente relativizada, no presente (DIAS, 1994, p. 374).

A citação de Maria Odila ressalta o modo como a perspectiva feminista reitera a compreensão do passado, ou de uma história sempre secundarizada, na qual a mulher viu-se sob a imagem masculina. O retorno, para entender seu movimento, abre possibilidades de novos olhares sobre si, de análise da dominação masculina, e, sobretudo, a resistir aos modelos instituídos nesta rede de poder em que homens e mulheres baseiam-se.



Em outro viés, a construção da mulher como o Outro, cujo estereótipo é a fragilidade, reforça o discurso opressor e excludente. Conforme escreve Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*:

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro. (BEAUVOIR, 1970, p. 15)

Revista Decifrar

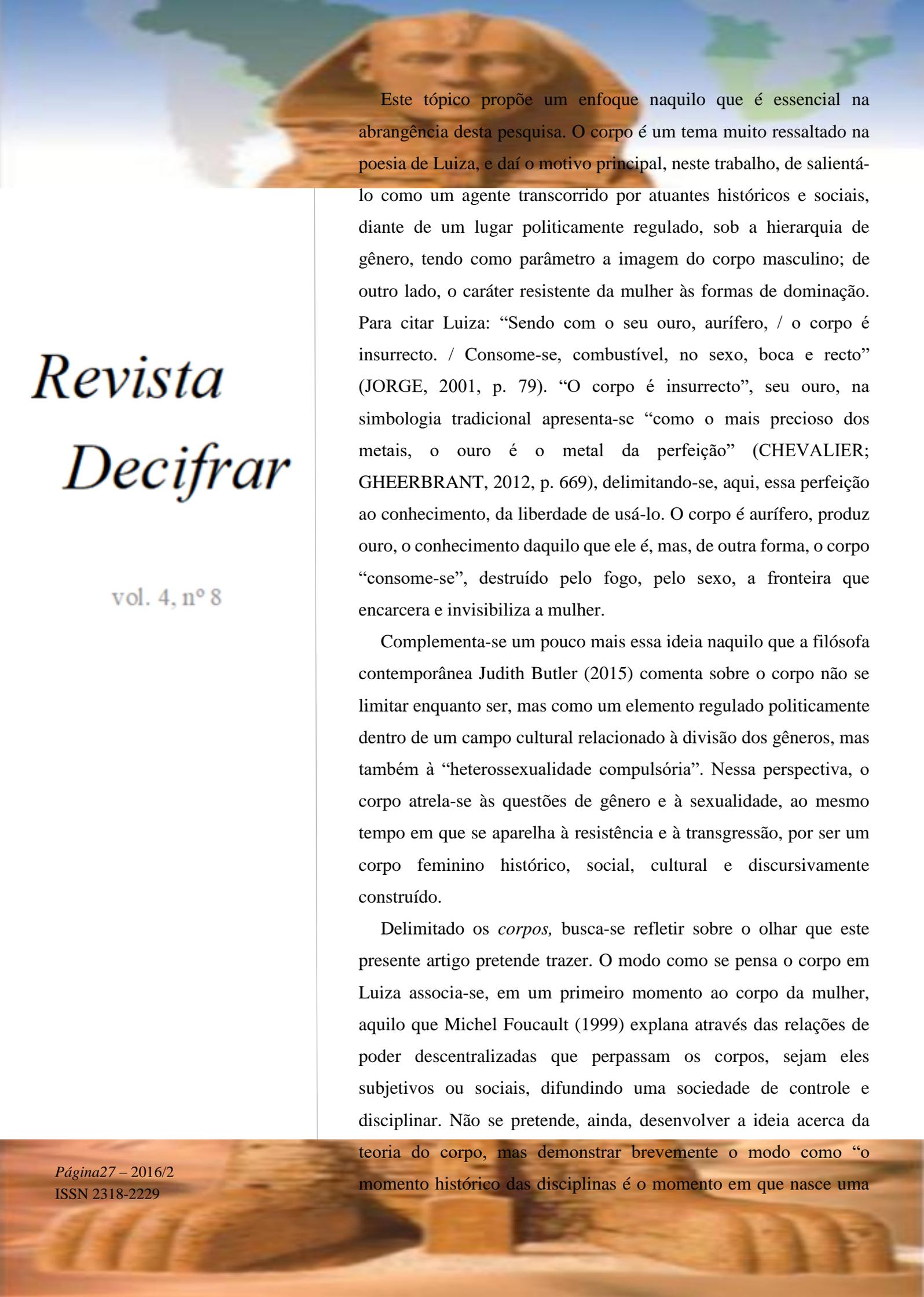
vol. 4, nº 8

Simone de Beauvoir explicita algumas considerações primeiras de crucial importância nesta pesquisa. Escrito sob a realidade das decorrências do pós-guerra na Europa, o livro *O segundo sexo* polemiza as condições e especificidades da mulher desde o processo em que o homem assume o poder de modo hierárquico, passando pelas visões estereotipadas da psicanálise, do materialismo histórico e da cultura massiva de dominação masculina.

Algumas dessas considerações teóricas feministas servem para que se pense a condição enquanto sujeito mulher diante de toda uma realidade na qual o seu apagamento fez-se muito fortemente, mas também para demonstrar as forças no estudo das ciências humanas sobre métodos de *empoderamento*⁴ e a constante busca pelas formas de identidades pautadas na experiência da mulher em um sistema patriarcal intenso. A literatura, e mais especificamente a poesia, foca-se como um desses agentes que trazem à tona a temática feminista na forma com que a arte chega a ser um artifício de experimentação do mundo e modificação do mesmo. Empenha-se nesse ponto de vista a presente pesquisa.

TRAÇOS DO CORPO: ASPECTOS DA POESIA DE LUIZA NETO JORGE

⁴ “O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero”. (SARDENBERG, 2006, p.1)



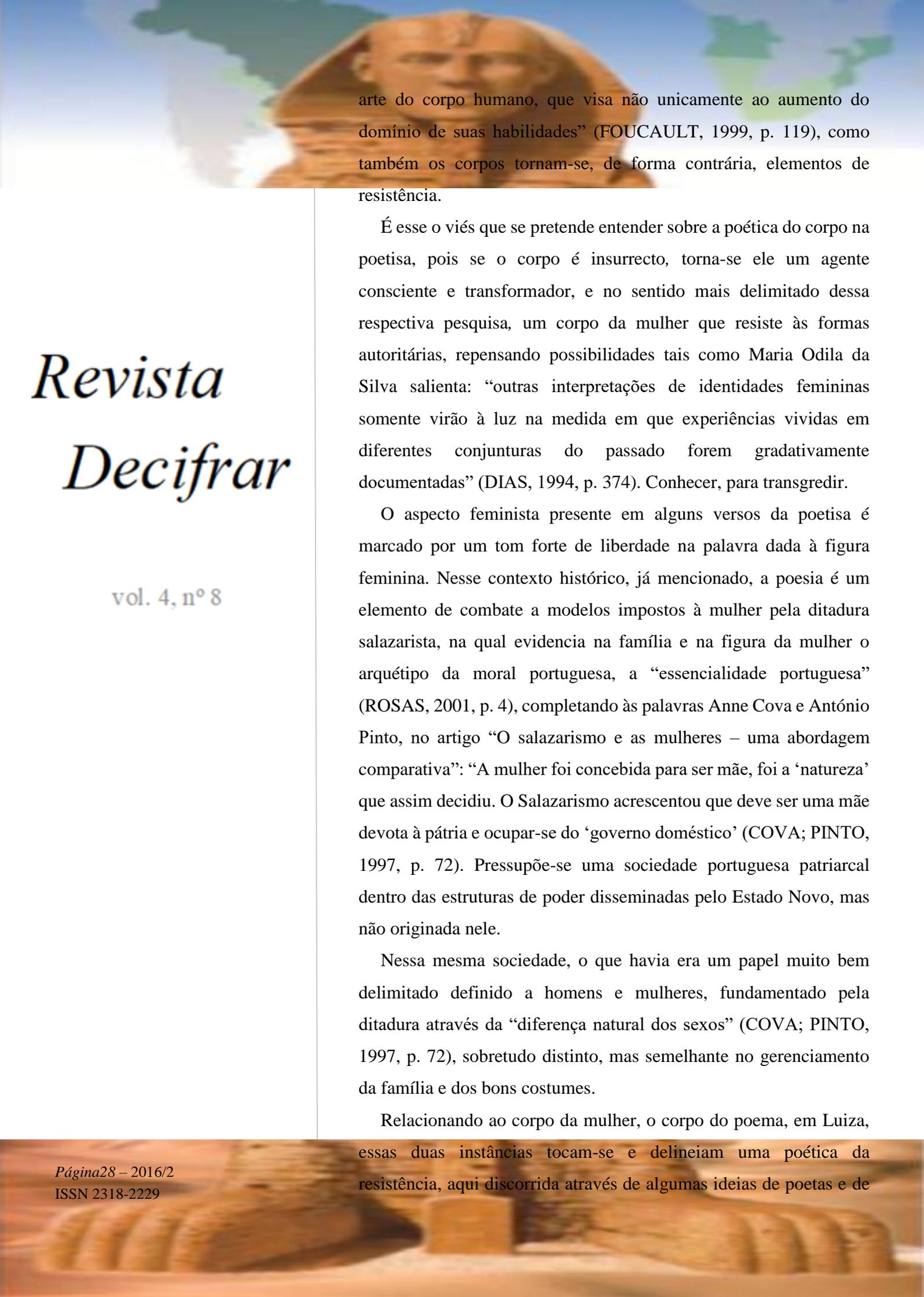
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Este tópico propõe um enfoque naquilo que é essencial na abrangência desta pesquisa. O corpo é um tema muito ressaltado na poesia de Luiza, e daí o motivo principal, neste trabalho, de salientá-lo como um agente transcorrido por atuantes históricos e sociais, diante de um lugar politicamente regulado, sob a hierarquia de gênero, tendo como parâmetro a imagem do corpo masculino; de outro lado, o caráter resistente da mulher às formas de dominação. Para citar Luiza: “Sendo com o seu ouro, aurífero, / o corpo é insurrecto. / Consume-se, combustível, no sexo, boca e recto” (JORGE, 2001, p. 79). “O corpo é insurrecto”, seu ouro, na simbologia tradicional apresenta-se “como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal da perfeição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 669), delimitando-se, aqui, essa perfeição ao conhecimento, da liberdade de usá-lo. O corpo é aurífero, produz ouro, o conhecimento daquilo que ele é, mas, de outra forma, o corpo “consume-se”, destruído pelo fogo, pelo sexo, a fronteira que encarcera e invisibiliza a mulher.

Complementa-se um pouco mais essa ideia naquilo que a filósofa contemporânea Judith Butler (2015) comenta sobre o corpo não se limitar enquanto ser, mas como um elemento regulado politicamente dentro de um campo cultural relacionado à divisão dos gêneros, mas também à “heterossexualidade compulsória”. Nessa perspectiva, o corpo atrela-se às questões de gênero e à sexualidade, ao mesmo tempo em que se aparelha à resistência e à transgressão, por ser um corpo feminino histórico, social, cultural e discursivamente construído.

Delimitado os *corpos*, busca-se refletir sobre o olhar que este presente artigo pretende trazer. O modo como se pensa o corpo em Luiza associa-se, em um primeiro momento ao corpo da mulher, aquilo que Michel Foucault (1999) explana através das relações de poder descentralizadas que perpassam os corpos, sejam eles subjetivos ou sociais, difundindo uma sociedade de controle e disciplinar. Não se pretende, ainda, desenvolver a ideia acerca da teoria do corpo, mas demonstrar brevemente o modo como “o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

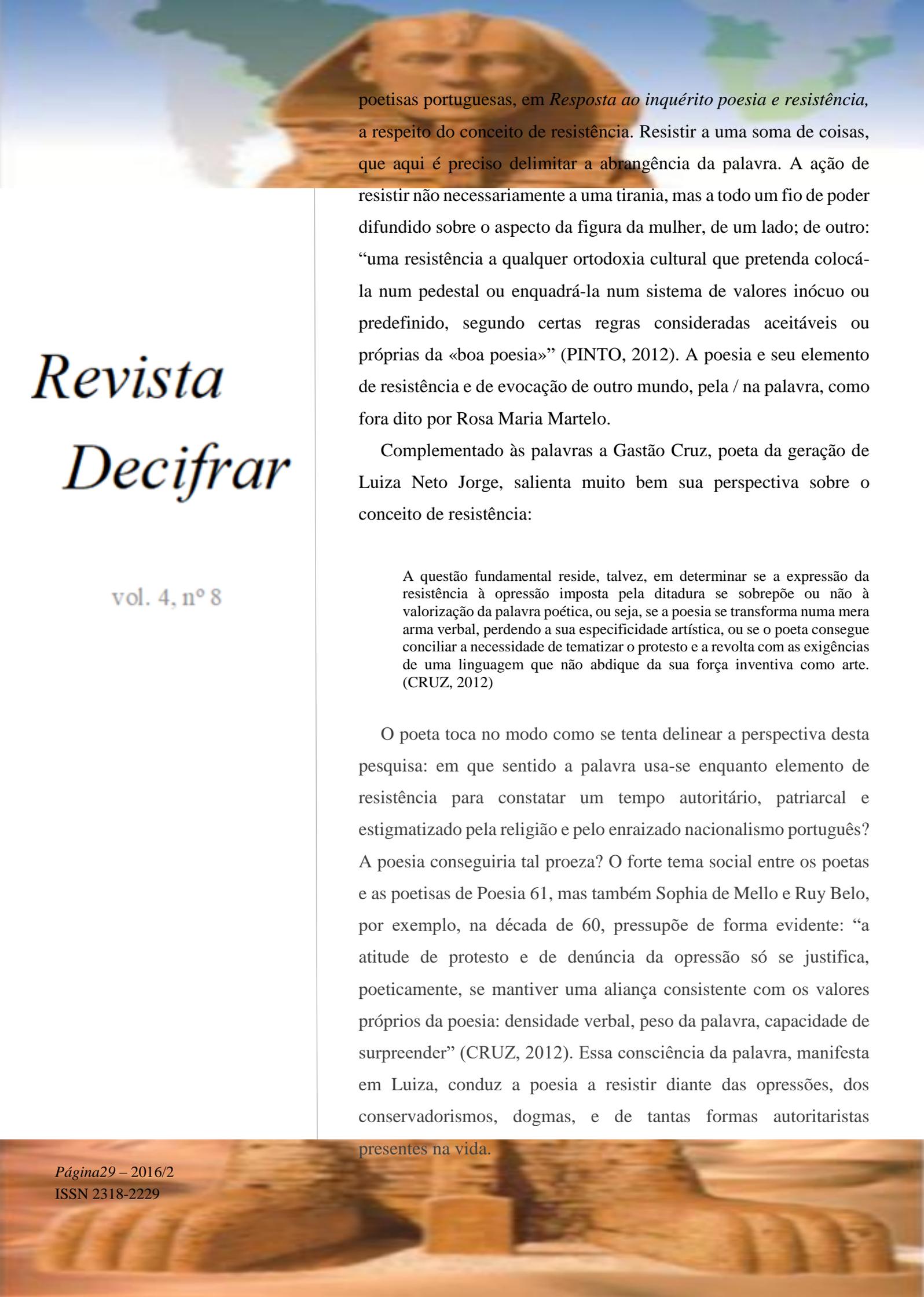
arte do corpo humano, que visa não unicamente ao aumento do domínio de suas habilidades” (FOUCAULT, 1999, p. 119), como também os corpos tornam-se, de forma contrária, elementos de resistência.

É esse o viés que se pretende entender sobre a poética do corpo na poetisa, pois se o corpo é insurrecto, torna-se ele um agente consciente e transformador, e no sentido mais delimitado dessa respectiva pesquisa, um corpo da mulher que resiste às formas autoritárias, repensando possibilidades tais como Maria Odila da Silva salienta: “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p. 374). Conhecer, para transgredir.

O aspecto feminista presente em alguns versos da poetisa é marcado por um tom forte de liberdade na palavra dada à figura feminina. Nesse contexto histórico, já mencionado, a poesia é um elemento de combate a modelos impostos à mulher pela ditadura salazarista, na qual evidencia na família e na figura da mulher o arquétipo da moral portuguesa, a “essencialidade portuguesa” (ROSAS, 2001, p. 4), completando às palavras Anne Cova e António Pinto, no artigo “O salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa”: “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a ‘natureza’ que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’ (COVA; PINTO, 1997, p. 72). Pressupõe-se uma sociedade portuguesa patriarcal dentro das estruturas de poder disseminadas pelo Estado Novo, mas não originada nele.

Nessa mesma sociedade, o que havia era um papel muito bem delimitado definido a homens e mulheres, fundamentado pela ditadura através da “diferença natural dos sexos” (COVA; PINTO, 1997, p. 72), sobretudo distinto, mas semelhante no gerenciamento da família e dos bons costumes.

Relacionando ao corpo da mulher, o corpo do poema, em Luiza, essas duas instâncias tocam-se e delineiam uma poética da resistência, aqui discorrida através de algumas ideias de poetas e de



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

poetisas portuguesas, em *Resposta ao inquérito poesia e resistência*, a respeito do conceito de resistência. Resistir a uma soma de coisas, que aqui é preciso delimitar a abrangência da palavra. A ação de resistir não necessariamente a uma tirania, mas a todo um fio de poder difundido sobre o aspecto da figura da mulher, de um lado; de outro: “uma resistência a qualquer ortodoxia cultural que pretenda colocá-la num pedestal ou enquadrá-la num sistema de valores inócuo ou predefinido, segundo certas regras consideradas aceitáveis ou próprias da «boa poesia»” (PINTO, 2012). A poesia e seu elemento de resistência e de evocação de outro mundo, pela / na palavra, como fora dito por Rosa Maria Martelo.

Complementado às palavras a Gastão Cruz, poeta da geração de Luiza Neto Jorge, salienta muito bem sua perspectiva sobre o conceito de resistência:

A questão fundamental reside, talvez, em determinar se a expressão da resistência à opressão imposta pela ditadura se sobrepõe ou não à valorização da palavra poética, ou seja, se a poesia se transforma numa mera arma verbal, perdendo a sua especificidade artística, ou se o poeta consegue conciliar a necessidade de tematizar o protesto e a revolta com as exigências de uma linguagem que não abdique da sua força inventiva como arte. (CRUZ, 2012)

O poeta toca no modo como se tenta delinear a perspectiva desta pesquisa: em que sentido a palavra usa-se enquanto elemento de resistência para constatar um tempo autoritário, patriarcal e estigmatizado pela religião e pelo enraizado nacionalismo português? A poesia conseguiria tal proeza? O forte tema social entre os poetas e as poetisas de Poesia 61, mas também Sophia de Mello e Ruy Belo, por exemplo, na década de 60, pressupõe de forma evidente: “a atitude de protesto e de denúncia da opressão só se justifica, poeticamente, se mantiver uma aliança consistente com os valores próprios da poesia: densidade verbal, peso da palavra, capacidade de surpreender” (CRUZ, 2012). Essa consciência da palavra, manifesta em Luiza, conduz a poesia a resistir diante das opressões, dos conservadorismos, dogmas, e de tantas formas autoritaristas presentes na vida.

CRITICISMO LITERÁRIO FEMINISTA: EM BUSCA DE UMA EXPRESSÃO

Ao propor a análise crítica do poema, este artigo fundamenta-se na ideia daquilo que se pode chamar de criticismo literário feminista, na concepção de Donna Perry, em “A canção de Procne: A tarefa do criticismo literário feminista”, para desenvolver o olhar minucioso à literatura, mas também a forma não científica “distante, autoritária, cheia de juízos, objetiva” (PERRY, 1997, p. 315) de análise. Determinando outra abordagem, o criticismo ansiava “uma forma mais subjetiva e empática, que lhe permitisse escrever numa linguagem mais pessoal” (PERRY, 1997, p. 315). Posicionar-se enquanto sujeito mulher e crítica feminista fundamenta-se como uma forma política engajada. É nessa perspectiva que se pretende observar o poema. Sem peso, e, sim, empenhado na conjuntura de um mundo outro.

Como uma posição política, o criticismo literário “abrange uma ampla variedade de ideias” (PERRY, 1997, p. 316) no que concerne à vivência diferente de cada crítica literária daquilo que vive um homem, na hegemonia literária. A necessidade de pensar um campo de estudo que dê um enfoque à expressão feminina é importante para o empenho de também modificar e contrapor a ideologia patriarcal.

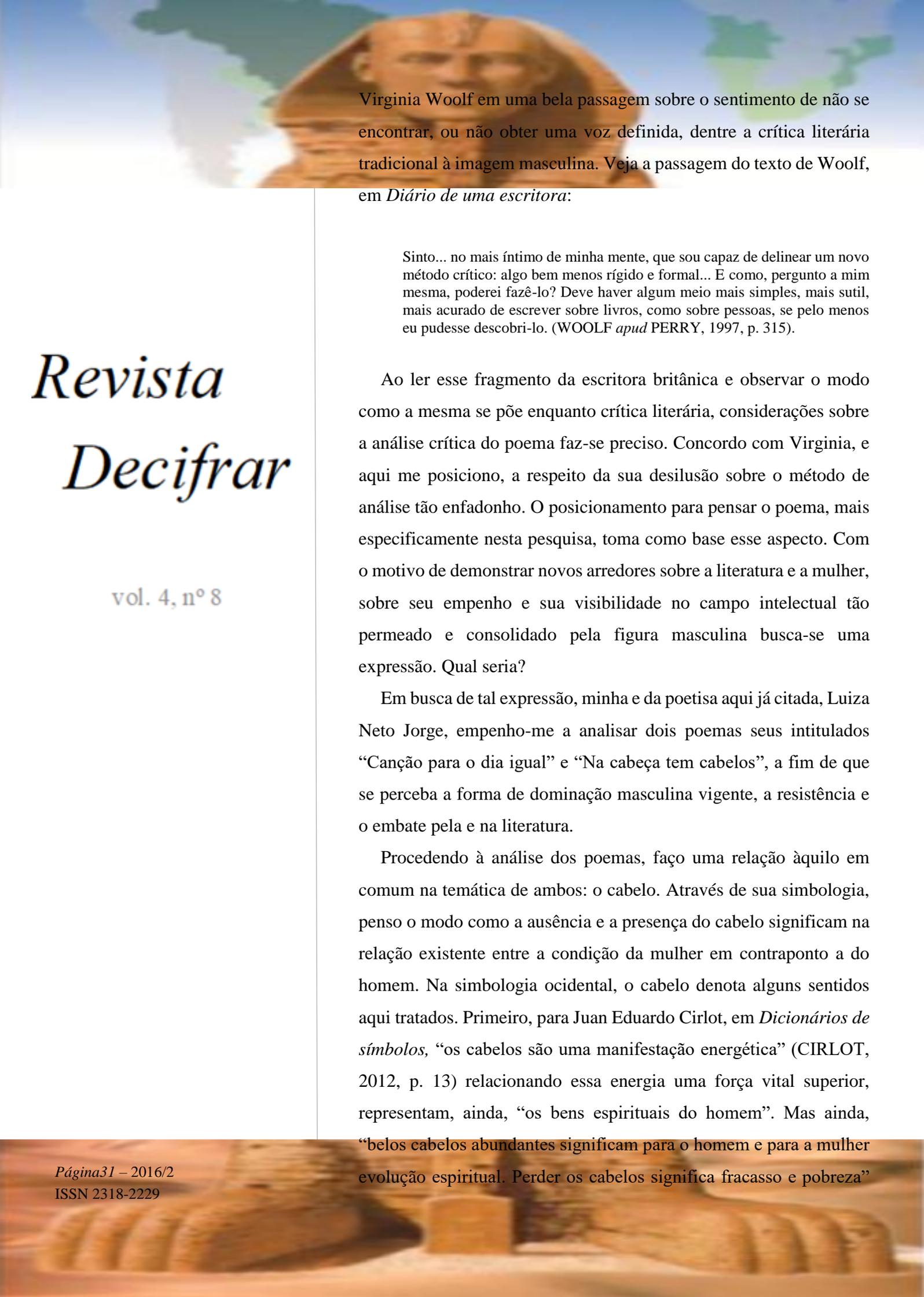
Ler e analisar um texto literário é um processo “pessoal e político (PERRY, 1997, p. 322), tarefa que demanda uma íntima relação entre a experiência da mulher que escreve a literatura e a experiência da crítica a valorá-la. Perry chama a isso de *recurso* intelectual, ou seja, a subjetividade como prática para a análise literária:

A questão não é meramente interpretar a literatura de várias maneiras; a questão é *modificar o mundo*. Não podemos nos permitir ignorar a atividade de ler, pois é aqui que a literatura é realizada como práxis. A literatura age no mundo agindo sobre seus leitores. (SCHWEICKART *apud* PERRY, 1997, p. 322)

Essa afinidade entre a vida das mulheres e aquilo que escrevem reitera outro modo de se posicionar sobre a crítica literária: uma prática entre o olhar da escrita crítica e o da escrita literária propriamente definida em uma abordagem feminista. Perry cita

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

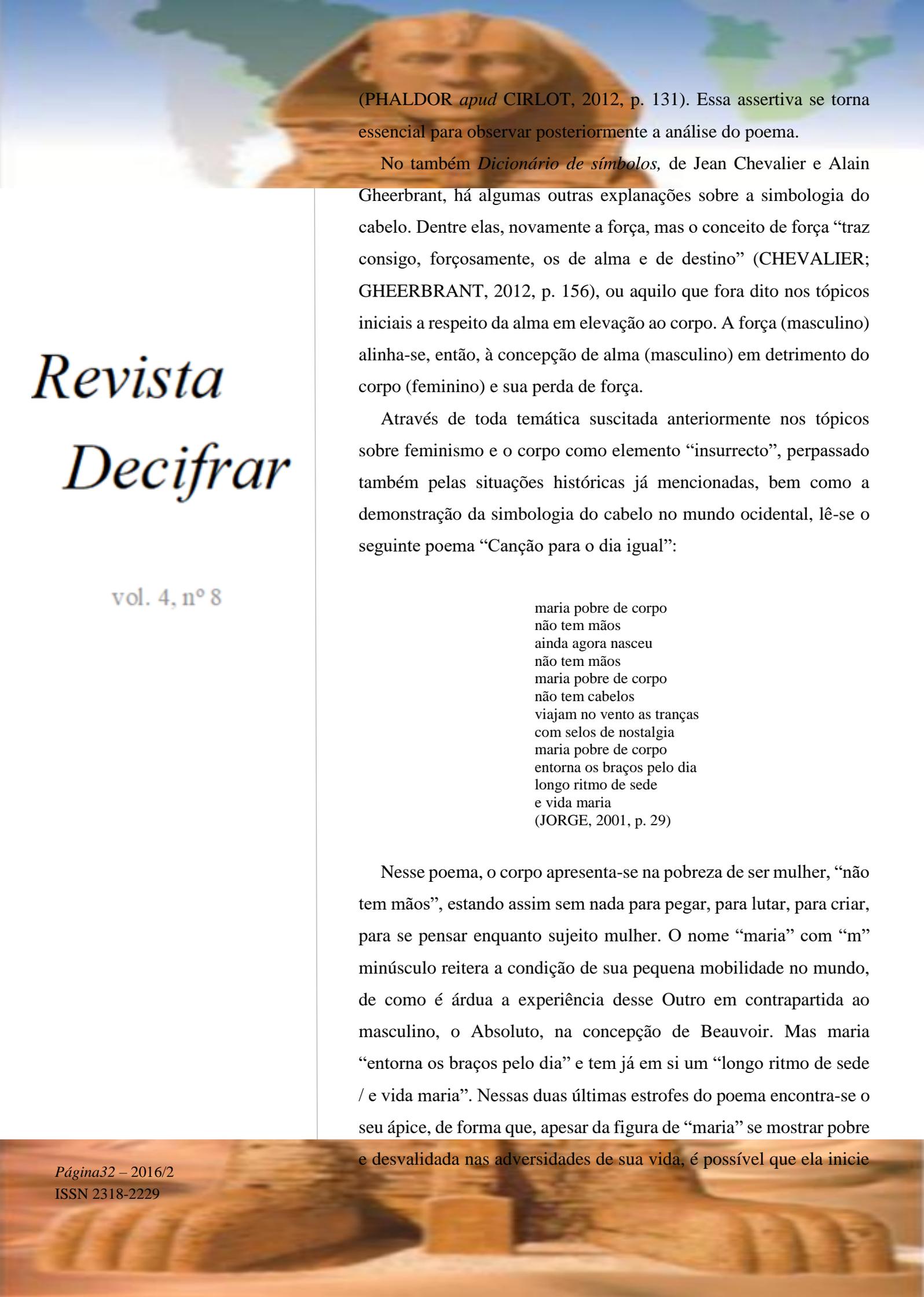
Virginia Woolf em uma bela passagem sobre o sentimento de não se encontrar, ou não obter uma voz definida, dentre a crítica literária tradicional à imagem masculina. Veja a passagem do texto de Woolf, em *Diário de uma escritora*:

Sinto... no mais íntimo de minha mente, que sou capaz de delinear um novo método crítico: algo bem menos rígido e formal... E como, pergunto a mim mesma, poderei fazê-lo? Deve haver algum meio mais simples, mais sutil, mais acurado de escrever sobre livros, como sobre pessoas, se pelo menos eu pudesse descobri-lo. (WOOLF *apud* PERRY, 1997, p. 315).

Ao ler esse fragmento da escritora britânica e observar o modo como a mesma se põe enquanto crítica literária, considerações sobre a análise crítica do poema faz-se preciso. Concordo com Virginia, e aqui me posiciono, a respeito da sua desilusão sobre o método de análise tão enfadonho. O posicionamento para pensar o poema, mais especificamente nesta pesquisa, toma como base esse aspecto. Com o motivo de demonstrar novos arredores sobre a literatura e a mulher, sobre seu empenho e sua visibilidade no campo intelectual tão permeado e consolidado pela figura masculina busca-se uma expressão. Qual seria?

Em busca de tal expressão, minha e da poetisa aqui já citada, Luiza Neto Jorge, empenho-me a analisar dois poemas seus intitulados “Canção para o dia igual” e “Na cabeça tem cabelos”, a fim de que se perceba a forma de dominação masculina vigente, a resistência e o embate pela e na literatura.

Procedendo à análise dos poemas, faço uma relação àquilo em comum na temática de ambos: o cabelo. Através de sua simbologia, penso o modo como a ausência e a presença do cabelo significam na relação existente entre a condição da mulher em contraponto a do homem. Na simbologia ocidental, o cabelo denota alguns sentidos aqui tratados. Primeiro, para Juan Eduardo Cirlot, em *Dicionários de símbolos*, “os cabelos são uma manifestação energética” (CIRLOT, 2012, p. 13) relacionando essa energia uma força vital superior, representam, ainda, “os bens espirituais do homem”. Mas ainda, “belos cabelos abundantes significam para o homem e para a mulher evolução espiritual. Perder os cabelos significa fracasso e pobreza”



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

(PHALDOR *apud* CIRLOT, 2012, p. 131). Essa assertiva se torna essencial para observar posteriormente a análise do poema.

No também *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, há algumas outras explanações sobre a simbologia do cabelo. Dentre elas, novamente a força, mas o conceito de força “traz consigo, forçosamente, os de alma e de destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 156), ou aquilo que fora dito nos tópicos iniciais a respeito da alma em elevação ao corpo. A força (masculino) alinha-se, então, à concepção de alma (masculino) em detrimento do corpo (feminino) e sua perda de força.

Através de toda temática suscitada anteriormente nos tópicos sobre feminismo e o corpo como elemento “insurrecto”, perpassado também pelas situações históricas já mencionadas, bem como a demonstração da simbologia do cabelo no mundo ocidental, lê-se o seguinte poema “Canção para o dia igual”:

maria pobre de corpo
não tem mãos
ainda agora nasceu
não tem mãos
maria pobre de corpo
não tem cabelos
viajam no vento as tranças
com selos de nostalgia
maria pobre de corpo
entorna os braços pelo dia
longo ritmo de sede
e vida maria
(JORGE, 2001, p. 29)

Nesse poema, o corpo apresenta-se na pobreza de ser mulher, “não tem mãos”, estando assim sem nada para pegar, para lutar, para criar, para se pensar enquanto sujeito mulher. O nome “maria” com “m” minúsculo reitera a condição de sua pequena mobilidade no mundo, de como é árdua a experiência desse Outro em contrapartida ao masculino, o Absoluto, na concepção de Beauvoir. Mas maria “entorna os braços pelo dia” e tem já em si um “longo ritmo de sede / e vida maria”. Nessas duas últimas estrofes do poema encontra-se o seu ápice, de forma que, apesar da figura de “maria” se mostrar pobre e desvalidada nas adversidades de sua vida, é possível que ela inicie



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

o duelo pela vida, simbolizado pela sede, a possibilidade de ela procurar a subjetividade ou sua reconstrução.

“maria”, porém, nesse “corpo pobre” detido e desvalorizado “não tem cabelos”. Retomando a ideia da simbologia do cabelo, esse poema demonstra a força inativa permeada pelo corpo feminino. Mas também as forças terrenas e relacionadas ao corpo muito mais do que à alma: a força ativa. De outra forma, o poema “Na cabeça tem cabelos” é referente em seu título e mostra exatamente o contrário:

Na cabeça tem cabelos
e raízes de cabelo
na loucura
ávido na página do sexo
espécie de fome
enquanto homem
enquanto corpo vestido
seca descora ao sol
ampara o vento
levantando o braço
com a mão reúne
os segredos tempo
(JORGE, 2001, p. 61)

“Na cabeça tem cabelos” é o verso que abre o poema, e nele aquilo que no anterior não havia. O cabelo denota logo a princípio a vitalidade do masculino, mas nada que o defina como masculino senão no segundo parágrafo. Há, ainda, a avidez do sexo, “enquanto homem”, a intensidade com que a força masculina fomenta-se no estereótipo viril. É um poema sugestivo, e esse ser só é definido no segundo parágrafo e não mais, daí a construção simbólica do cabelo. Outro ponto essencial é o “corpo vestido”. Se “maria” era “pobre de corpo”, o “corpo vestido” reitera a superioridade com que se estabelece através do braço que levanta e a mão que “reúne / os segredos do tempo”. Braço e mão como membros que segundo Cirlot (2012) simbolizam a ação, e levantados “o símbolo da voz e do canto” (CIRLOT, 2012, p. 371). A voz, decerto, propagada como aquela que fala e tem poder para isso, já que como “corpo vestido” imponente e hierárquico nas relações de poder instituídas sobre a mulher, confirma no corpo da palavra a dominação masculina.



CONCLUSÃO

Ao falar sobre o corpo humano, e mais precisamente, o corpo da mulher, reflete-se sua história na humanidade, na qual as concepções do corpo feminino referem-se às relações sociais, às relações culturais, e às relações de poder construídos através do olhar masculino. O corpo torna-se um elemento insurrecto, embora massificado pela realidade patriarcal disseminada durante o século XX envolto à ditadura. Porém, nesse jogo de vir a ser insurgente, a consciência de sabê-lo reprimido, ou mesmo *dócil*, segundo Foucault (1999), revela à condição da mulher uma forma de embate.

Na poesia de Luiza Neto Jorge, aqui discutida, o corpo é um dos pontos principais de resistir não somente à história ditatorial de Portugal nos anos 60, mas junto à escrita, a uma forma de empoderamento, sobretudo às palavras da poetisa no poema “Sitio lido IV”: “Palavra é o que lembro / ou o que meço?” (JORGE, 2001, p.164). “Palavra”, vocábulo central desses dois versos, interligando-os, é aquilo que se mede ou lembra? Todavia, o poema finaliza-se nesse questionamento. Cita-se a parte V do mesmo poema, para complementar os versos anteriores: “A morada é nesta confluência / do que digo e aquilo que farei / depois e antes de não saber falar” (JORGE, 2001, p. 165). Daí o valor da palavra, do então poema, enquanto forma indissociável daquilo que se experiencia em formas corpóreas na busca por espaços de liberdade que a mulher ainda desconhece.

A intensidade característica nos versos da poetisa, em que “ergo a minha arte do poço / onde flutua” (JORGE, 2001, p. 135), dá forma a uma corporificada poesia que longe de ser estritamente metalinguagem, estritamente contextual, relaciona esses dois modos através do empenho e luta contra quaisquer tirarias sobre a mulher, e decerto, sobre o poema em sua criação confinada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo – fatos e mitos**. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero, feminismo e subversão da identidade**. 8ª ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 26ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIARA, Ana Cristina. **Deitar com Luiza Neto Jorge**. In: ALVES, Ida Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Niterói: Editora Eduff, 2010.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as Mulheres: Uma abordagem comparativa. Revista Penélope: Gênero, Discurso e Guerra, nº 17. Lisboa, Portugal, 1997.

CRUZ, Gastão. Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal). Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença. Revista Estudos Feministas, v.2, n.2, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 20ª ed. Tradução Raquel Ramalhte. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JORGE. Luiza Neto. **Poesia (1960 -1989)**, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MARTELO. Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. In: MARTINS, Floriano (Org.). **Corpo insurrecto e outros poemas**. São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

PERRY, Donna. A canção de Procne: A tarefa do criticismo literário feminista. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. **Gênero, corpo e conhecimento**. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

PINTO, Diego Vaz. Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal). Disponível em: <<http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. Revista Análise social, Lisboa, v. XXXV, nº 157, 2001.

SARDENBERG. Cecília Maria. Conceituando “Empoderamento” na perspectiva feminista. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TRILHAS DO EMPODERAMENTO DE MULHERES – PROJETO TEMPO, 2006, Bahia.



Revista
Decifrar

vol. 4, nº 8

**MEMÓRIA, AMOR E MORTE
EM *INVENTÁRIO*, DE MYRIAM COELI**

Conceição Flores¹ (UnP)
Ilane Ferreira² (IFRN)

RESUMO: Este artigo tem como *corpus Inventário* (1982), livro da poetisa norte-rio-grandense Myriam Coeli, lançado no ano da sua morte. O livro reúne poemas escritos na fase final de um longo e doloroso processo de luta contra o câncer e aborda temas como a memória, o amor e a morte. A análise dos poemas parte do estudo de Éclea Bosi (1987) sobre memória, e dos conceitos formulados por Bergson (1999) e Halbwachs (1990). Recorre-se ainda a Michael Pollack (1999), visto esse considerar que a memória é constituída, em primeiro lugar, pelos momentos vividos individualmente, depois, pelos vividos pelo grupo, pela coletividade à qual a pessoa pertence. A poesia de *Inventário* mostra como a iminência da morte ativa as memórias da autora que assim deixa um testamento em que o biográfico é ultrapassado pela dimensão humana e universal da poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Myriam Coeli; Poesia; Memória; Amor; Morte.

ABSTRACT: The focus of this work is *Inventário* (1982), a poetry book by Myriam Coeli, published in the year that she died. The book reunites poems written at the end of a long and painful period when she fought against a cancer and brings themes such as memories, love and death. To analyze de poems we part from Ecléa Bosi's (1987) studies about memory and from the concepts formulated by Bergson (1999) and Halbwachs (1990). We also approach the ideas of Michael Pollack (1999), when he considers that the memory is built, primarily, by the individual moments that each one lived, then, by the moments lived for the group, the collective in which the person takes part. The poetry in *Inventário* shows us how the proximity from death activates the human memories, in this case, to fulfill a testament in which the biography is surpassed by the human and universal dimension of poetry

KEYWORDS: Myriam Coeli; Poetry; Memory; Love; Death.

¹ Doutora em Educação, professora de literatura portuguesa e de literaturas africanas em língua portuguesa, é tutora do PET Literatura no Rio Grande do Norte da Universidade Potiguar (UnP).

² Doutora em Educação, professora de Língua Portuguesa e do Programa de Pós-graduação em Educação Profissional do IFRN.

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

Jamais se escreverá corretamente a História da Literatura Brasileira enquanto não se fizer o exato balanço das nossas literaturas regionais. Muita coisa, da maior importância cultural, morre na província não conseguindo ultrapassar os limites que injustamente a separam dos grandes centros. (WANDERLEY, 1965, p. 5).

As palavras de Rômulo Wanderley escolhidas para a abertura deste texto dizem do nosso compromisso com a reescrita da(s) História(s) da Literatura Brasileira. Acreditamos que a literatura norte-rio-grandense, tal como as outras produzidas fora dos grandes centros culturais, precisa ser estudada e ultrapassar as fronteiras do Estado, colocando-se, assim, numa perspectiva teórica de uma *nova história* literária, que rasura as margens do cânone e divulga a literatura regional, sobretudo a escrita por mulheres. Por esses motivos, a nossa escolha recaiu sobre a obra da poetisa norte-rio-grandense Myriam Coeli que, em *Inventário*, seu último livro publicado em vida, escrito na fase final de um longo e doloroso processo de luta com o câncer, aborda temas como a memória, o amor e a morte.

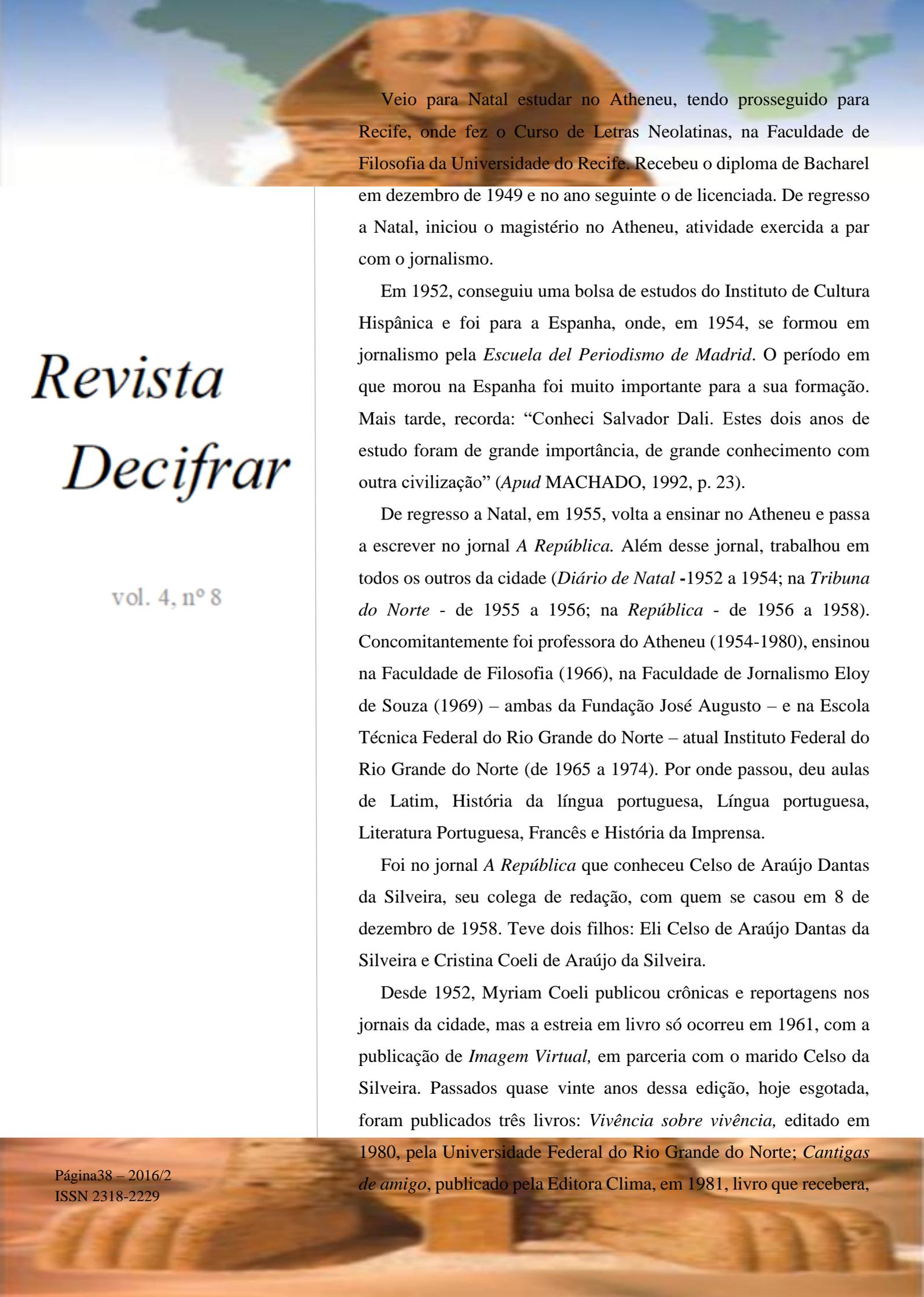
Traçamos, inicialmente, um panorama bibliográfico da escritora, para em seguida nos determos no suporte teórico que ampara este trabalho. Em seguida, passamos à análise dos poemas e, por fim, deixamos algumas considerações sobre o papel da memória na construção da poesia de Myriam Coeli.

2. A POETISA – VIDA E OBRA

Myriam Coeli, poetisa amazonense de nascimento, nascida em Manaus no dia 19 de novembro de 1926, mas norte-rio-grandense de coração, chegou com dois meses de idade ao Rio Grande do Norte. Criou-se em São José de Mipibu, nos braços da “mãe Carminha”, tia paterna, que a criou. A morte prematura do pai levou a mãe, sem posses para criar os três filhos, a entregá-los à custódia das cunhadas Maria do Carmo Araújo, Maria das Candeias e Ana Carolina, tias queridas invocadas em *Inventário*, livro publicado em 1982.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

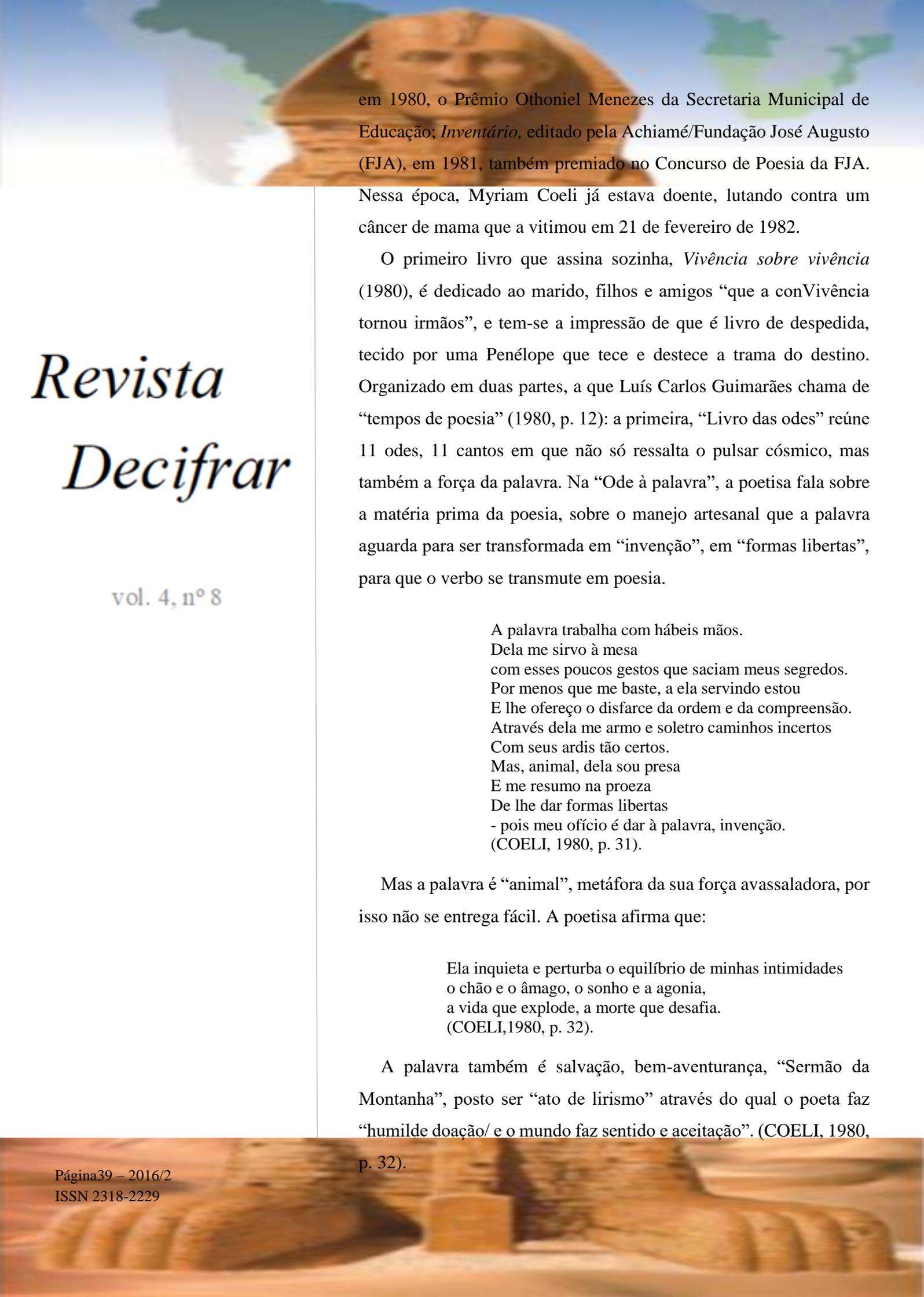
Veio para Natal estudar no Atheneu, tendo prosseguido para Recife, onde fez o Curso de Letras Neolatinas, na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife. Recebeu o diploma de Bacharel em dezembro de 1949 e no ano seguinte o de licenciada. De regresso a Natal, iniciou o magistério no Atheneu, atividade exercida a par com o jornalismo.

Em 1952, conseguiu uma bolsa de estudos do Instituto de Cultura Hispânica e foi para a Espanha, onde, em 1954, se formou em jornalismo pela *Escuela del Periodismo de Madrid*. O período em que morou na Espanha foi muito importante para a sua formação. Mais tarde, recorda: “Conheci Salvador Dali. Estes dois anos de estudo foram de grande importância, de grande conhecimento com outra civilização” (*Apud MACHADO, 1992, p. 23*).

De regresso a Natal, em 1955, volta a ensinar no Atheneu e passa a escrever no jornal *A República*. Além desse jornal, trabalhou em todos os outros da cidade (*Diário de Natal* -1952 a 1954; na *Tribuna do Norte* - de 1955 a 1956; na *República* - de 1956 a 1958). Concomitantemente foi professora do Atheneu (1954-1980), ensinou na Faculdade de Filosofia (1966), na Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza (1969) – ambas da Fundação José Augusto – e na Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte – atual Instituto Federal do Rio Grande do Norte (de 1965 a 1974). Por onde passou, deu aulas de Latim, História da língua portuguesa, Língua portuguesa, Literatura Portuguesa, Francês e História da Imprensa.

Foi no jornal *A República* que conheceu Celso de Araújo Dantas da Silveira, seu colega de redação, com quem se casou em 8 de dezembro de 1958. Teve dois filhos: Eli Celso de Araújo Dantas da Silveira e Cristina Coeli de Araújo da Silveira.

Desde 1952, Myriam Coeli publicou crônicas e reportagens nos jornais da cidade, mas a estreia em livro só ocorreu em 1961, com a publicação de *Imagem Virtual*, em parceria com o marido Celso da Silveira. Passados quase vinte anos dessa edição, hoje esgotada, foram publicados três livros: *Vivência sobre vivência*, editado em 1980, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte; *Cantigas de amigo*, publicado pela Editora Clima, em 1981, livro que recebera,



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

em 1980, o Prêmio Othoniel Menezes da Secretaria Municipal de Educação; *Inventário*, editado pela Achiamé/Fundação José Augusto (FJA), em 1981, também premiado no Concurso de Poesia da FJA. Nessa época, Myriam Coeli já estava doente, lutando contra um câncer de mama que a vitimou em 21 de fevereiro de 1982.

O primeiro livro que assina sozinha, *Vivência sobre vivência* (1980), é dedicado ao marido, filhos e amigos “que a conVivência tornou irmãos”, e tem-se a impressão de que é livro de despedida, tecido por uma Penélope que tece e destece a trama do destino. Organizado em duas partes, a que Luís Carlos Guimarães chama de “tempos de poesia” (1980, p. 12): a primeira, “Livro das odes” reúne 11 odes, 11 cantos em que não só ressalta o pulsar cósmico, mas também a força da palavra. Na “Ode à palavra”, a poetisa fala sobre a matéria prima da poesia, sobre o manejo artesanal que a palavra aguarda para ser transformada em “invenção”, em “formas libertas”, para que o verbo se transmute em poesia.

A palavra trabalha com hábeis mãos.
Dela me sirvo à mesa
com esses poucos gestos que saciam meus segredos.
Por menos que me baste, a ela servindo estou
E lhe ofereço o disfarce da ordem e da compreensão.
Através dela me armo e soletro caminhos incertos
Com seus ardis tão certos.
Mas, animal, dela sou presa
E me resumo na proeza
De lhe dar formas libertas
- pois meu ofício é dar à palavra, invenção.
(COELI, 1980, p. 31).

Mas a palavra é “animal”, metáfora da sua força avassaladora, por isso não se entrega fácil. A poetisa afirma que:

Ela inquieta e perturba o equilíbrio de minhas intimidades
o chão e o âmago, o sonho e a agonia,
a vida que explode, a morte que desafia.
(COELI, 1980, p. 32).

A palavra também é salvação, bem-aventurança, “Sermão da Montanha”, posto ser “ato de lirismo” através do qual o poeta faz “humilde doação/ e o mundo faz sentido e aceitação”. (COELI, 1980, p. 32).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

A segunda parte de *Vivência sobre vivência* são os “Cantos de oferta e servidão”, 17 poemas com temas variados. Destacamos dois: o destino e o fazer poético, a metapoesia. Em “Gilvaz”, a palavra escolhida cuidadosamente é metáfora do destino, da doença que já a consumia.

Este gilvaz
em mim suposto
marca o desgosto
que desafia
do fio a fibra
da lide a vida.
(COELI, 1980, p. 57).

Cantigas de amigo, livro premiado e publicado no ano anterior à sua morte, é dedicado às poetisas Stella Leonardos, Heloísa Maranhão e Zila Mamede, ao marido, aos filhos e “aos que [me] amam”. Com dois poemas de abertura de Stella Leonardos, o livro apresenta uma unidade fechada, anunciada no título, porém, aberta para os diálogos que a poetisa estabelece com a tradição lírica galaico-portuguesa, mas renovada pela abertura com a contemporaneidade.

Vale a pena lembrar que as cantigas de amigo medievais, primitivamente orais, foram recolhidas em cancioneiros (Ajuda (séc. XIII), Vaticana (séc. XVI), Biblioteca Nacional (séc. XVI). Um tratado do século XIV, incluso no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, versa sobre a diferença entre as cantigas, especificando que o trovador fala em seu próprio nome nas cantigas de amor, ao passo que nas cantigas de amigo fala em nome da mulher. Ou seja, as cantigas de amigo que nos chegaram são assinadas por homens, por trovadores, pois a presença da mulher na literatura portuguesa só aparece no *Cancioneiro de Garcia de Resende* (1516). Porém, as cantigas de amigo remontam a uma tradição de poesia popular feminina, transmitida via oral, registrada pelos trovadores que delas se apropriaram e as registraram como se suas fossem.

Um dos pontos a destacar da produção poética de Myriam Coeli é a retomada que a poetisa faz do gênero “cantigas de amigo” e para isso é imprescindível ler alguns fragmentos de “Fundamentos”,

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

poema de abertura, em que ela expõe o cenário medieval das guerras da reconquista, dos amores ausentes, e traça magistralmente os fundamentos da poética medieval: cantigas de amor, cantadas pelos “Cavaleiros [que] visitavam [os castelos] / Cantando gestas do amor/ Que poetas lhes legavam.” Cantigas de amigo, compostas pelas mulheres enquanto faziam a sua lida doméstica, “Em teares que teavam” ou “entre ovelhas no prado/ Que sozinhas pastoravam/ Cantavam com voz sentida/ Saudades que descantavam”. Essas mulheres de outrora “entretinham seus cismares/ [...] Com cantigas de amigo/ Que elas mesmas inventaram”. Isto é, a poesia feminina é herdeira de uma tradição que foi expropriada das mulheres, e Myriam Coeli recupera essa memória filiando-se a uma linhagem à qual pertencem as poetisas portuguesas Maria Teresa Horta, que publicou em 1972 *Minha senhora de mim*, livro apreendido pelo governo de Marcelo Caetano, e Natália Correia, que deixou inéditas várias cantigas de amigo. A poetisa norte-rio-grandense pertence a essa linhagem matricial de “neta[s] de D. Dinis” (CORREIA, 2000, p. 61), rei-poeta que nos legou várias cantigas de amigo.

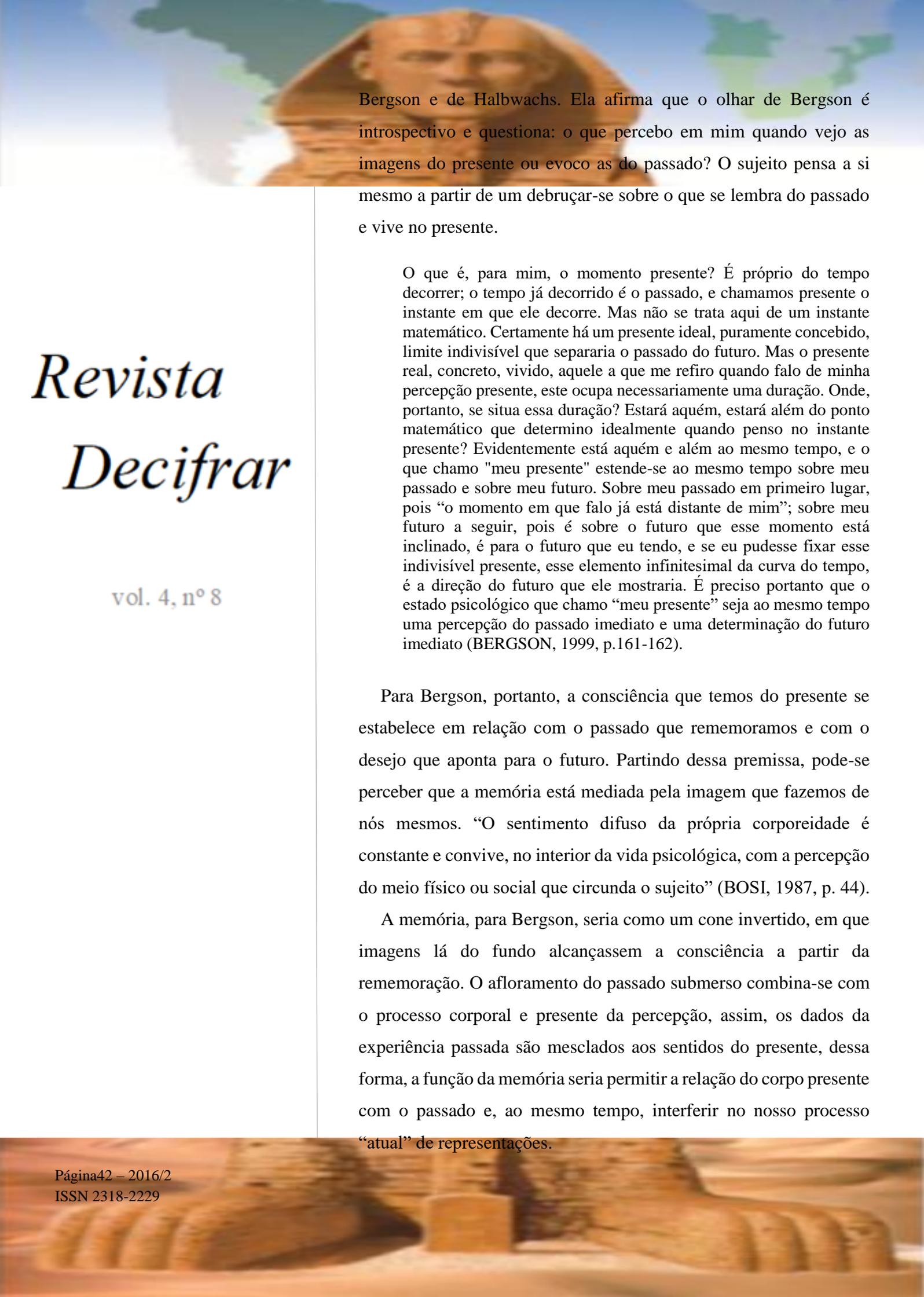
Em 1981, a poetisa concorreu ao Prêmio Othoniel Menezes com *Catarse*, mas o livro, infelizmente, permanece inédito. Postumamente, foi editado *Da boca do lixo à construção servil: o livro do povo* (1992).

Os poemas de Myriam Coeli, principalmente em *Inventário*, último livro publicado em vida, revelam afetos, memórias de desalento, dor e morte. Cada poema é dedicado a um familiar ou amigo, percebe-se a memória como elemento de reconstrução de si a partir da certeza da morte.

3. MEMÓRIA E CONSTITUIÇÃO DE SI

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. (BOSI, 1987, p. 17).

Ecléa Bosi em seu livro *Memória e sociedade* (1987) elabora um extenso estudo sobre a memória, em que se baseia nos conceitos de



Revista Decifrar

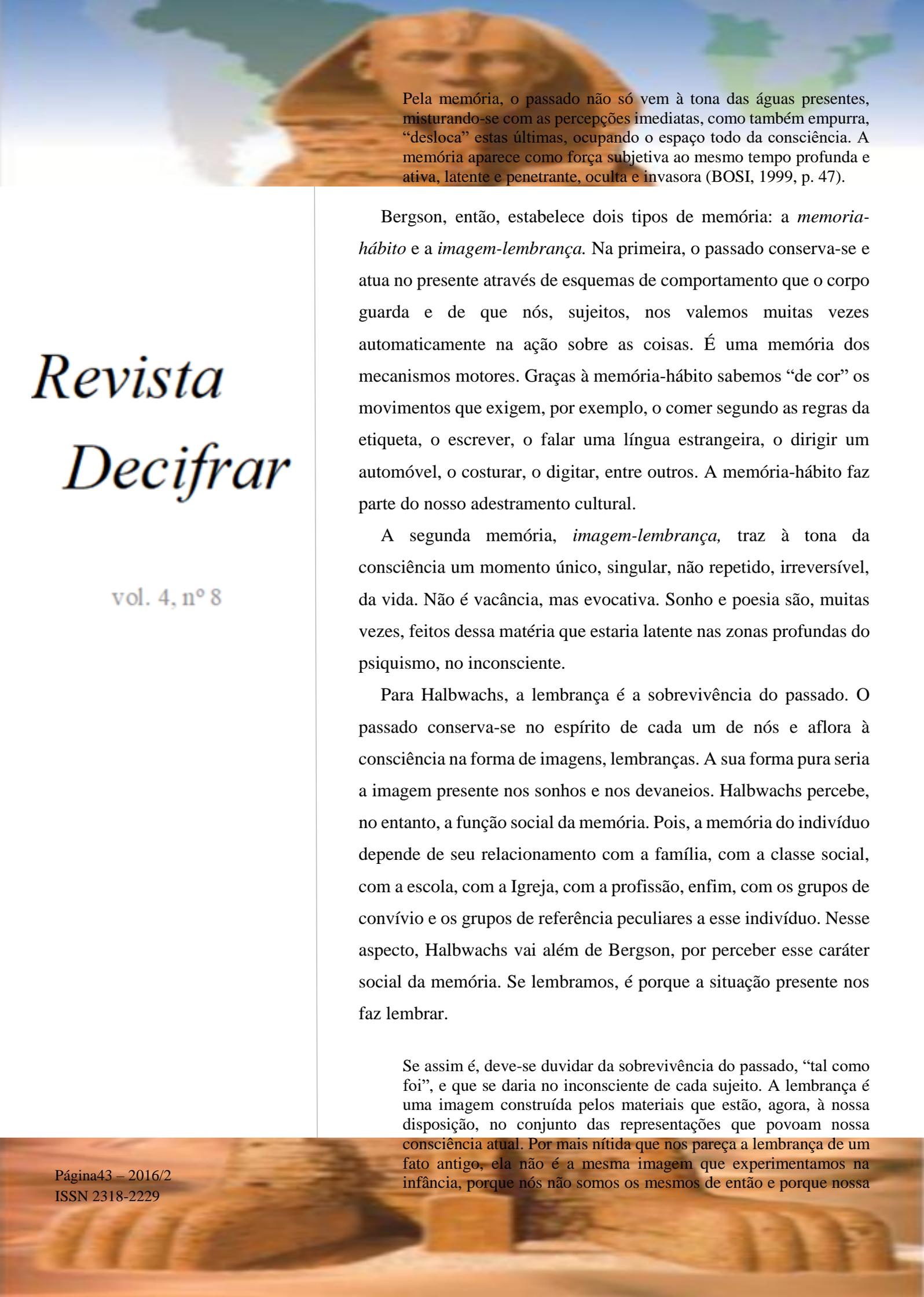
vol. 4, nº 8

Bergson e de Halbwachs. Ela afirma que o olhar de Bergson é introspectivo e questiona: o que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado? O sujeito pensa a si mesmo a partir de um debruçar-se sobre o que se lembra do passado e vive no presente.

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde, portanto, se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois "o momento em que falo já está distante de mim"; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo "meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato (BERGSON, 1999, p.161-162).

Para Bergson, portanto, a consciência que temos do presente se estabelece em relação com o passado que rememoramos e com o desejo que aponta para o futuro. Partindo dessa premissa, pode-se perceber que a memória está mediada pela imagem que fazemos de nós mesmos. "O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito" (BOSI, 1987, p. 44).

A memória, para Bergson, seria como um cone invertido, em que imagens lá do fundo alcançassem a consciência a partir da rememoração. O afloramento do passado submerso combina-se com o processo corporal e presente da percepção, assim, os dados da experiência passada são mesclados aos sentidos do presente, dessa forma, a função da memória seria permitir a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interferir no nosso processo "atual" de representações.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

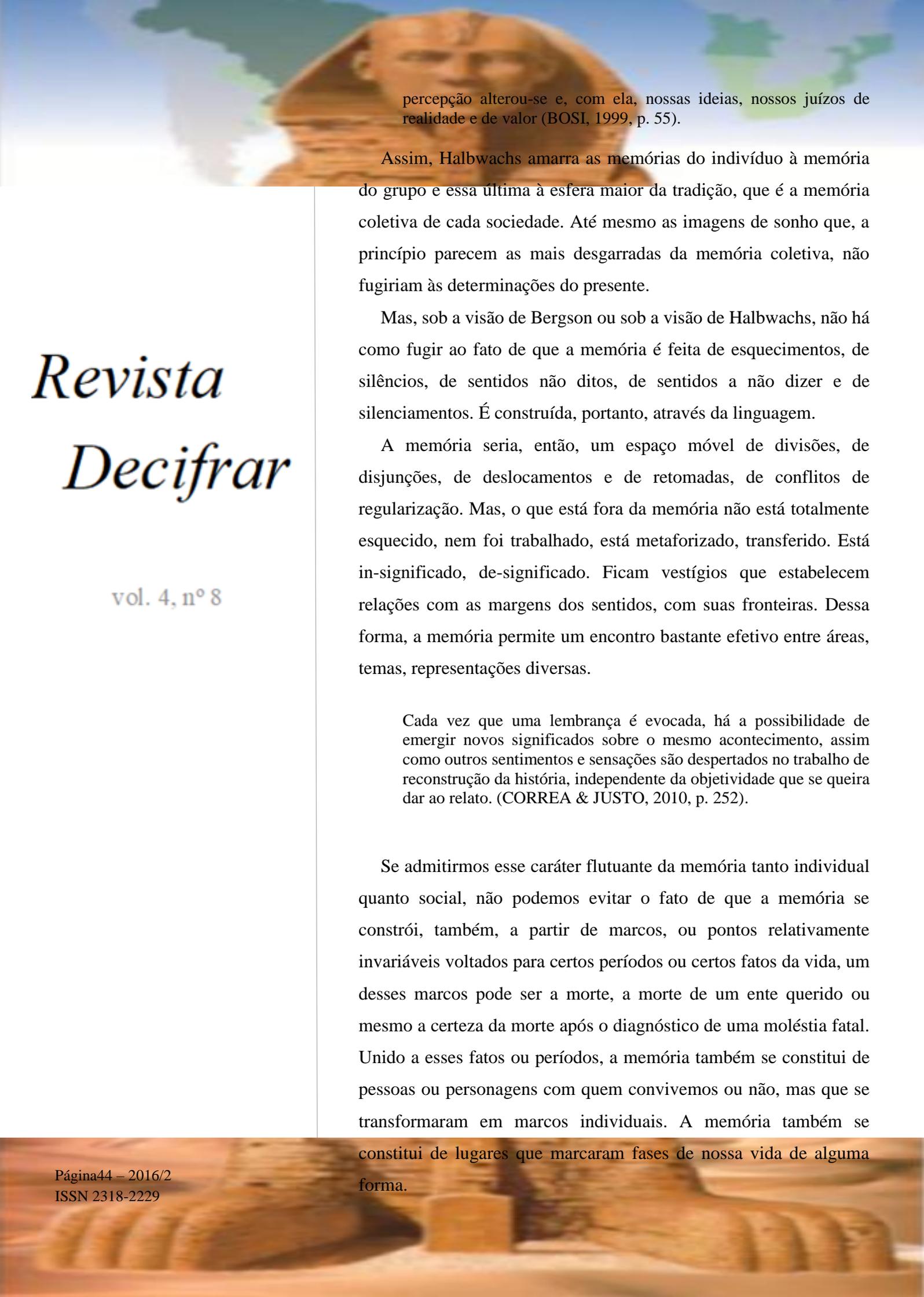
Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1999, p. 47).

Bergson, então, estabelece dois tipos de memória: a *memoria-hábito* e a *imagem-lembrança*. Na primeira, o passado conserva-se e atua no presente através de esquemas de comportamento que o corpo guarda e de que nós, sujeitos, nos valemos muitas vezes automaticamente na ação sobre as coisas. É uma memória dos mecanismos motores. Graças à memória-hábito sabemos “de cor” os movimentos que exigem, por exemplo, o comer segundo as regras da etiqueta, o escrever, o falar uma língua estrangeira, o dirigir um automóvel, o costurar, o digitar, entre outros. A memória-hábito faz parte do nosso adestramento cultural.

A segunda memória, *imagem-lembrança*, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Não é vacância, mas evocativa. Sonho e poesia são, muitas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, no inconsciente.

Para Halbwachs, a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado conserva-se no espírito de cada um de nós e aflora à consciência na forma de imagens, lembranças. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios. Halbwachs percebe, no entanto, a função social da memória. Pois, a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo. Nesse aspecto, Halbwachs vai além de Bergson, por perceber esse caráter social da memória. Se lembramos, é porque a situação presente nos faz lembrar.

Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto das representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa



percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor (BOSI, 1999, p. 55).

Assim, Halbwachs amarra as memórias do indivíduo à memória do grupo e essa última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. Até mesmo as imagens de sonho que, a princípio parecem as mais desgarradas da memória coletiva, não fugiriam às determinações do presente.

Mas, sob a visão de Bergson ou sob a visão de Halbwachs, não há como fugir ao fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios, de sentidos não ditos, de sentidos a não dizer e de silenciamentos. É construída, portanto, através da linguagem.

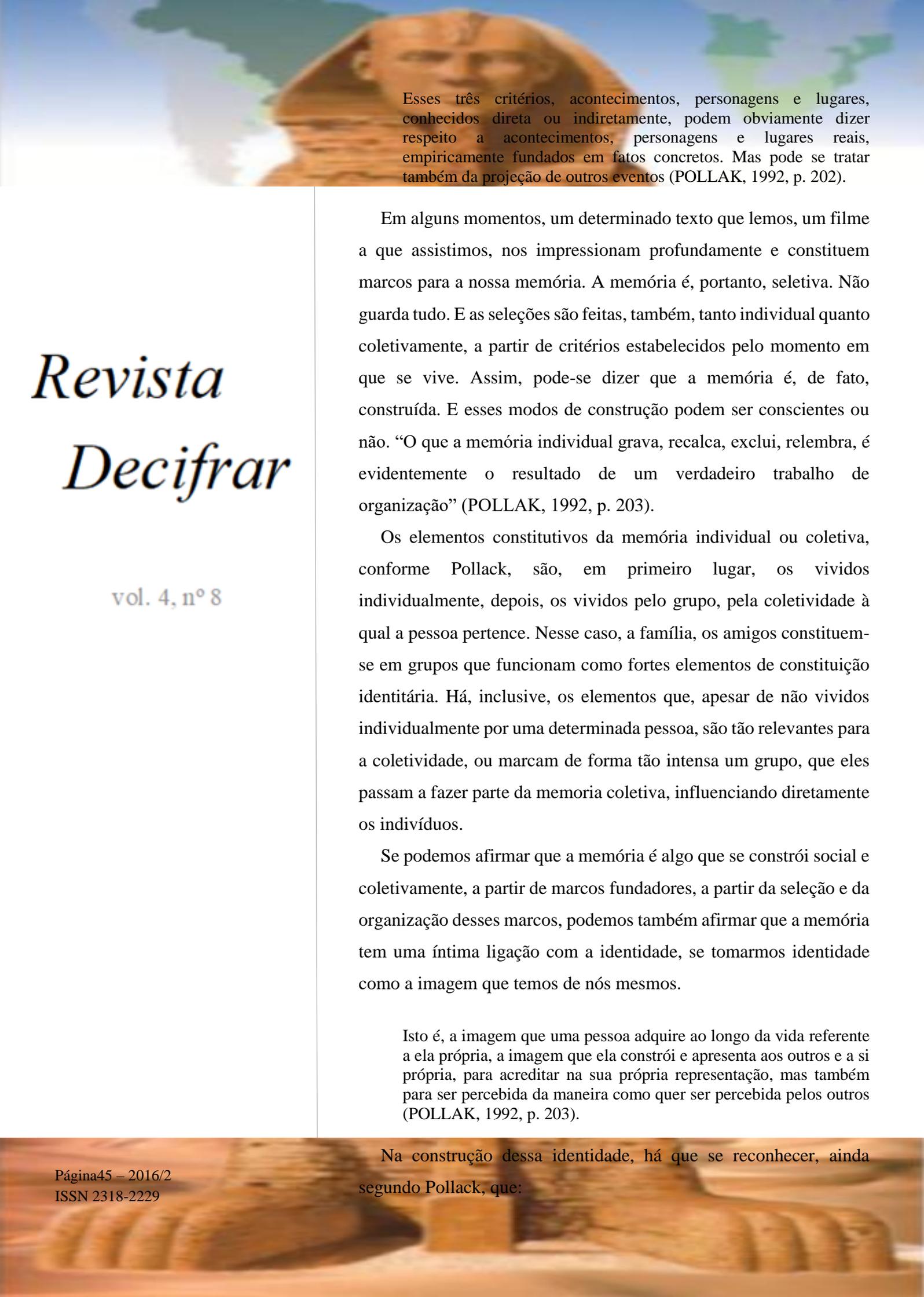
A memória seria, então, um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Mas, o que está fora da memória não está totalmente esquecido, nem foi trabalhado, está metaforizado, transferido. Está in-significado, de-significado. Ficam vestígios que estabelecem relações com as margens dos sentidos, com suas fronteiras. Dessa forma, a memória permite um encontro bastante efetivo entre áreas, temas, representações diversas.

Cada vez que uma lembrança é evocada, há a possibilidade de emergir novos significados sobre o mesmo acontecimento, assim como outros sentimentos e sensações são despertados no trabalho de reconstrução da história, independente da objetividade que se queira dar ao relato. (CORREA & JUSTO, 2010, p. 252).

Se admitirmos esse caráter flutuante da memória tanto individual quanto social, não podemos evitar o fato de que a memória se constrói, também, a partir de marcos, ou pontos relativamente invariáveis voltados para certos períodos ou certos fatos da vida, um desses marcos pode ser a morte, a morte de um ente querido ou mesmo a certeza da morte após o diagnóstico de uma moléstia fatal. Unido a esses fatos ou períodos, a memória também se constitui de pessoas ou personagens com quem convivemos ou não, mas que se transformaram em marcos individuais. A memória também se constitui de lugares que marcaram fases de nossa vida de alguma forma.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos (POLLAK, 1992, p. 202).

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

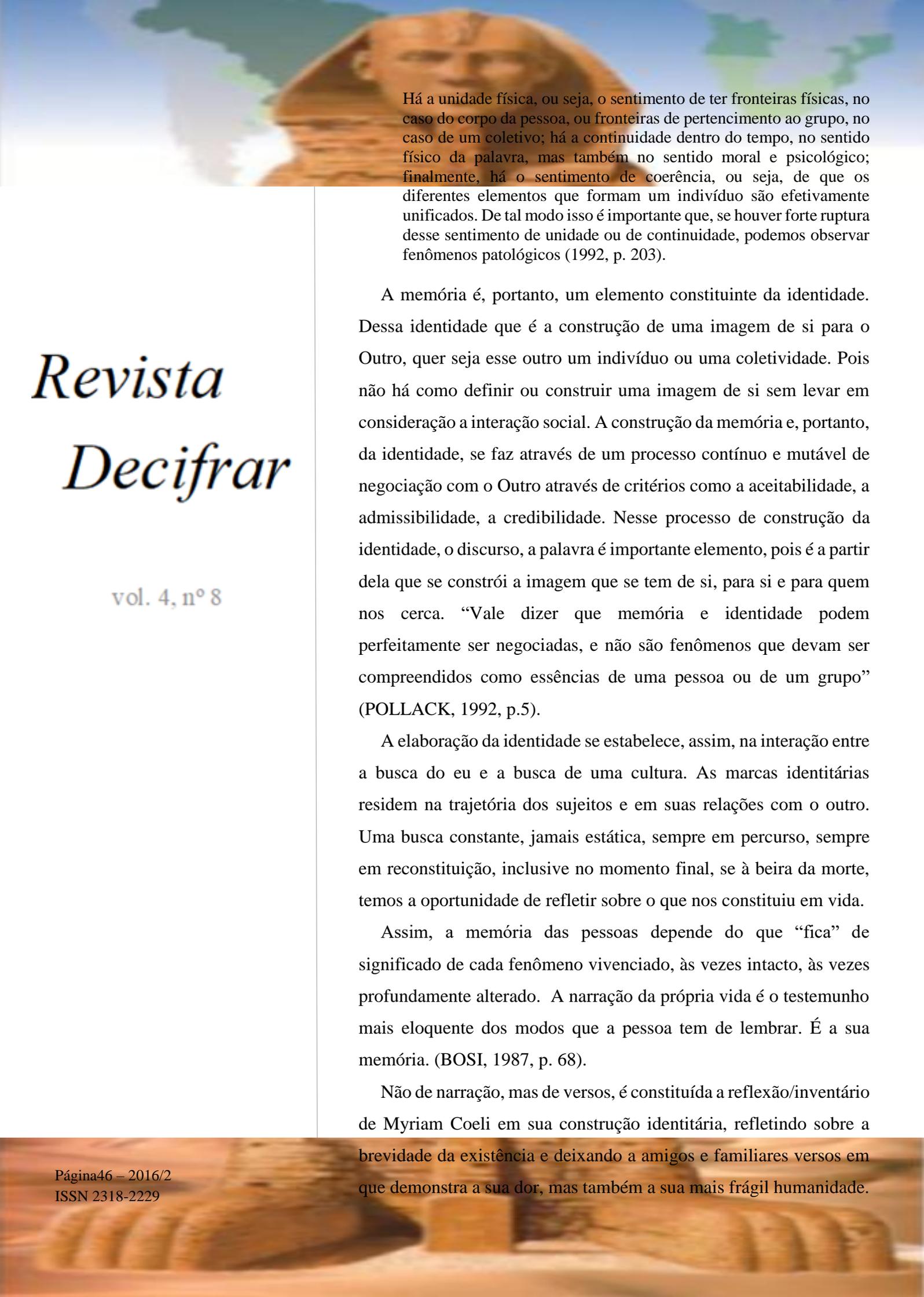
Em alguns momentos, um determinado texto que lemos, um filme a que assistimos, nos impressionam profundamente e constituem marcos para a nossa memória. A memória é, portanto, seletiva. Não guarda tudo. E as seleções são feitas, também, tanto individual quanto coletivamente, a partir de critérios estabelecidos pelo momento em que se vive. Assim, pode-se dizer que a memória é, de fato, construída. E esses modos de construção podem ser conscientes ou não. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 203).

Os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva, conforme Pollack, são, em primeiro lugar, os vividos individualmente, depois, os vividos pelo grupo, pela coletividade à qual a pessoa pertence. Nesse caso, a família, os amigos constituem-se em grupos que funcionam como fortes elementos de constituição identitária. Há, inclusive, os elementos que, apesar de não vividos individualmente por uma determinada pessoa, são tão relevantes para a coletividade, ou marcam de forma tão intensa um grupo, que eles passam a fazer parte da memória coletiva, influenciando diretamente os indivíduos.

Se podemos afirmar que a memória é algo que se constrói social e coletivamente, a partir de marcos fundadores, a partir da seleção e da organização desses marcos, podemos também afirmar que a memória tem uma íntima ligação com a identidade, se tomarmos identidade como a imagem que temos de nós mesmos.

Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 203).

Na construção dessa identidade, há que se reconhecer, ainda segundo Pollack, que:



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos (1992, p. 203).

A memória é, portanto, um elemento constituinte da identidade. Dessa identidade que é a construção de uma imagem de si para o Outro, quer seja esse outro um indivíduo ou uma coletividade. Pois não há como definir ou construir uma imagem de si sem levar em consideração a interação social. A construção da memória e, portanto, da identidade, se faz através de um processo contínuo e mutável de negociação com o Outro através de critérios como a aceitabilidade, a admissibilidade, a credibilidade. Nesse processo de construção da identidade, o discurso, a palavra é importante elemento, pois é a partir dela que se constrói a imagem que se tem de si, para si e para quem nos cerca. “Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (POLLACK, 1992, p.5).

A elaboração da identidade se estabelece, assim, na interação entre a busca do eu e a busca de uma cultura. As marcas identitárias residem na trajetória dos sujeitos e em suas relações com o outro. Uma busca constante, jamais estática, sempre em percurso, sempre em reconstituição, inclusive no momento final, se à beira da morte, temos a oportunidade de refletir sobre o que nos constituiu em vida.

Assim, a memória das pessoas depende do que “fica” de significado de cada fenômeno vivenciado, às vezes intacto, às vezes profundamente alterado. A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória. (BOSI, 1987, p. 68).

Não de narração, mas de versos, é constituída a reflexão/inventário de Myriam Coeli em sua construção identitária, refletindo sobre a brevidade da existência e deixando a amigos e familiares versos em que demonstra a sua dor, mas também a sua mais frágil humanidade.



4. INVENTÁRIO – OS AFETOS E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Revista Decifrar

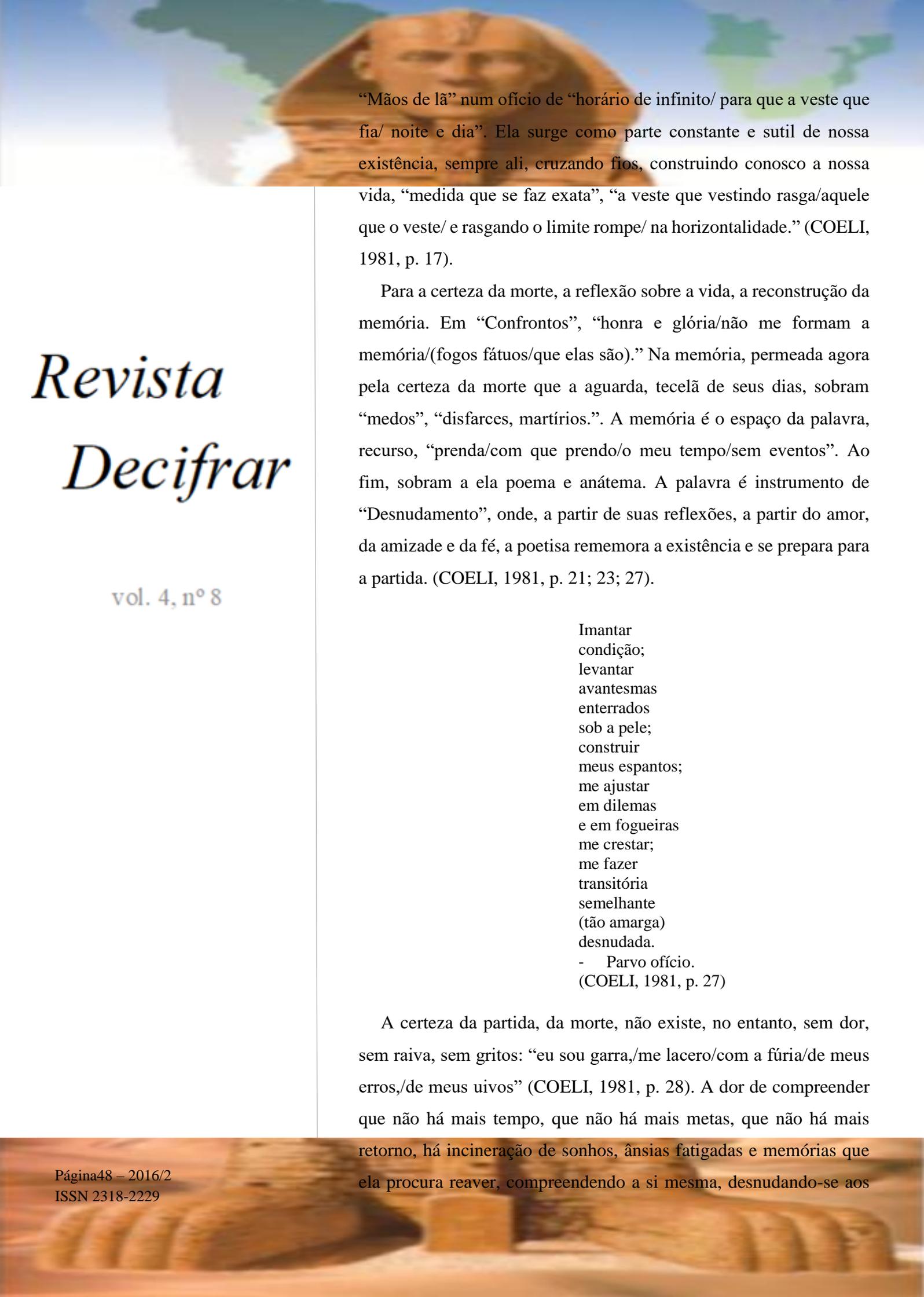
vol. 4, nº 8

Inventário (1981) é o último livro publicado por Myriam Coeli, ganhador do prêmio de poesia da Fundação José Augusto. Seu primeiro título teria sido “Álbum de família” segundo o poeta Luís Carlos Guimarães. Ambos os títulos fazem sentido para o conjunto de poemas que se desfiavam diante do leitor neste livrinho de poucas páginas (apenas 57) e repleto de reflexões sobre a vida, o amor, a morte, a escrita. O livro não tem dedicatória. É literalmente um “inventário”, aquilo que se arrola como bens de valor, a herança que se quer deixar para todos, especialmente para aqueles a quem são dedicados cada um dos poemas, sejam familiares (entre eles marido, filhos) sejam amigos.

Entre os temas presentes a morte é proeminente desde o primeiro poema, “Medida”: “Na geometria de um caixão/ não cabe espanto ou alarido/ nem o tempo com seus vestidos [...]”. A morte é “Mundo que se desmistifica/ no surdo baque de um caixão.”. O tema funciona como realidade concreta nas medidas pequenas que compreendem o caixão, mas é também, resgate da memória dos elementos que nos fazem vivos: sede, fome, fúria. A morte surge no poema como certeza e ruptura: “aves súbitas em cantos no abismo de sonhos.” (COELI, 1981, p. 9-10).

A presença concreta da morte, o corpo no caixão, é a reflexão em “Réquiem”, onde a poetisa reflete sobre a negação de ver o corpo do amigo morto, preferindo recordá-lo em vida a percebê-lo “sem os gestos largos/sem o disfarce álaçre/sem o riso, a voz/no seu alvo estático.” (COELI, 1981, p. 19). A morte, nesse caso, iria desconstruir a memória, romper o fluxo do movimento cuja lembrança, com vida, ela preferia manter.

A morte surge em outros poemas do livro, seja tema principal ou secundário, sempre retrato certo da brevidade da existência, seja súbita ou esperada. Em “A veste” a morte é apresentada com suas



Revista Decifrar

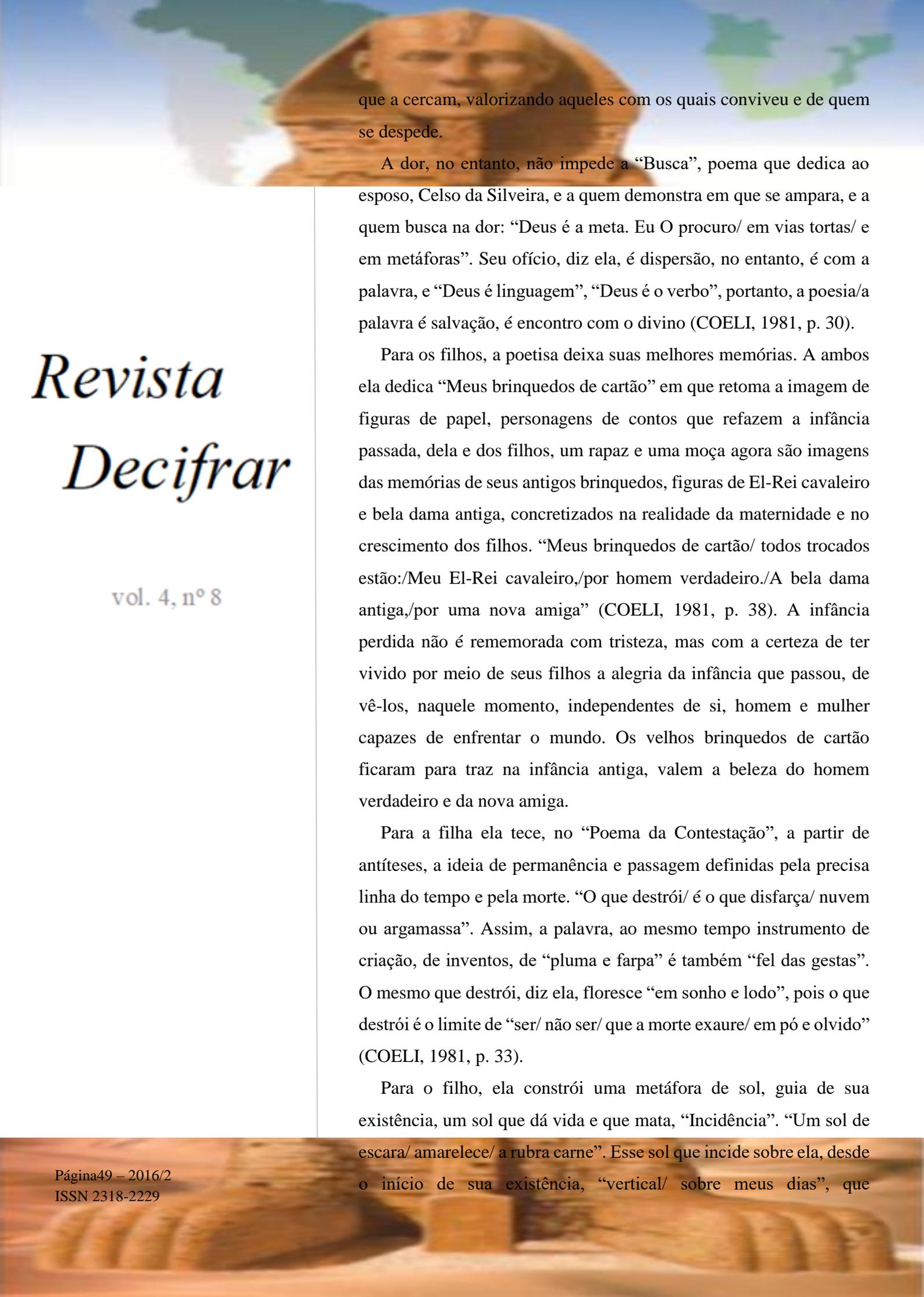
vol. 4, nº 8

“Mãos de lã” num ofício de “horário de infinito/ para que a veste que fia/ noite e dia”. Ela surge como parte constante e sutil de nossa existência, sempre ali, cruzando fios, construindo conosco a nossa vida, “medida que se faz exata”, “a veste que vestindo rasga/aquele que o veste/ e rasgando o limite rompe/ na horizontalidade.” (COELI, 1981, p. 17).

Para a certeza da morte, a reflexão sobre a vida, a reconstrução da memória. Em “Confrontos”, “honra e glória/não me formam a memória/(fogos fátuos/que elas são).” Na memória, permeada agora pela certeza da morte que a aguarda, tecelã de seus dias, sobram “medos”, “disfarces, martírios.”. A memória é o espaço da palavra, recurso, “prenda/com que prendo/o meu tempo/sem eventos”. Ao fim, sobram a ela poema e anátema. A palavra é instrumento de “Desnudamento”, onde, a partir de suas reflexões, a partir do amor, da amizade e da fé, a poetisa rememora a existência e se prepara para a partida. (COELI, 1981, p. 21; 23; 27).

Imantar
condição;
levantar
avantesmas
enterrados
sob a pele;
construir
meus espantos;
me ajustar
em dilemas
e em fogueiras
me crestar;
me fazer
transitória
semelhante
(tão amarga)
desnudada.
- Parvo ofício.
(COELI, 1981, p. 27)

A certeza da partida, da morte, não existe, no entanto, sem dor, sem raiva, sem gritos: “eu sou garra,/me lacero/com a fúria/de meus erros,/de meus uivos” (COELI, 1981, p. 28). A dor de compreender que não há mais tempo, que não há mais metas, que não há mais retorno, há incineração de sonhos, ânsias fatigadas e memórias que ela procura reaver, compreendendo a si mesma, desnudando-se aos



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

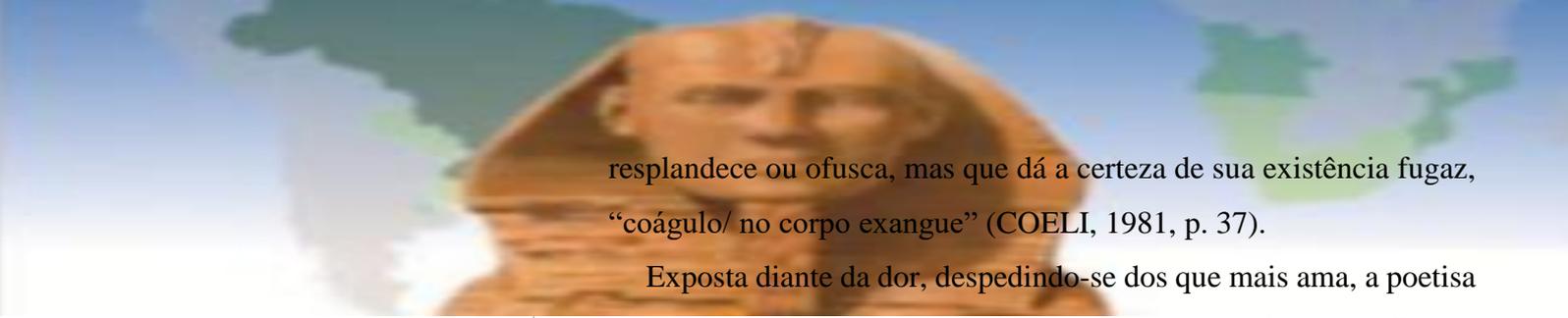
que a cercam, valorizando aqueles com os quais conviveu e de quem se despede.

A dor, no entanto, não impede a “Busca”, poema que dedica ao esposo, Celso da Silveira, e a quem demonstra em que se ampara, e a quem busca na dor: “Deus é a meta. Eu O procuro/ em vias tortas/ e em metáforas”. Seu ofício, diz ela, é dispersão, no entanto, é com a palavra, e “Deus é linguagem”, “Deus é o verbo”, portanto, a poesia/a palavra é salvação, é encontro com o divino (COELI, 1981, p. 30).

Para os filhos, a poetisa deixa suas melhores memórias. A ambos ela dedica “Meus brinquedos de cartão” em que retoma a imagem de figuras de papel, personagens de contos que refazem a infância passada, dela e dos filhos, um rapaz e uma moça agora são imagens das memórias de seus antigos brinquedos, figuras de El-Rei cavaleiro e bela dama antiga, concretizados na realidade da maternidade e no crescimento dos filhos. “Meus brinquedos de cartão/ todos trocados estão:/Meu El-Rei cavaleiro,/por homem verdadeiro./A bela dama antiga,/por uma nova amiga” (COELI, 1981, p. 38). A infância perdida não é rememorada com tristeza, mas com a certeza de ter vivido por meio de seus filhos a alegria da infância que passou, de vê-los, naquele momento, independentes de si, homem e mulher capazes de enfrentar o mundo. Os velhos brinquedos de cartão ficaram para traz na infância antiga, valem a beleza do homem verdadeiro e da nova amiga.

Para a filha ela tece, no “Poema da Contestação”, a partir de antíteses, a ideia de permanência e passagem definidas pela precisa linha do tempo e pela morte. “O que destrói/ é o que disfarça/ nuvem ou argamassa”. Assim, a palavra, ao mesmo tempo instrumento de criação, de inventos, de “pluma e farpa” é também “fel das gestas”. O mesmo que destrói, diz ela, floresce “em sonho e lodo”, pois o que destrói é o limite de “ser/ não ser/ que a morte exaure/ em pó e olvido” (COELI, 1981, p. 33).

Para o filho, ela constrói uma metáfora de sol, guia de sua existência, um sol que dá vida e que mata, “Incidência”. “Um sol de escara/ amarelece/ a rubra carne”. Esse sol que incide sobre ela, desde o início de sua existência, “vertical/ sobre meus dias”, que



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

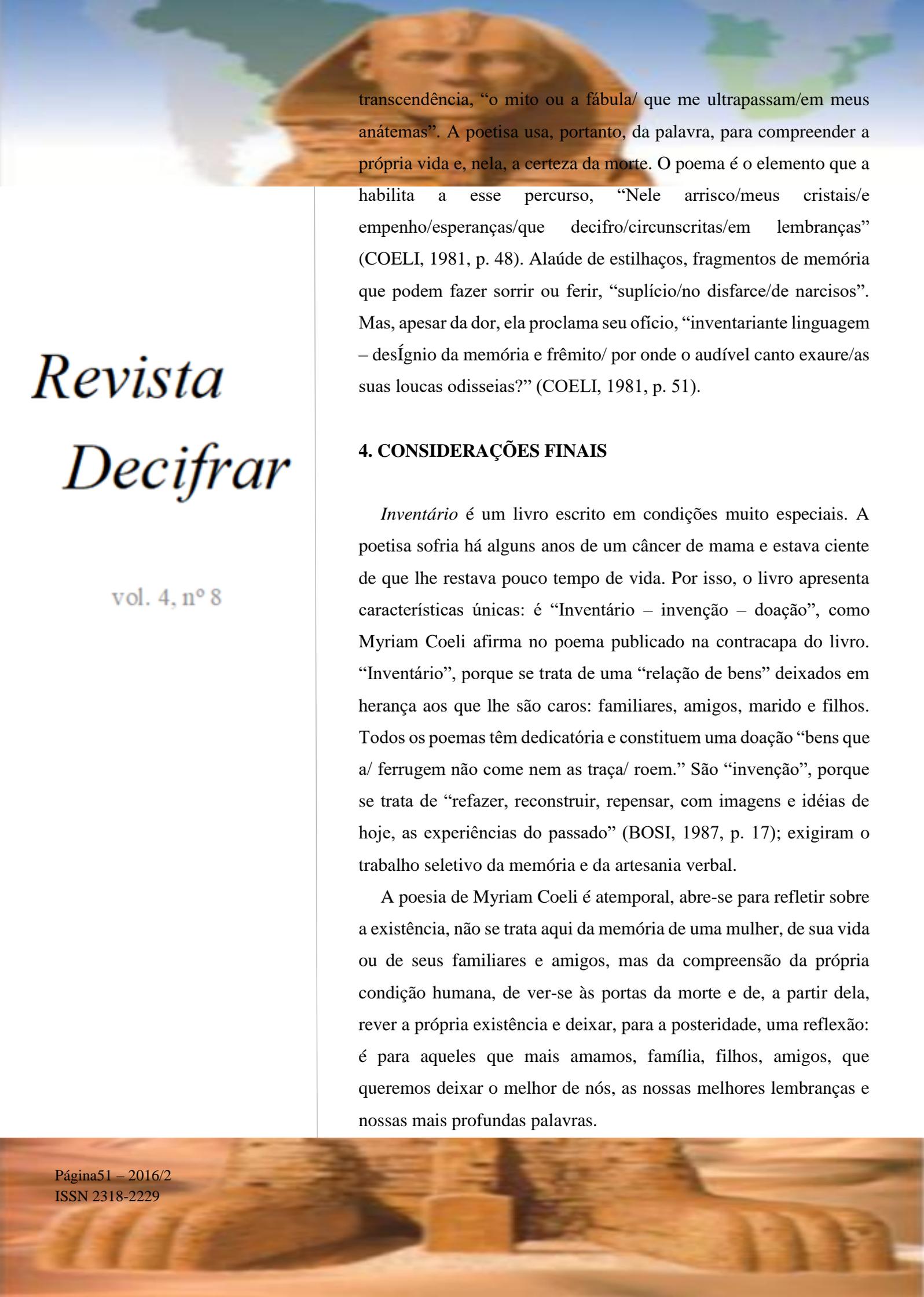
resplandece ou ofusca, mas que dá a certeza de sua existência fugaz, “coágulo/ no corpo exangue” (COELI, 1981, p. 37).

Exposta diante da dor, despedindo-se dos que mais ama, a poetisa também rememora os que a antecederam, seus avós, agora figuras presas nos retratos que povoam móveis e paredes, onde em breve também figurará ela, após a partida. Do retrato dedicado ao avô, relembra a forte figura humana que permanece apenas em sua memória, mas sem “os movimentos/ que os inclinavam aos frutos que plantavam”. Nos retratos, a memória sem movimento fica estagnada, “contra o inacabado cotidiano/entre a casa e a terra brava”. Esses seres do passado, fixados com tinta “em papel estabelecidos”, seus antepassados, repousam em metáforas, incapazes de reviver os movimentos, os gestos, os amores vividos, “tanta loucura feita em alcovas e senzalas”. Os retratos, incapazes de fazer reviver, em toda a sua natureza, aquelas figuras da memória, deixam entrever a “dureza de seus silêncios” (COELI, 1981, p. 41; 43).

A memória, reconstruída por meio dos retratos, permeada pela morte que espreita, não é elemento de reflexão feliz sobre o passado, ou sobre a grandeza dos antepassados, mas funciona como reiteração da brevidade da vida e sobre a posteridade, para quem só sobram os limites estáticos dos retratos e os fragmentos das lembranças dos que virão.

“Variações para rondó” é dedicado a avó que surge, por meio da memória, menina barroca, metida em muita roupa que sobrava dos sofás. A avó é lembrança de “estremeços maternos”, de “folguedos”, de “valsas de piano”, de “riso, choro de crianças/ e o embalo das mucamas”. As memórias sobre a avó retomam elementos da vida feminina que a poetisa, apesar de reconhecer, como “de graça muita, alegria pouca”, desejava compartilhar, permanecer no tempo e na memória com os mesmos “dengues, sem leques, sem doçuras de sinhás”, mas vestida “naquelas mesmas roupas/arrumadas nos sofás!” (COELI, 1981, p. 44-45).

Com as amigas, a poetisa divide o ofício, reflete sobre o fazer poético em “Códice” (dedicado à poetisa norte-rio-grandense Zila Mamede), compreendendo que a palavra é elemento de



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

transcendência, “o mito ou a fábula/ que me ultrapassam/em meus anátemas”. A poetisa usa, portanto, da palavra, para compreender a própria vida e, nela, a certeza da morte. O poema é o elemento que a habilita a esse percurso, “Nele arrisco/meus cristais/e empenho/esperanças/que decifro/circunscritas/em lembranças” (COELI, 1981, p. 48). Alaúde de estilhaços, fragmentos de memória que podem fazer sorrir ou ferir, “suplício/no disfarce/de narcisos”. Mas, apesar da dor, ela proclama seu ofício, “inventariante linguagem – desÍgnio da memória e frêmito/ por onde o audível canto exaure/as suas loucas odisseias?” (COELI, 1981, p. 51).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inventário é um livro escrito em condições muito especiais. A poetisa sofria há alguns anos de um câncer de mama e estava ciente de que lhe restava pouco tempo de vida. Por isso, o livro apresenta características únicas: é “Inventário – invenção – doação”, como Myriam Coeli afirma no poema publicado na contracapa do livro. “Inventário”, porque se trata de uma “relação de bens” deixados em herança aos que lhe são caros: familiares, amigos, marido e filhos. Todos os poemas têm dedicatória e constituem uma doação “bens que a/ ferrugem não come nem as traça/ roem.” São “invenção”, porque se trata de “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1987, p. 17); exigiram o trabalho seletivo da memória e da artesanaria verbal.

A poesia de Myriam Coeli é atemporal, abre-se para refletir sobre a existência, não se trata aqui da memória de uma mulher, de sua vida ou de seus familiares e amigos, mas da compreensão da própria condição humana, de ver-se às portas da morte e de, a partir dela, rever a própria existência e deixar, para a posteridade, uma reflexão: é para aqueles que mais amamos, família, filhos, amigos, que queremos deixar o melhor de nós, as nossas melhores lembranças e nossas mais profundas palavras.

5. REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

COELI, Myriam. SILVEIRA, Celso. **Imagem virtual**. Natal: Imprensa Oficial, 1961. Coleção Jorge Fernandes.

COELI, Myriam. **Vivência sobre vivência**. Natal: Editora Universitária, 1980.

_____. **Cantigas de amigo**. Natal: Editora Clima, 1981.

_____. **Inventário**. Rio de Janeiro: Achiamé/FJA, 1981.

CORREA, Mariele Rodrigues; JUSTO, José Sterza. Oficinas de Psicologia: memória e experiência narrativa com idosos. **Revista Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 249-256, Dez. 2010.

CORREIA, Natália. **Poesia completa**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1950/1990.

MACHADO, Inês Kaúla S. **Myriam Coeli**: um testemunho de fé. Natal: Boágua, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. www.cpdoc.fgv.br/revista. Acesso em: 01 Nov. 2007.

SILVA, Amélia Cristina Reis e Silva. **A prática docente de Myriam Coeli na década de 1960**. Dissertação de Mestrado defendida na UFRN em 2005.

SILVEIRA, Celso da (Org.). **Ave, Myriam**. Natal: Ed. Universitária/Clima, 1984.

WANDERLEY, Rômulo. **Panorama da poesia norte-riograndense**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista
Decifrar

vol. 4, nº 8

**DOS SONS RESTAM SÓ OS MURMÚRIOS:
LÍDIA JORGE CANTA A *COSTA DOS MURMÚRIOS***

Fernanda de Azevedo Pizarro Drummond (UFRJ)¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo central tratar de aspectos da desmontagem do discurso oficial da História Portuguesa Colonial pela narradora do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Através do questionamento de conceitos como verdade, erro, pós-verdade e linearidade discursiva, bem como da metodologia narrativa pluriperspectivada, a autora empreende uma narração híbrida, que compreende um conto, de título “Os Gafanhotos”, que abre o romance, e uma seção maior que é propriamente a narrativa questionadora, sob a perspectiva de Eva Lopo. Pesquisamos a ideia de imagem e o drama do indizível para chegar a novos modos de narrar o contexto da guerra, uma narrativa de caráter pós-colonialista e empreendida por mulheres depois de 25 de abril de 1974.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; Romance do século XX; Literatura Portuguesa; Guerra colonial portuguesa.

ABSTRACT: This paper has as a main goal to speak of some aspects concerning the dismount of Portuguese Colonial History by the woman narrator of Lidia Jorge’s Novel *A costa dos murmúrios*. By questioning concepts such as truth, error, post-truth and discursive linearity, as well as a multiperspective narrating method, the author narrates the story in a hybrid way, starting with a short story named “Os Gafanhotos”, which opens the novel, and a larger section, which is the questioning narrative itself, under Eva Lopo’s perspective. We search for the concept of image and the unsayable drama to reach new ways of narrating the context of war, a new perspective which has a post-colonial character and which women writers tried out after April 25th, 1974.

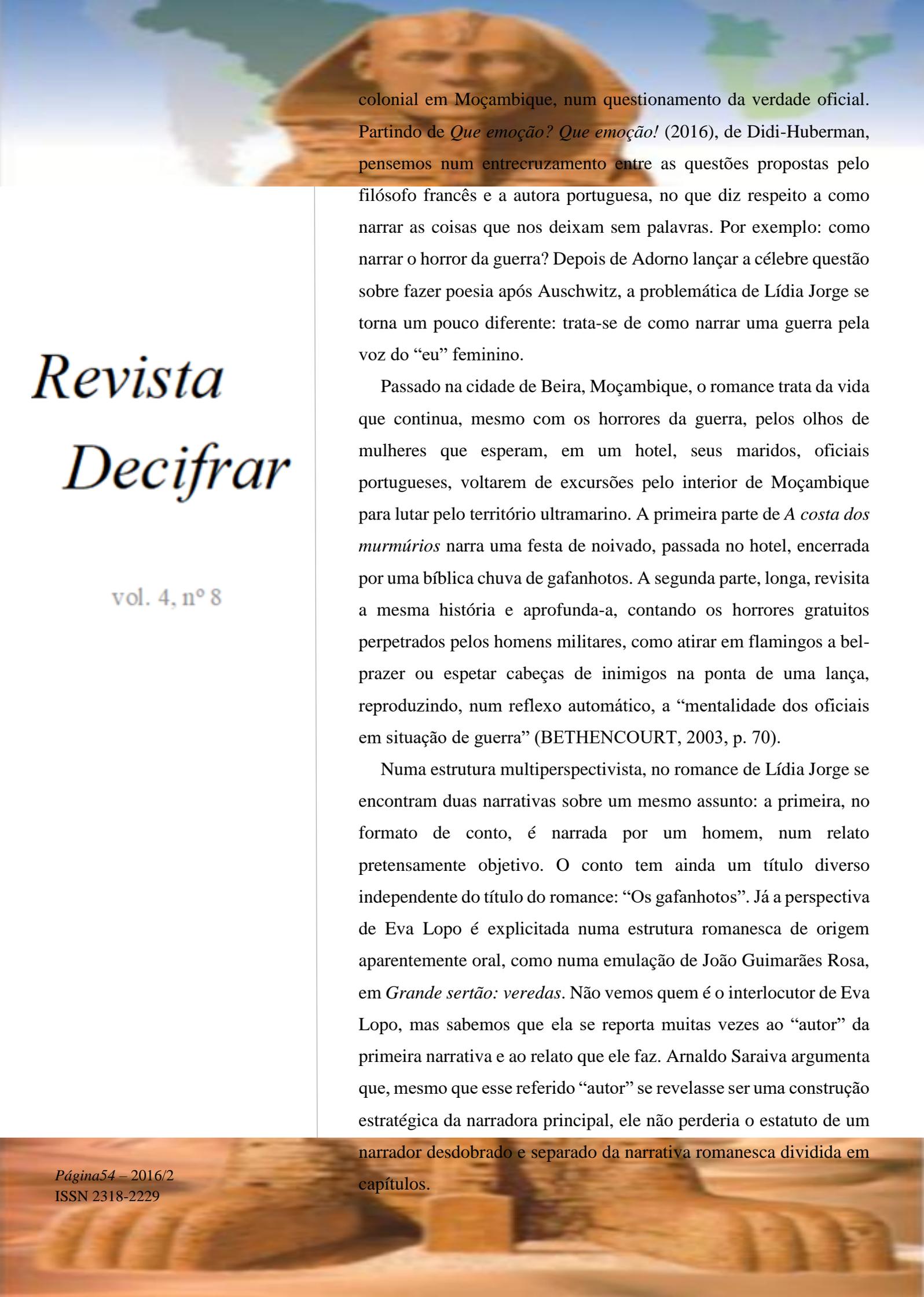
KEYWORDS: Lídia Jorge; 20th century novel; Portuguese Literature; Portuguese Colonial War.

“Sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro.”
Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”

O objetivo deste trabalho é pensar no processo de recontagem que a narradora Eva Lopo, personagem de *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, faz da guerra

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.





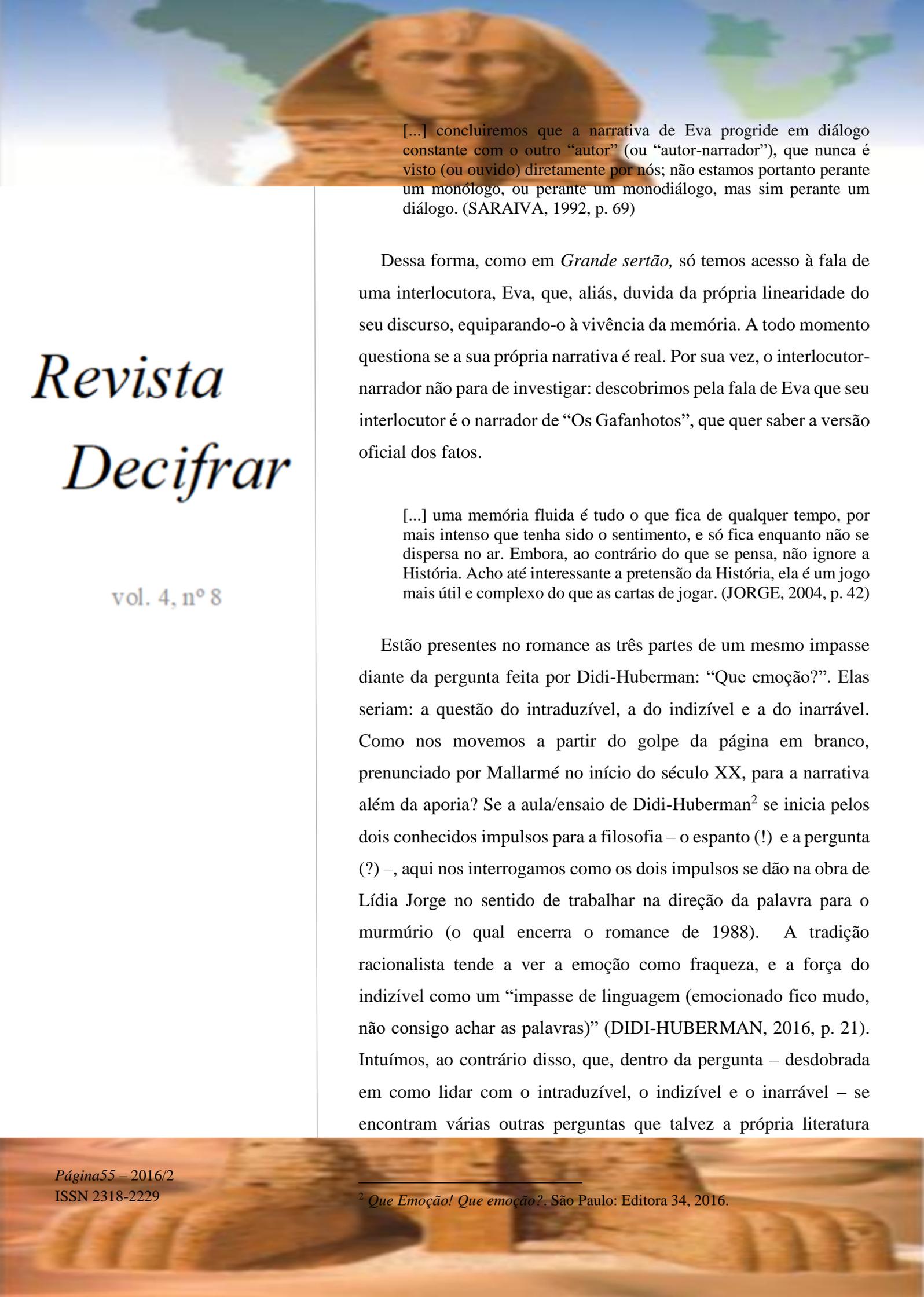
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

colonial em Moçambique, num questionamento da verdade oficial. Partindo de *Que emoção? Que emoção!* (2016), de Didi-Huberman, pensemos num entrecruzamento entre as questões propostas pelo filósofo francês e a autora portuguesa, no que diz respeito a como narrar as coisas que nos deixam sem palavras. Por exemplo: como narrar o horror da guerra? Depois de Adorno lançar a célebre questão sobre fazer poesia após Auschwitz, a problemática de Lídia Jorge se torna um pouco diferente: trata-se de como narrar uma guerra pela voz do “eu” feminino.

Passado na cidade de Beira, Moçambique, o romance trata da vida que continua, mesmo com os horrores da guerra, pelos olhos de mulheres que esperam, em um hotel, seus maridos, oficiais portugueses, voltarem de excursões pelo interior de Moçambique para lutar pelo território ultramarino. A primeira parte de *A costa dos murmúrios* narra uma festa de noivado, passada no hotel, encerrada por uma bíblica chuva de gafanhotos. A segunda parte, longa, revisita a mesma história e aprofunda-a, contando os horrores gratuitos perpetrados pelos homens militares, como atirar em flamingos a bel-prazer ou espetar cabeças de inimigos na ponta de uma lança, reproduzindo, num reflexo automático, a “mentalidade dos oficiais em situação de guerra” (BETHENCOURT, 2003, p. 70).

Numa estrutura multiperspectivista, no romance de Lídia Jorge se encontram duas narrativas sobre um mesmo assunto: a primeira, no formato de conto, é narrada por um homem, num relato pretensamente objetivo. O conto tem ainda um título diverso independente do título do romance: “Os gafanhotos”. Já a perspectiva de Eva Lopo é explicitada numa estrutura romanesca de origem aparentemente oral, como numa emulação de João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*. Não vemos quem é o interlocutor de Eva Lopo, mas sabemos que ela se reporta muitas vezes ao “autor” da primeira narrativa e ao relato que ele faz. Arnaldo Saraiva argumenta que, mesmo que esse referido “autor” se revelasse ser uma construção estratégica da narradora principal, ele não perderia o estatuto de um narrador desdobrado e separado da narrativa romanesca dividida em capítulos.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

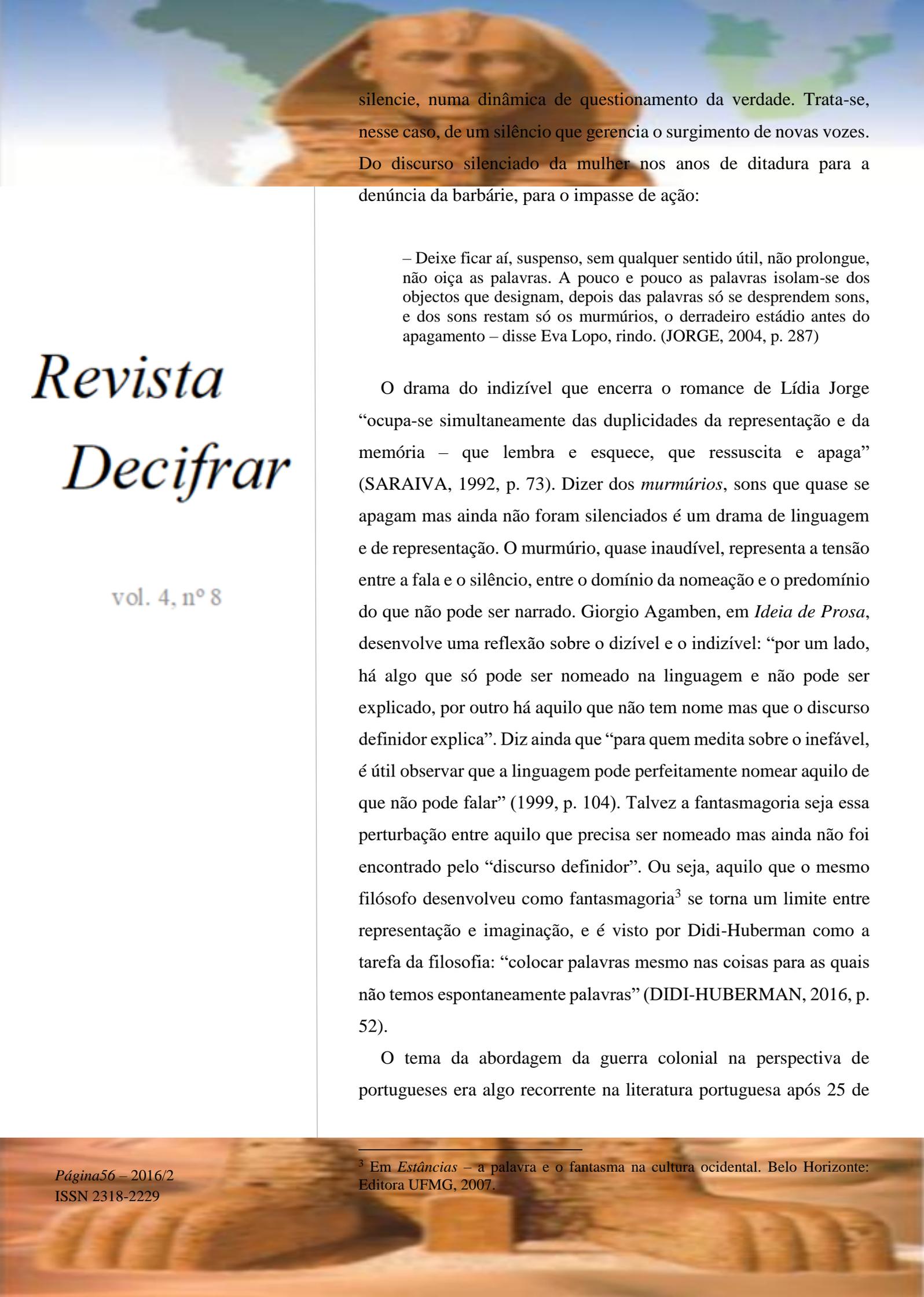
[...] concluiremos que a narrativa de Eva progride em diálogo constante com o outro “autor” (ou “autor-narrador”), que nunca é visto (ou ouvido) diretamente por nós; não estamos portanto perante um monólogo, ou perante um monodialogo, mas sim perante um diálogo. (SARAIVA, 1992, p. 69)

Dessa forma, como em *Grande sertão*, só temos acesso à fala de uma interlocutora, Eva, que, aliás, duvida da própria linearidade do seu discurso, equiparando-o à vivência da memória. A todo momento questiona se a sua própria narrativa é real. Por sua vez, o interlocutor-narrador não para de investigar: descobrimos pela fala de Eva que seu interlocutor é o narrador de “Os Gafanhotos”, que quer saber a versão oficial dos fatos.

[...] uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar. Embora, ao contrário do que se pensa, não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo mais útil e complexo do que as cartas de jogar. (JORGE, 2004, p. 42)

Estão presentes no romance as três partes de um mesmo impasse diante da pergunta feita por Didi-Huberman: “Que emoção?”. Elas seriam: a questão do intraduzível, a do indizível e a do inarrável. Como nos movemos a partir do golpe da página em branco, prenunciado por Mallarmé no início do século XX, para a narrativa além da aporia? Se a aula/ensaio de Didi-Huberman² se inicia pelos dois conhecidos impulsos para a filosofia – o espanto (!) e a pergunta (?) –, aqui nos interrogamos como os dois impulsos se dão na obra de Lídia Jorge no sentido de trabalhar na direção da palavra para o murmúrio (o qual encerra o romance de 1988). A tradição racionalista tende a ver a emoção como fraqueza, e a força do indizível como um “impasse de linguagem (emocionado fico mudo, não consigo achar as palavras)” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21). Intuímos, ao contrário disso, que, dentro da pergunta – desdobrada em como lidar com o intraduzível, o indizível e o inarrável – se encontram várias outras perguntas que talvez a própria literatura

² *Que Emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

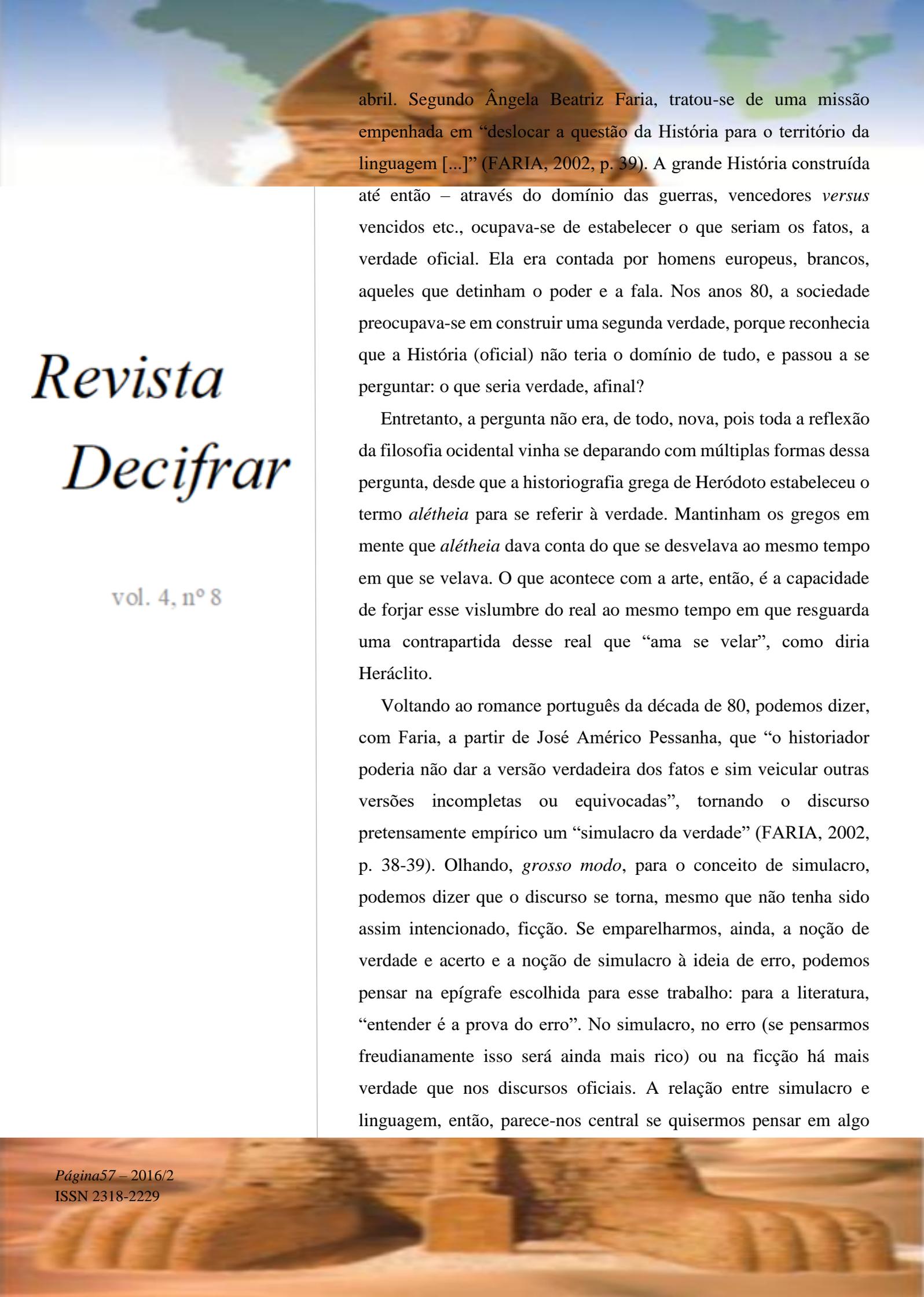
silencie, numa dinâmica de questionamento da verdade. Trata-se, nesse caso, de um silêncio que gerencia o surgimento de novas vozes. Do discurso silenciado da mulher nos anos de ditadura para a denúncia da barbárie, para o impasse de ação:

– Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. (JORGE, 2004, p. 287)

O drama do indizível que encerra o romance de Lídia Jorge “ocupa-se simultaneamente das duplicidades da representação e da memória – que lembra e esquece, que ressuscita e apaga” (SARAIVA, 1992, p. 73). Dizer dos *murmúrios*, sons que quase se apagam mas ainda não foram silenciados é um drama de linguagem e de representação. O murmúrio, quase inaudível, representa a tensão entre a fala e o silêncio, entre o domínio da nomeação e o predomínio do que não pode ser narrado. Giorgio Agamben, em *Ideia de Prosa*, desenvolve uma reflexão sobre o dizível e o indizível: “por um lado, há algo que só pode ser nomeado na linguagem e não pode ser explicado, por outro há aquilo que não tem nome mas que o discurso definidor explica”. Diz ainda que “para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar” (1999, p. 104). Talvez a fantasmagoria seja essa perturbação entre aquilo que precisa ser nomeado mas ainda não foi encontrado pelo “discurso definidor”. Ou seja, aquilo que o mesmo filósofo desenvolveu como fantasmagoria³ se torna um limite entre representação e imaginação, e é visto por Didi-Huberman como a tarefa da filosofia: “colocar palavras mesmo nas coisas para as quais não temos espontaneamente palavras” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 52).

O tema da abordagem da guerra colonial na perspectiva de portugueses era algo recorrente na literatura portuguesa após 25 de

³ Em *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.



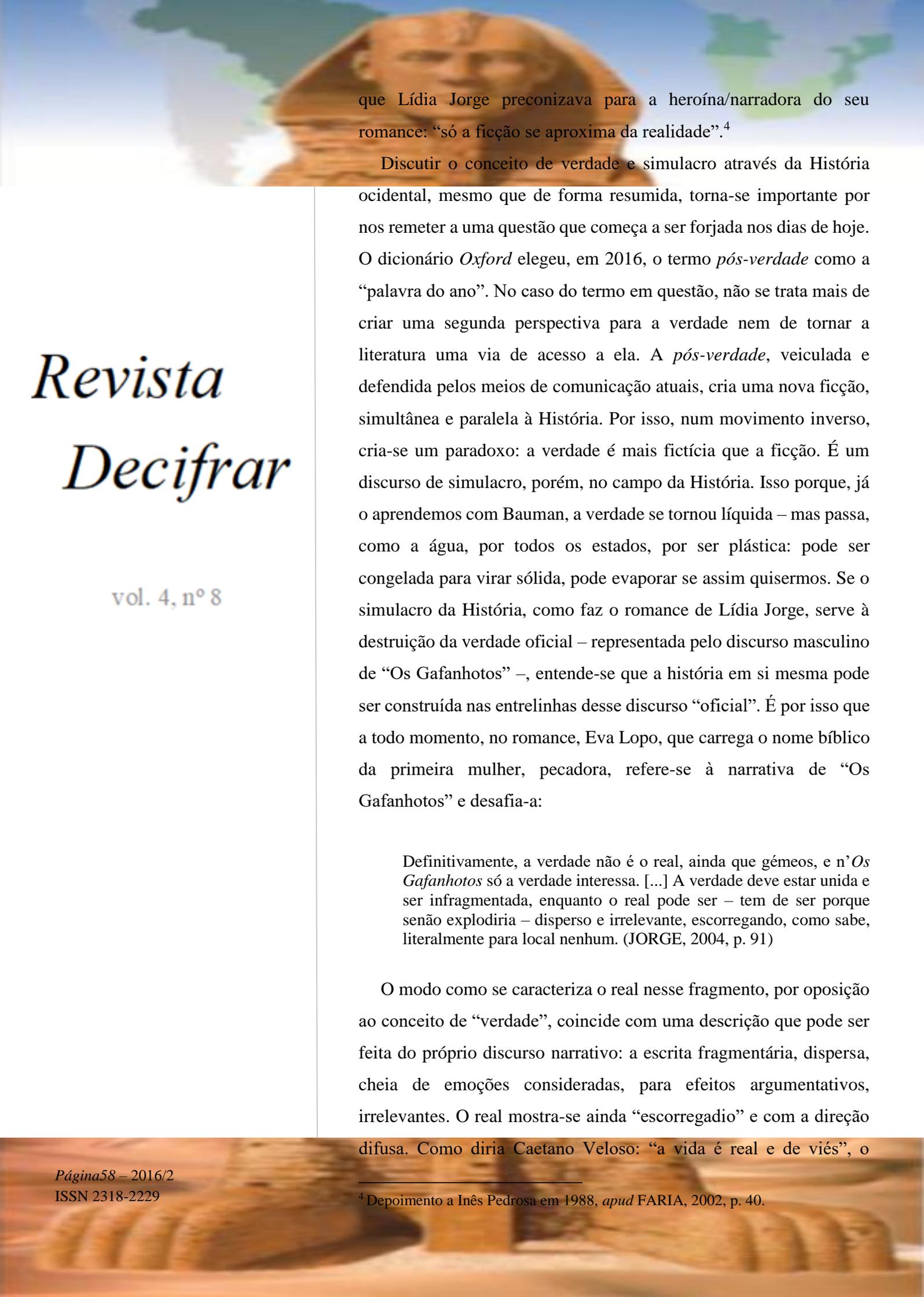
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

abril. Segundo Ângela Beatriz Faria, tratou-se de uma missão empenhada em “deslocar a questão da História para o território da linguagem [...]” (FARIA, 2002, p. 39). A grande História construída até então – através do domínio das guerras, vencedores *versus* vencidos etc., ocupava-se de estabelecer o que seriam os fatos, a verdade oficial. Ela era contada por homens europeus, brancos, aqueles que detinham o poder e a fala. Nos anos 80, a sociedade preocupava-se em construir uma segunda verdade, porque reconhecia que a História (oficial) não teria o domínio de tudo, e passou a se perguntar: o que seria verdade, afinal?

Entretanto, a pergunta não era, de todo, nova, pois toda a reflexão da filosofia ocidental vinha se deparando com múltiplas formas dessa pergunta, desde que a historiografia grega de Heródoto estabeleceu o termo *alétheia* para se referir à verdade. Mantinham os gregos em mente que *alétheia* dava conta do que se desvelava ao mesmo tempo em que se velava. O que acontece com a arte, então, é a capacidade de forjar esse vislumbre do real ao mesmo tempo em que resguarda uma contrapartida desse real que “ama se velar”, como diria Heráclito.

Voltando ao romance português da década de 80, podemos dizer, com Faria, a partir de José Américo Pessanha, que “o historiador poderia não dar a versão verdadeira dos fatos e sim veicular outras versões incompletas ou equivocadas”, tornando o discurso pretensamente empírico um “simulacro da verdade” (FARIA, 2002, p. 38-39). Olhando, *grosso modo*, para o conceito de simulacro, podemos dizer que o discurso se torna, mesmo que não tenha sido assim intencionado, ficção. Se emparelharmos, ainda, a noção de verdade e acerto e a noção de simulacro à ideia de erro, podemos pensar na epígrafe escolhida para esse trabalho: para a literatura, “entender é a prova do erro”. No simulacro, no erro (se pensarmos freudianamente isso será ainda mais rico) ou na ficção há mais verdade que nos discursos oficiais. A relação entre simulacro e linguagem, então, parece-nos central se quisermos pensar em algo



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

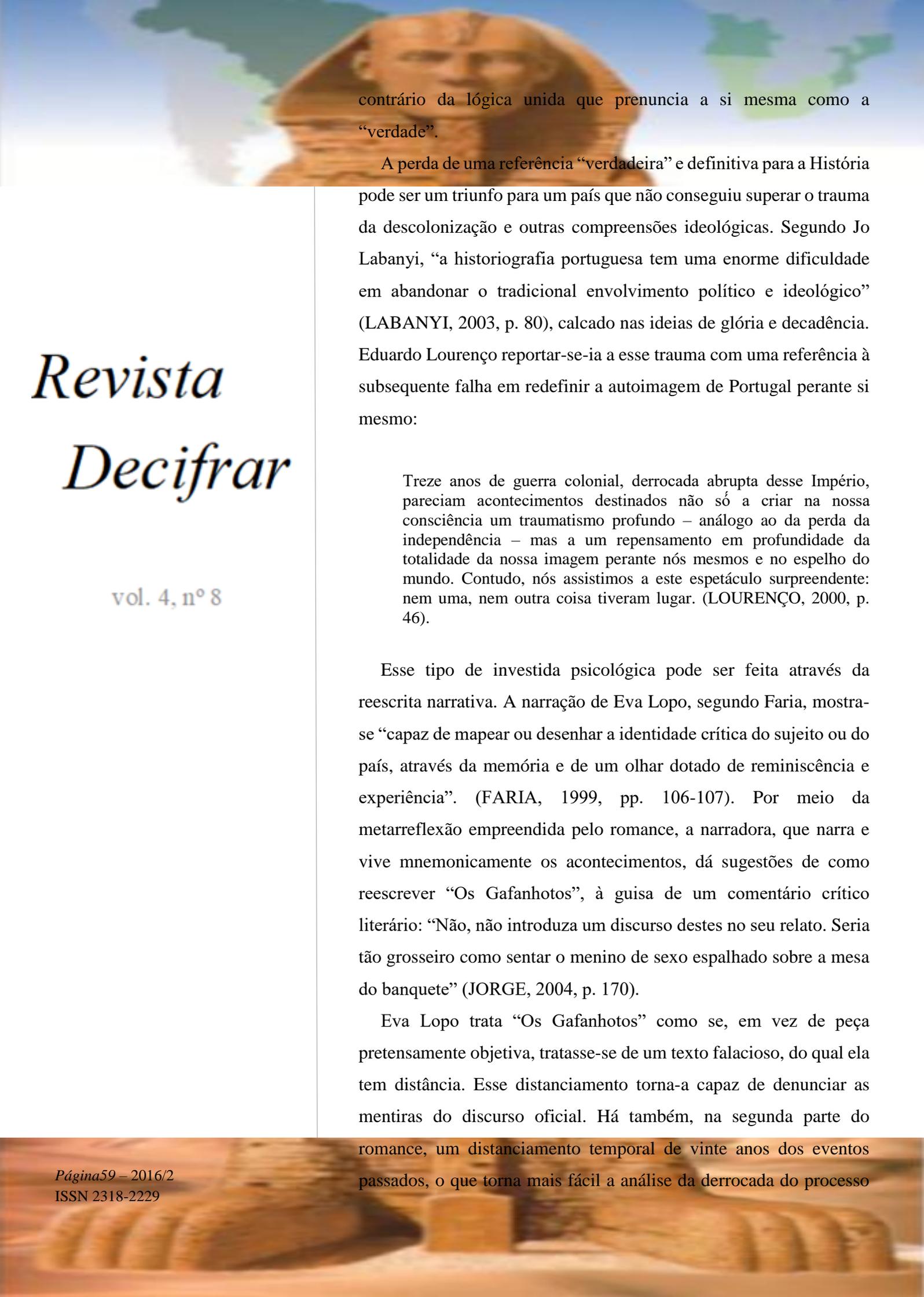
que Lídia Jorge preconizava para a heroína/narradora do seu romance: “só a ficção se aproxima da realidade”.⁴

Discutir o conceito de verdade e simulacro através da História ocidental, mesmo que de forma resumida, torna-se importante por nos remeter a uma questão que começa a ser forjada nos dias de hoje. O dicionário *Oxford* elegeu, em 2016, o termo *pós-verdade* como a “palavra do ano”. No caso do termo em questão, não se trata mais de criar uma segunda perspectiva para a verdade nem de tornar a literatura uma via de acesso a ela. A *pós-verdade*, veiculada e defendida pelos meios de comunicação atuais, cria uma nova ficção, simultânea e paralela à História. Por isso, num movimento inverso, cria-se um paradoxo: a verdade é mais fictícia que a ficção. É um discurso de simulacro, porém, no campo da História. Isso porque, já o aprendemos com Bauman, a verdade se tornou líquida – mas passa, como a água, por todos os estados, por ser plástica: pode ser congelada para virar sólida, pode evaporar se assim quisermos. Se o simulacro da História, como faz o romance de Lídia Jorge, serve à destruição da verdade oficial – representada pelo discurso masculino de “Os Gafanhotos” –, entende-se que a história em si mesma pode ser construída nas entrelinhas desse discurso “oficial”. É por isso que a todo momento, no romance, Eva Lopo, que carrega o nome bíblico da primeira mulher, pecadora, refere-se à narrativa de “Os Gafanhotos” e desafia-a:

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum. (JORGE, 2004, p. 91)

O modo como se caracteriza o real nesse fragmento, por oposição ao conceito de “verdade”, coincide com uma descrição que pode ser feita do próprio discurso narrativo: a escrita fragmentária, dispersa, cheia de emoções consideradas, para efeitos argumentativos, irrelevantes. O real mostra-se ainda “escorregadio” e com a direção difusa. Como diria Caetano Veloso: “a vida é real e de viés”, o

⁴ Depoimento a Inês Pedrosa em 1988, *apud* FARIA, 2002, p. 40.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

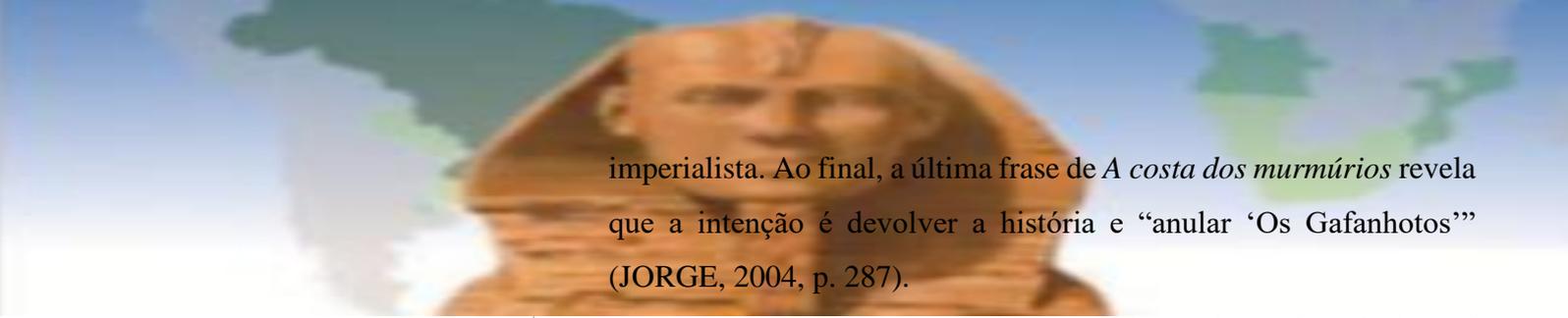
contrário da lógica unida que prenuncia a si mesma como a “verdade”.

A perda de uma referência “verdadeira” e definitiva para a História pode ser um triunfo para um país que não conseguiu superar o trauma da descolonização e outras compreensões ideológicas. Segundo Jo Labanyi, “a historiografia portuguesa tem uma enorme dificuldade em abandonar o tradicional envolvimento político e ideológico” (LABANYI, 2003, p. 80), calcado nas ideias de glória e decadência. Eduardo Lourenço reportar-se-ia a esse trauma com uma referência à subseqüente falha em redefinir a autoimagem de Portugal perante si mesmo:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse Império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. Contudo, nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma, nem outra coisa tiveram lugar. (LOURENÇO, 2000, p. 46).

Esse tipo de investida psicológica pode ser feita através da reescrita narrativa. A narração de Eva Lopo, segundo Faria, mostra-se “capaz de mapear ou desenhar a identidade crítica do sujeito ou do país, através da memória e de um olhar dotado de reminiscência e experiência”. (FARIA, 1999, pp. 106-107). Por meio da metarreflexão empreendida pelo romance, a narradora, que narra e vive mnemonicamente os acontecimentos, dá sugestões de como reescrever “Os Gafanhotos”, à guisa de um comentário crítico literário: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato. Seria tão grosseiro como sentar o menino de sexo espalhado sobre a mesa do banquete” (JORGE, 2004, p. 170).

Eva Lopo trata “Os Gafanhotos” como se, em vez de peça pretensamente objetiva, tratasse-se de um texto falacioso, do qual ela tem distância. Esse distanciamento torna-a capaz de denunciar as mentiras do discurso oficial. Há também, na segunda parte do romance, um distanciamento temporal de vinte anos dos eventos passados, o que torna mais fácil a análise da derrocada do processo



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

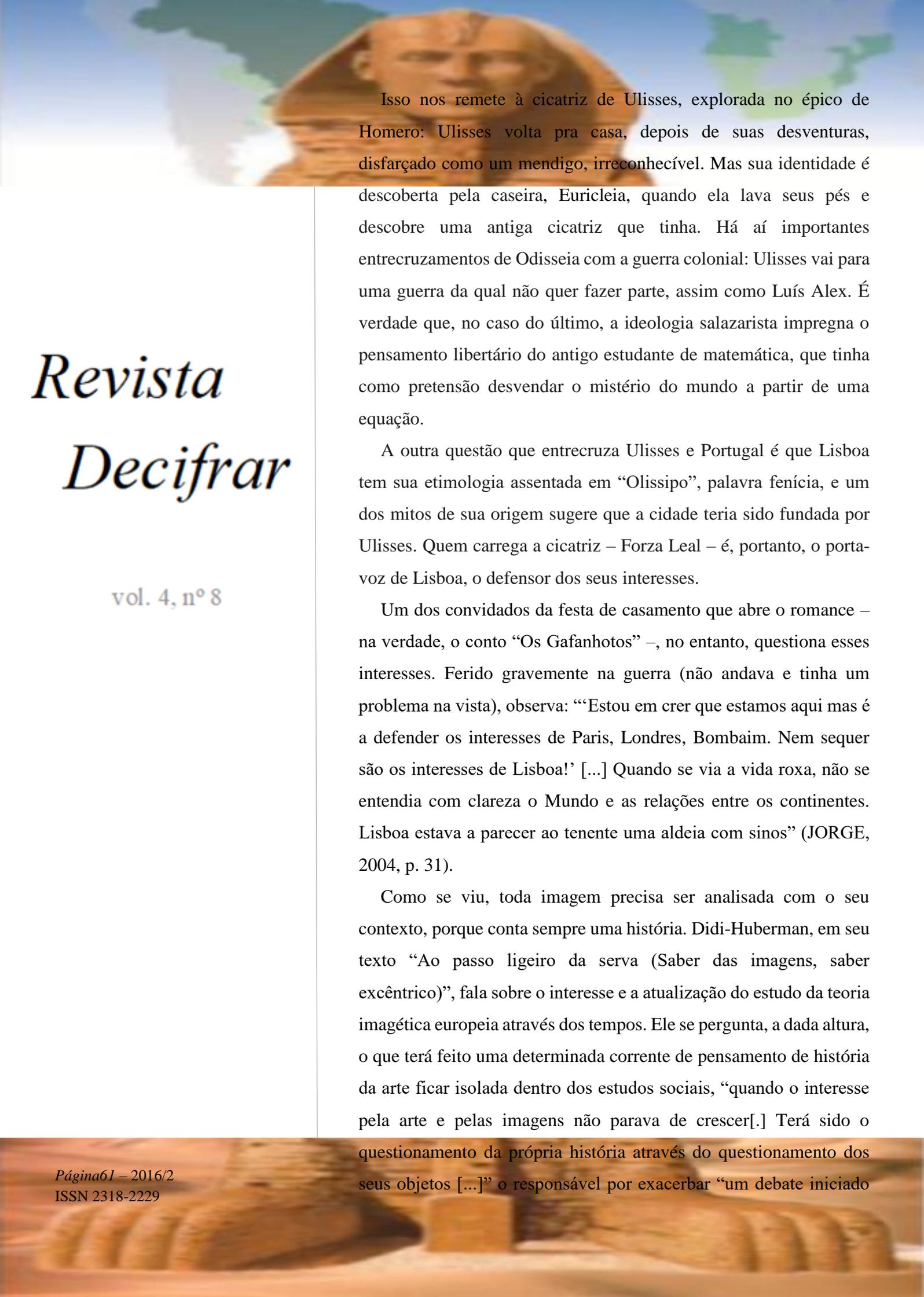
imperialista. Ao final, a última frase de *A costa dos murmúrios* revela que a intenção é devolver a história e “anular ‘Os Gafanhotos’” (JORGE, 2004, p. 287).

Imagem de praga e infortúnio na *Bíblia*, a chuva de gafanhoto é um castigo divino em forma de praga descrita no *Êxodo*. Entretanto, nas culturas africanas, o animal pode servir como alimento. Se pensarmos na própria insistência da nuvem de gafanhotos, que em pouco tempo, pode devorar plantações inteiras – a prova de que “a união faz a força” – subverte-se a lógica costumeira de vencedores e vencidos. O que era uma praga acaba sendo bênção e anuncia uma viragem, o começo do fim da guerra colonial. Muito da violência demonstrada ao longo do romance – que também aparece na sua adaptação fílmica, por Margarida Cardoso – diz respeito à indiferença dos portugueses em relação ao que fizeram: o possível desastre de uma chuva de gafanhotos a uma plantação se torna mais uma atração de festa de salão, os corpos que se amontoam nos caminhões e no mar à frente do hotel Stella Maris também são vistos como se tratassem de meros objetos. É como se os corpos não interagissem e não se importassem mais com as “imagens que lhes passam pela retina”⁵.

Outra das imagens-chave do romance é a da cicatriz de Forza Leal, o capitão-chefe do marido da narradora, Luís Alex. “Mas há vinte anos, nas colónias de África, ainda se admiravam as cicatrizes, e Forza Leal fazia bem em ter no guarda-fato meia dúzia de camisas transparentes” (JORGE, 2004, p. 68). As camisas transparentes ostentavam, como é óbvio, a cicatriz que mostrava que se está diante de um herói de guerra, alguém que estava em Moçambique para garantir a soberania portuguesa e proteger o próprio povo.

A cicatriz lilás, que abria no peito, dava a volta ao flanco, para terminar no meio das costas. [...] Não o disse explicitamente, mas era para que visse a cicatriz que íamos à praia defronte da casa de Jaime Forza Leal. Levou-me a ver a cicatriz como se mostra uma paisagem, um recanto, se vai até um miradoiro para tirar uma fotografia. ‘Vês ali?’ – disse ele. (JORGE, 2004, p. 70-71)

⁵ Conhecido verso de abertura de Camilo Pessanha: “Imagens que passais pela retina”, que continua – “por que não vos fixais?”



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Isso nos remete à cicatriz de Ulisses, explorada no épico de Homero: Ulisses volta pra casa, depois de suas desventuras, disfarçado como um mendigo, irreconhecível. Mas sua identidade é descoberta pela caseira, Euricleia, quando ela lava seus pés e descobre uma antiga cicatriz que tinha. Há aí importantes entrecruzamentos de Odisseia com a guerra colonial: Ulisses vai para uma guerra da qual não quer fazer parte, assim como Luís Alex. É verdade que, no caso do último, a ideologia salazarista impregna o pensamento libertário do antigo estudante de matemática, que tinha como pretensão desvendar o mistério do mundo a partir de uma equação.

A outra questão que entrecruza Ulisses e Portugal é que Lisboa tem sua etimologia assentada em “Olissipo”, palavra fenícia, e um dos mitos de sua origem sugere que a cidade teria sido fundada por Ulisses. Quem carrega a cicatriz – Forza Leal – é, portanto, o porta-voz de Lisboa, o defensor dos seus interesses.

Um dos convidados da festa de casamento que abre o romance – na verdade, o conto “Os Gafanhotos” –, no entanto, questiona esses interesses. Ferido gravemente na guerra (não andava e tinha um problema na vista), observa: “‘Estou em crer que estamos aqui mas é a defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são os interesses de Lisboa!’ [...] Quando se via a vida roxa, não se entendia com clareza o Mundo e as relações entre os continentes. Lisboa estava a parecer ao tenente uma aldeia com sinos” (JORGE, 2004, p. 31).

Como se viu, toda imagem precisa ser analisada com o seu contexto, porque conta sempre uma história. Didi-Huberman, em seu texto “Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)”, fala sobre o interesse e a atualização do estudo da teoria imagética europeia através dos tempos. Ele se pergunta, a dada altura, o que terá feito uma determinada corrente de pensamento de história da arte ficar isolada dentro dos estudos sociais, “quando o interesse pela arte e pelas imagens não parava de crescer[.] Terá sido o questionamento da própria história através do questionamento dos seus objetos [...]” o responsável por exacerbar “um debate iniciado

Revista Decifrar

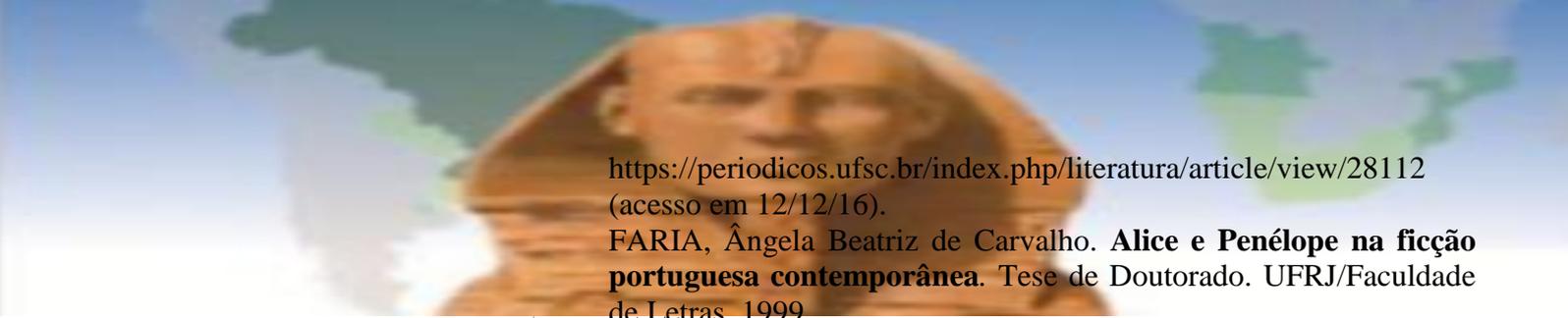
vol. 4, nº 8

pele estruturalismo, a começar pelas reflexões de Claude Lévi-Strauss sobre as relações entre história e estrutura?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 6-7).

Pensar a História através dos objetos, no caso das artes plásticas, ou através da literatura se tornou um procedimento um tanto diferente do que usar a História como metodologia para entender o discurso literário. A interrogação que precisamos fazer –paralela à citada por Didi-Huberman, ““Se há história, de que é que ela é história?”” –é: se há arte, que tipo de verdade ela veicula? Ou, de outra maneira, como chega a nós como arte? Que tipo de histórias as imagens literárias contam? No caso dessa narrativa, mesmo que desdobrada em duas, muito distintas entre si, está claro que ela conta a derrocada não só de um pensamento imperialista, machista e ditatorial, quanto dos valores de real, verdade e discurso.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999
- _____. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica estética no romantismo alemão**. Trad., Prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva São Paulo: Iluminuras, 1999
- BETHENCOURT, Francisco. **Desconstrução de memória imperial: literatura, arte e historiografia. Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo de letras, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)**. Comunicação de Didi-Huberman no âmbito da mesa redonda Ymago, Colégio das Artes, Coimbra, 28 de Março de 2014. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3> (acesso em 16/02/2017).
- _____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOVAL, Camila Canali. **De Evita a Eva Lopo, do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: [1] a transposição de uma personagem intransponível**. **Anuário de Literatura de Florianópolis**, 2013. Disponível em:



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/28112>

(acesso em 12/12/16).

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**. Tese de Doutorado. UFRJ/Faculdade de Letras, 1999.

_____. A libertação de corpos sitiados: o feminino e a guerra colonial. **Africanas 10!** - (Org.) Carmen Lúcia Tindó R. Secco. Faculdade de Letras UFRJ/Cátedra Jorge de Sena, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/64543.html> (acesso em 12/12/16).

_____. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GONDA, Cinda. O insólito pacto com o instante. In: GARCÍA, Flávio e MOTTA, Marcus Alexandre (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009 (Coleção Clepsidra 7).

_____. Lúcia Jorge e a descolonização da História. In: _____. et alii. **Cleonice, clara em sua geração**. Org. Gilda Santos, Teresa Cristina

LABANYI, Jo. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: **Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Entrevista a Andreia Azevedo Soares (2002). Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/consideracoes-sobre-a-costa-dos-murmurios> (acesso em 12/12/16).

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2010.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Formas de contar: “Os gafanhotos” e A costa dos murmúrios. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. Vol. 02 N. 01 – jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4862/2777> (acesso em 12/12/16)

SARAIVA, Arnaldo. “Os duplos do real e os duplos romanescos (A Costa dos Murmúrios, de Lúcia Jorge)”. Estudos portugueses e africanos, n.19. Campinas, Unicamp, 1992.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

LA MASACRE DE LA BANANERA NA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

José Veranildo Lopes da Costa Junior¹ (UFCG)

RESUMO: Em Gabriel García Márquez, a relação entre Literatura e História é caracterizada pela narrativa de diversos eventos históricos, entre eles o conhecido episódio de *La masacre de la bananera*, ocorrido na Colômbia, no ano de 1928. Este artigo apresenta uma leitura comparada das obras *Vivir para contarla* (2007) e *Cien años de soledad* (2014)² para discorrer acerca das representações de *La masacre de la bananera* a partir de duas perspectivas: a autobiográfica e a ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriel García Márquez; Literatura e História; Literatura Comparada.

RESUMEN: En Gabriel García Márquez, la relación entre Literatura e Historia se caracteriza por la narrativa de diversos eventos históricos, entre ellos el conocido episodio de *La masacre de la bananera*, sucedido en Colombia, en el año de 1928. Este artículo presenta una lectura comparada de las obras *Vivir para contarla* (2007) y *Cien años de soledad* (2014) para discutir acerca de las representaciones de *La masacre de la bananera* desde dos perspectivas: autobiográfica y la ficcional.

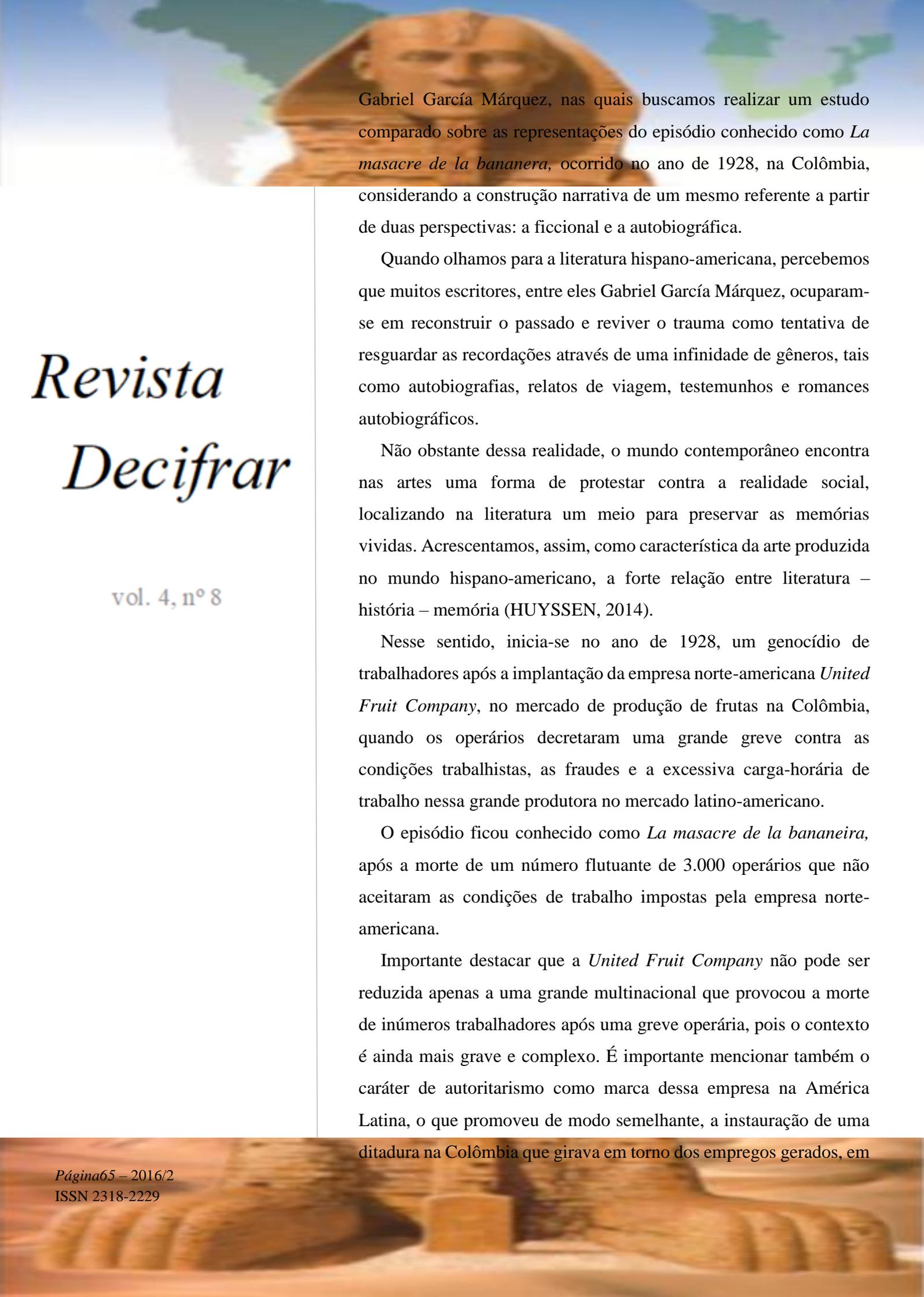
PALABRAS CLAVE: Gabriel García Márquez; Literatura e Historia; Literatura Comparada.

PALAVRAS INICIAIS

O presente estudo que apresento agora é um recorte da minha pesquisa de mestrado, intitulada *Lembrar para não esquecer: memória, história e ficção em aula de Língua Espanhola* (2017), desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (POSLE/UFCG). Neste sentido, o referido artigo apresenta uma leitura das obras *Vivir para contarla* (2007) e *Cien años de soledad* (2014) ambas de autoria do escritor colombiano

¹ Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Contato: jveranildo@hotmail.com

² A obra original foi publicada no ano de 1967, entretanto optamos por citar a obra consultada, publicada em 2014.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Gabriel García Márquez, nas quais buscamos realizar um estudo comparado sobre as representações do episódio conhecido como *La masacre de la bananera*, ocorrido no ano de 1928, na Colômbia, considerando a construção narrativa de um mesmo referente a partir de duas perspectivas: a ficcional e a autobiográfica.

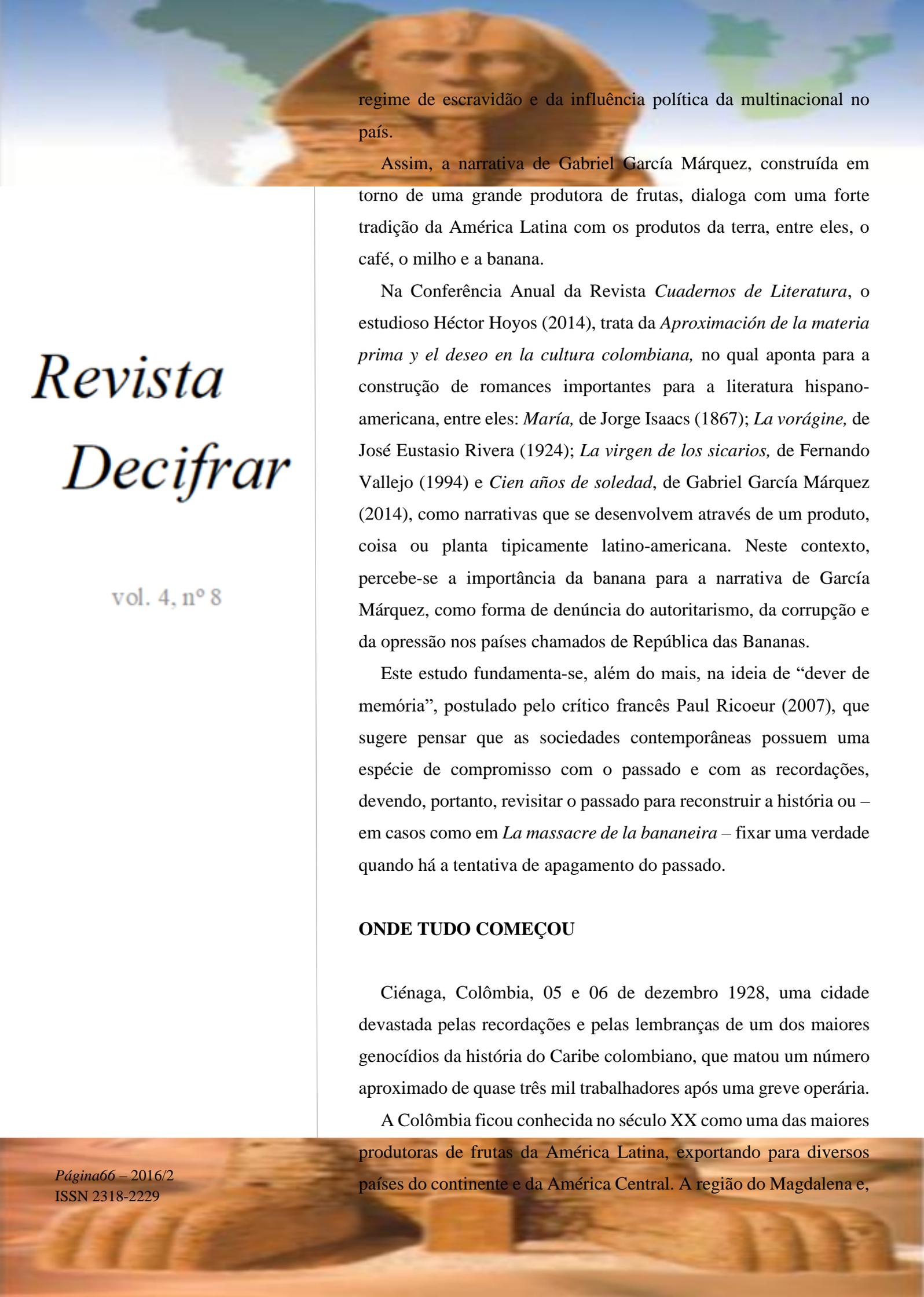
Quando olhamos para a literatura hispano-americana, percebemos que muitos escritores, entre eles Gabriel García Márquez, ocuparam-se em reconstruir o passado e reviver o trauma como tentativa de resguardar as recordações através de uma infinidade de gêneros, tais como autobiografias, relatos de viagem, testemunhos e romances autobiográficos.

Não obstante dessa realidade, o mundo contemporâneo encontra nas artes uma forma de protestar contra a realidade social, localizando na literatura um meio para preservar as memórias vividas. Acrescentamos, assim, como característica da arte produzida no mundo hispano-americano, a forte relação entre literatura – história – memória (HUYSSSEN, 2014).

Nesse sentido, inicia-se no ano de 1928, um genocídio de trabalhadores após a implantação da empresa norte-americana *United Fruit Company*, no mercado de produção de frutas na Colômbia, quando os operários decretaram uma grande greve contra as condições trabalhistas, as fraudes e a excessiva carga-horária de trabalho nessa grande produtora no mercado latino-americano.

O episódio ficou conhecido como *La masacre de la bananeira*, após a morte de um número flutuante de 3.000 operários que não aceitaram as condições de trabalho impostas pela empresa norte-americana.

Importante destacar que a *United Fruit Company* não pode ser reduzida apenas a uma grande multinacional que provocou a morte de inúmeros trabalhadores após uma greve operária, pois o contexto é ainda mais grave e complexo. É importante mencionar também o caráter de autoritarismo como marca dessa empresa na América Latina, o que promoveu de modo semelhante, a instauração de uma ditadura na Colômbia que girava em torno dos empregos gerados, em



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

regime de escravidão e da influência política da multinacional no país.

Assim, a narrativa de Gabriel García Márquez, construída em torno de uma grande produtora de frutas, dialoga com uma forte tradição da América Latina com os produtos da terra, entre eles, o café, o milho e a banana.

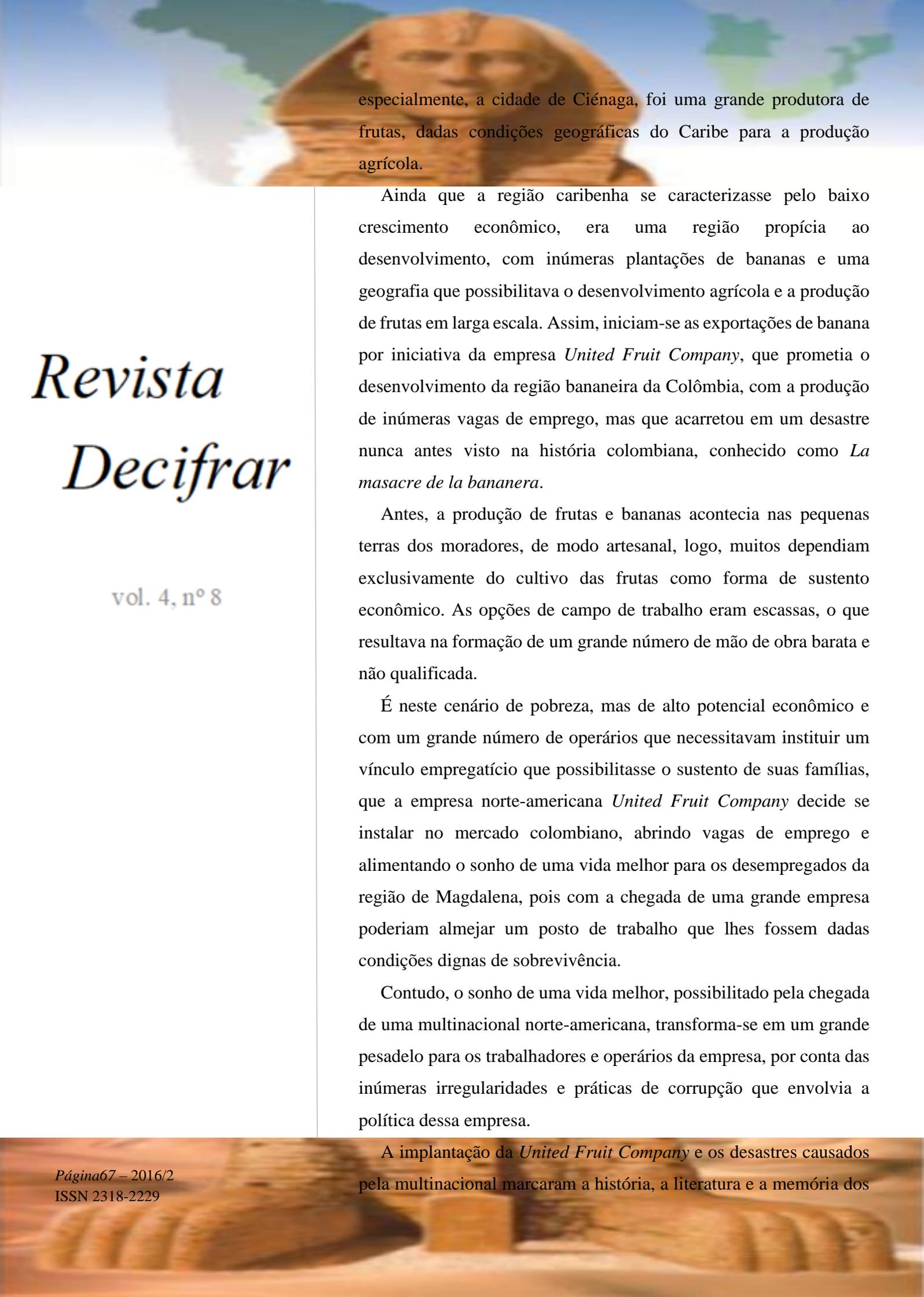
Na Conferência Anual da Revista *Cuadernos de Literatura*, o estudioso Héctor Hoyos (2014), trata da *Aproximación de la materia prima y el deseo en la cultura colombiana*, no qual aponta para a construção de romances importantes para a literatura hispano-americana, entre eles: *María*, de Jorge Isaacs (1867); *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924); *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994) e *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (2014), como narrativas que se desenvolvem através de um produto, coisa ou planta tipicamente latino-americana. Neste contexto, percebe-se a importância da banana para a narrativa de García Márquez, como forma de denúncia do autoritarismo, da corrupção e da opressão nos países chamados de República das Bananas.

Este estudo fundamenta-se, além do mais, na ideia de “dever de memória”, postulado pelo crítico francês Paul Ricoeur (2007), que sugere pensar que as sociedades contemporâneas possuem uma espécie de compromisso com o passado e com as recordações, devendo, portanto, visitar o passado para reconstruir a história ou – em casos como em *La massacre de la bananeira* – fixar uma verdade quando há a tentativa de apagamento do passado.

ONDE TUDO COMEÇOU

Ciénaga, Colômbia, 05 e 06 de dezembro 1928, uma cidade devastada pelas recordações e pelas lembranças de um dos maiores genocídios da história do Caribe colombiano, que matou um número aproximado de quase três mil trabalhadores após uma greve operária.

A Colômbia ficou conhecida no século XX como uma das maiores produtoras de frutas da América Latina, exportando para diversos países do continente e da América Central. A região do Magdalena e,



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

especialmente, a cidade de Ciénaga, foi uma grande produtora de frutas, dadas condições geográficas do Caribe para a produção agrícola.

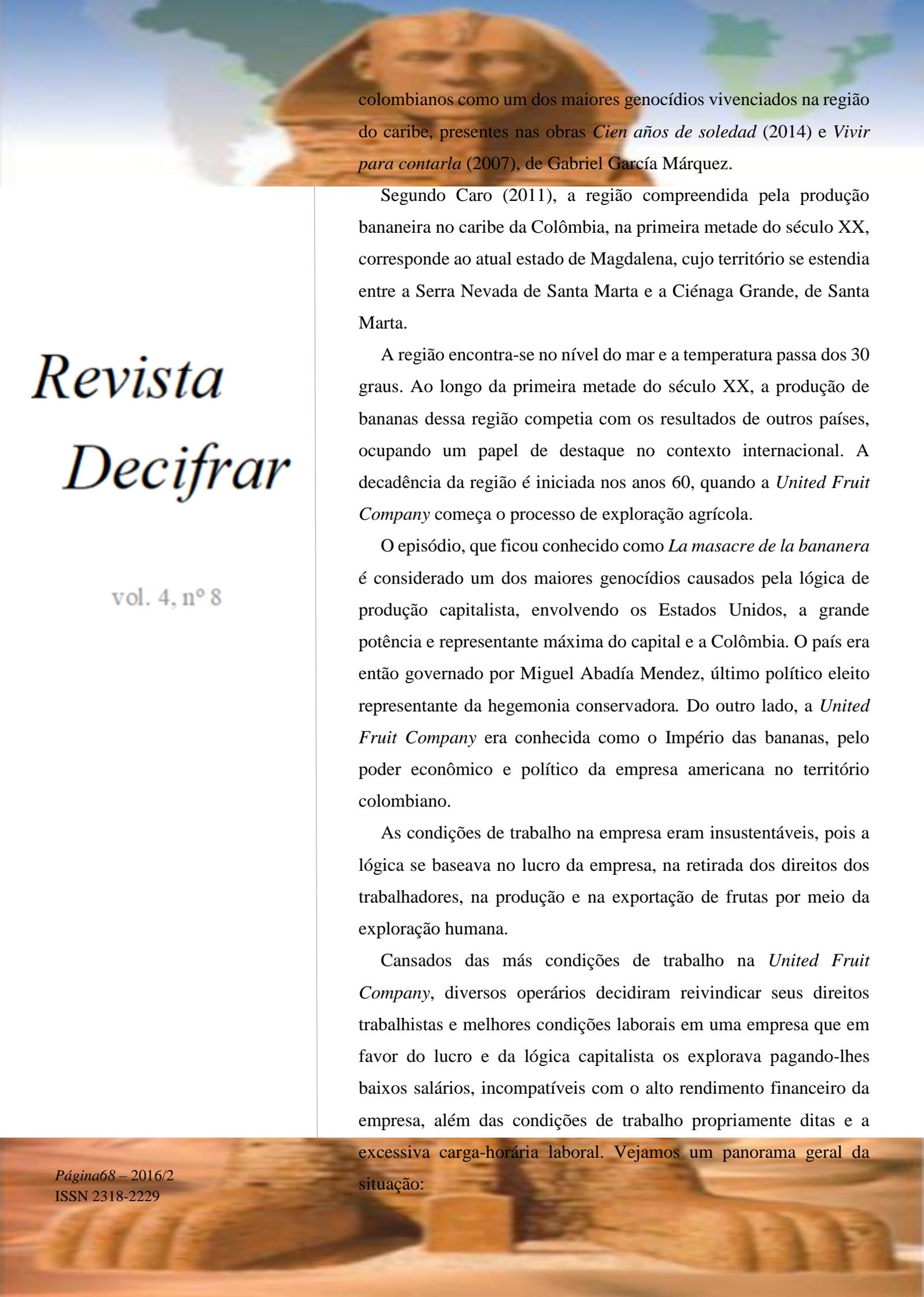
Ainda que a região caribenha se caracterizasse pelo baixo crescimento econômico, era uma região propícia ao desenvolvimento, com inúmeras plantações de bananas e uma geografia que possibilitava o desenvolvimento agrícola e a produção de frutas em larga escala. Assim, iniciam-se as exportações de banana por iniciativa da empresa *United Fruit Company*, que prometia o desenvolvimento da região bananeira da Colômbia, com a produção de inúmeras vagas de emprego, mas que acarretou em um desastre nunca antes visto na história colombiana, conhecido como *La masacre de la bananera*.

Antes, a produção de frutas e bananas acontecia nas pequenas terras dos moradores, de modo artesanal, logo, muitos dependiam exclusivamente do cultivo das frutas como forma de sustento econômico. As opções de campo de trabalho eram escassas, o que resultava na formação de um grande número de mão de obra barata e não qualificada.

É neste cenário de pobreza, mas de alto potencial econômico e com um grande número de operários que necessitavam instituir um vínculo empregatício que possibilitasse o sustento de suas famílias, que a empresa norte-americana *United Fruit Company* decide se instalar no mercado colombiano, abrindo vagas de emprego e alimentando o sonho de uma vida melhor para os desempregados da região de Magdalena, pois com a chegada de uma grande empresa poderiam almejar um posto de trabalho que lhes fossem dadas condições dignas de sobrevivência.

Contudo, o sonho de uma vida melhor, possibilitado pela chegada de uma multinacional norte-americana, transforma-se em um grande pesadelo para os trabalhadores e operários da empresa, por conta das inúmeras irregularidades e práticas de corrupção que envolvia a política dessa empresa.

A implantação da *United Fruit Company* e os desastres causados pela multinacional marcaram a história, a literatura e a memória dos



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

colombianos como um dos maiores genocídios vivenciados na região do caribe, presentes nas obras *Cien años de soledad* (2014) e *Vivir para contarla* (2007), de Gabriel García Márquez.

Segundo Caro (2011), a região compreendida pela produção bananeira no caribe da Colômbia, na primeira metade do século XX, corresponde ao atual estado de Magdalena, cujo território se estendia entre a Serra Nevada de Santa Marta e a Ciénaga Grande, de Santa Marta.

A região encontra-se no nível do mar e a temperatura passa dos 30 graus. Ao longo da primeira metade do século XX, a produção de bananas dessa região competia com os resultados de outros países, ocupando um papel de destaque no contexto internacional. A decadência da região é iniciada nos anos 60, quando a *United Fruit Company* começa o processo de exploração agrícola.

O episódio, que ficou conhecido como *La masacre de la bananera* é considerado um dos maiores genocídios causados pela lógica de produção capitalista, envolvendo os Estados Unidos, a grande potência e representante máxima do capital e a Colômbia. O país era então governado por Miguel Abadía Mendez, último político eleito representante da hegemonia conservadora. Do outro lado, a *United Fruit Company* era conhecida como o Império das bananas, pelo poder econômico e político da empresa americana no território colombiano.

As condições de trabalho na empresa eram insustentáveis, pois a lógica se baseava no lucro da empresa, na retirada dos direitos dos trabalhadores, na produção e na exportação de frutas por meio da exploração humana.

Cansados das más condições de trabalho na *United Fruit Company*, diversos operários decidiram reivindicar seus direitos trabalhistas e melhores condições laborais em uma empresa que em favor do lucro e da lógica capitalista os explorava pagando-lhes baixos salários, incompatíveis com o alto rendimento financeiro da empresa, além das condições de trabalho propriamente ditas e a excessiva carga-horária laboral. Vejamos um panorama geral da situação:

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

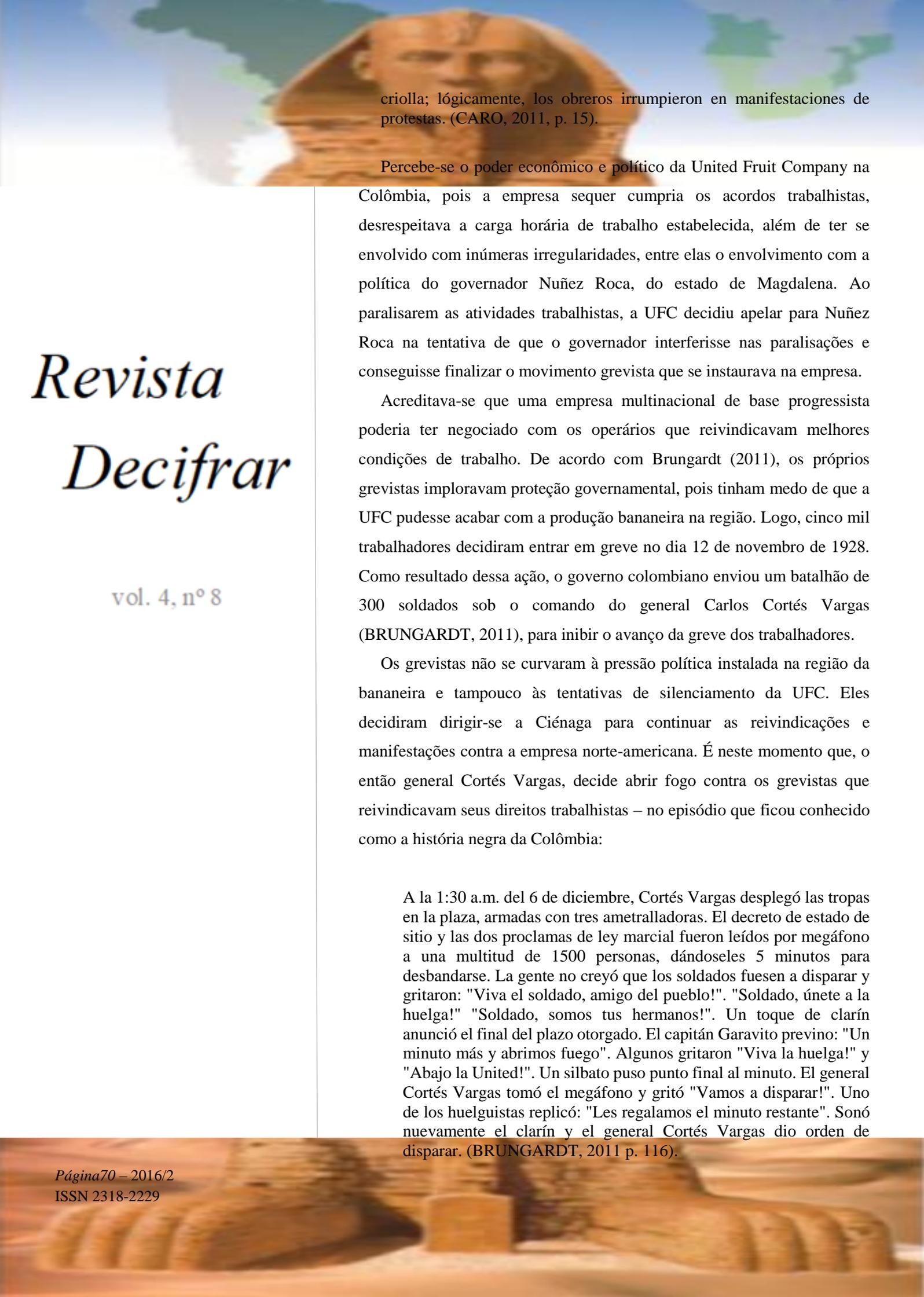
Los hechos en cuestión parten desde el día 12 de Noviembre de 1928 cuando estalla una gran huelga en toda la región bananera del Magdalena. Una huelga que contó con la participación de más de 25 000 trabajadores de las plantaciones bananeras, los cuales se negaban a cortar la fruta hasta sus condiciones laborales y prestacionales no fueran mejoradas. (CARO, 2011, p. 02).

De acordo com Caro (2011), a principal questão reivindicada pelos trabalhadores da *United Fruit Company* relacionava-se às artimanhas contratuais da empresa para livrar-se dos direitos trabalhistas dos empregados. Assim, a empresa norte-americana evitava assinar contratos de maneira direta, eliminando os direitos trabalhistas de milhares de trabalhadores, para que o lucro fosse cada vez maior, o que configurava exploração de trabalhadores. A esmagadora maioria dos contratos estabelecidos pela *UFC* concretizava-se pela contratação a partir de terceiros, o que se aproxima do processo de terceirização que conhecemos no Brasil. Além da forma contratual, outras demandas eram reivindicadas:

1) seguro colectivo obligatorio; 2) reparación por accidentes de trabajo; 3) habitaciones higiénicas y descanso dominical remunerado; 4) aumento en 50% de los jornales de los empleados que ganaban menos de 100 mensuales; 5) supresión de comisariatos; 6) cesación de préstamos por medio de vales; 7) pago semanal; 8) abolición del sistema de contratistas; y 9) mejor servicio hospitalario. (CARO, 2011, p. 07).

Mesmo com as reivindicações dos operários, a empresa decidiu que não faria as concessões para que os empregados voltassem à jornada de trabalho, o que evitaria, dessa forma, conflitos maiores. Assim, inicia-se uma grande paralisação entre os operários:

Las cosas sucedieron porque una vez concentrados los trabajadores obreros en los distintos puntos de congregación en los cuales se reunían como acto de manifestación y protesta pacífica, siendo las once de la noche del día miércoles 5 de diciembre llegó la noticia que el Dr. Núñez Roca, gobernador del departamento de Magdalena, acaba de emitir un decreto, por medio del cual ordenaba la dispersión de los grupos de huelguistas. El decreto hacía varias consideraciones, entre ellas la de que la huelga había generado una asonada. Norma que para los huelguistas fue de muy mal gusto, pues el Gobernador expidió dicho decreto sin consultarles a ninguna comisión que los representara, sólo lo hizo desde la óptica de la multinacional, de las autoridades militares que defendían los intereses de ésta compañía norteamericana y de la "bananocracia"



criolla; lógicamente, los obreros irrumpieron en manifestaciones de protestas. (CARO, 2011, p. 15).

Percebe-se o poder econômico e político da United Fruit Company na Colômbia, pois a empresa sequer cumpria os acordos trabalhistas, desrespeitava a carga horária de trabalho estabelecida, além de ter se envolvido com inúmeras irregularidades, entre elas o envolvimento com a política do governador Nuñez Roca, do estado de Magdalena. Ao paralisarem as atividades trabalhistas, a UFC decidiu apelar para Nuñez Roca na tentativa de que o governador interferisse nas paralisações e conseguisse finalizar o movimento grevista que se instaurava na empresa.

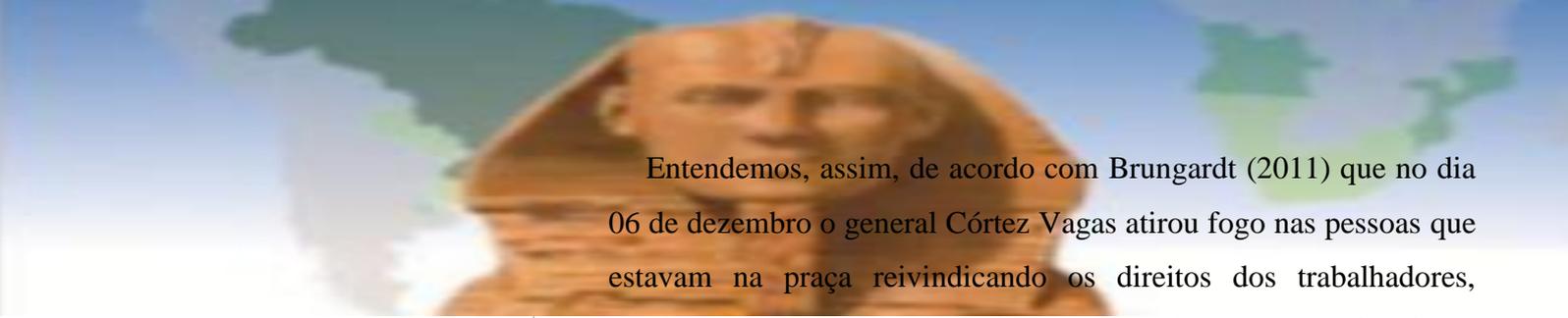
Acreditava-se que uma empresa multinacional de base progressista poderia ter negociado com os operários que reivindicavam melhores condições de trabalho. De acordo com Brungardt (2011), os próprios grevistas imploravam proteção governamental, pois tinham medo de que a UFC pudesse acabar com a produção bananeira na região. Logo, cinco mil trabalhadores decidiram entrar em greve no dia 12 de novembro de 1928. Como resultado dessa ação, o governo colombiano enviou um batalhão de 300 soldados sob o comando do general Carlos Cortés Vargas (BRUNGARDT, 2011), para inibir o avanço da greve dos trabalhadores.

Os grevistas não se curvaram à pressão política instalada na região da bananeira e tampouco às tentativas de silenciamento da UFC. Eles decidiram dirigir-se a Ciénaga para continuar as reivindicações e manifestações contra a empresa norte-americana. É neste momento que, o então general Cortés Vargas, decide abrir fogo contra os grevistas que reivindicavam seus direitos trabalhistas – no episódio que ficou conhecido como a história negra da Colômbia:

A la 1:30 a.m. del 6 de diciembre, Cortés Vargas desplegó las tropas en la plaza, armadas con tres ametralladoras. El decreto de estado de sitio y las dos proclamas de ley marcial fueron leídos por megáfono a una multitud de 1500 personas, dándoseles 5 minutos para desbandarse. La gente no creyó que los soldados fuesen a disparar y gritaron: "Viva el soldado, amigo del pueblo!". "Soldado, únete a la huelga!" "Soldado, somos tus hermanos!". Un toque de clarín anunció el final del plazo otorgado. El capitán Garavito previno: "Un minuto más y abrimos fuego". Algunos gritaron "Viva la huelga!" y "Abajo la United!". Un silbato puso punto final al minuto. El general Cortés Vargas tomó el megáfono y gritó "Vamos a disparar!". Uno de los huelguistas replicó: "Les regalamos el minuto restante". Sonó nuevamente el clarín y el general Cortés Vargas dio orden de disparar. (BRUNGARDT, 2011 p. 116).

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Entendemos, assim, de acordo com Brungardt (2011) que no dia 06 de dezembro o general Córtez Vargas atirou fogo nas pessoas que estavam na praça reivindicando os direitos dos trabalhadores, suprimidos pela ganância da *United Fruit Company*, resultando na morte de trabalhadores e familiares que ali se concentravam.

NÃO FOI UM SONHO: LA MASACRE DE LA BANANERA EM VIVIR PARA CONTARLA E CIEN AÑOS DE SOLEDAD

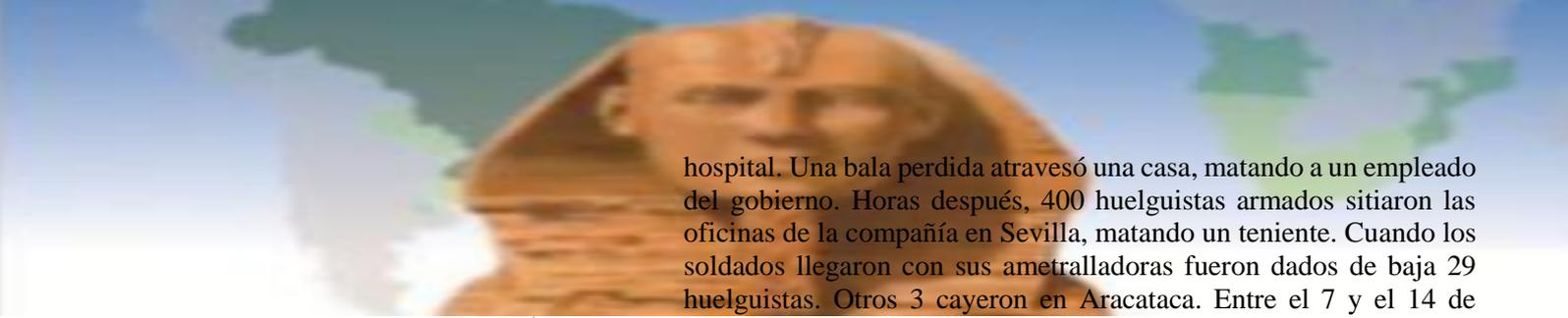
Aqui, traçamos um paralelo entre as obras *Vivir para contarla* (2007) e *Cien años de soledad* (2014), para reconstruir o episódio de *La masacre de la bananera*. Para tanto, recuperamos em *Cien años de soledad* o excerto que conta como a greve se concretizou e os resultados dessa paralisação para os trabalhadores:

Aunque no era hombre de presagios, la noticia fue para él como un anuncio de la muerte, que había esperado desde la mañana distante en que el coronel Gerineldo Márquez le permitió ver un fusilamiento. Sin embargo, el mal augurio no alteró su solemnidad [...] La ley marcial facultaba al ejército para asumir funciones de árbitro de conciliación. Tan pronto como se exhibieron en Macondo, los soldados pusieron a un lado los fusiles, cortaron y embarcaron el banano y movilizaron los trenes. Los trabajadores, que hasta entonces se habían conformado con esperar, se echaron al monte sin más armas que sus machetes de labor, y empezaron a sabotear el sabotaje. Incendiaron fincas y comisariatos, destruyeron los rieles para impedir el tránsito de los trenes que empezaban a abrirse paso con fuego de ametralladoras, y cortaron los alambres del telégrafo y el teléfono. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 360)

O episódio ficou conhecido na história como *La noche negra de Aracataca* ou *La masacre de la bananera*, marcado na memória coletiva dos moradores da região da bananeira. Nunca se soube ao certo quantos grevistas encontravam-se na manifestação na noite do dia 6 de dezembro de 1928, quando Cortés Vargas ordenou que os trezentos soldados abrissem fogo contra a multidão. Relatos oriundos da memória coletiva contam que naquela noite aproximadamente três mil trabalhadores protestavam pacificamente ao lado de suas famílias, incluindo crianças, mulheres, jovens e idosos:

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

hospital. Una bala perdida atravesó una casa, matando a un empleado del gobierno. Horas después, 400 huelguistas armados sitiaron las oficinas de la compañía en Sevilla, matando un teniente. Cuando los soldados llegaron con sus ametralladoras fueron dados de baja 29 huelguistas. Otros 3 cayeron en Aracataca. Entre el 7 y el 14 de diciembre fueron enterrados 13 huelguistas más. Se informó -sin confirmación alguna- que entre 5 y 15 trabajadores heridos murieron en sus escondites por falta de asistencia médica. Los daños materiales ascendieron a 1.250.000 dólares, 800.000 de los cuales correspondieron a daños sufridos por la United Fruit, 150.000 a daños en la vía férrea, y los 300.000 restantes fueron sufridos por cultivadores colombianos. (BRUNGARDT, 2011 p. 117).

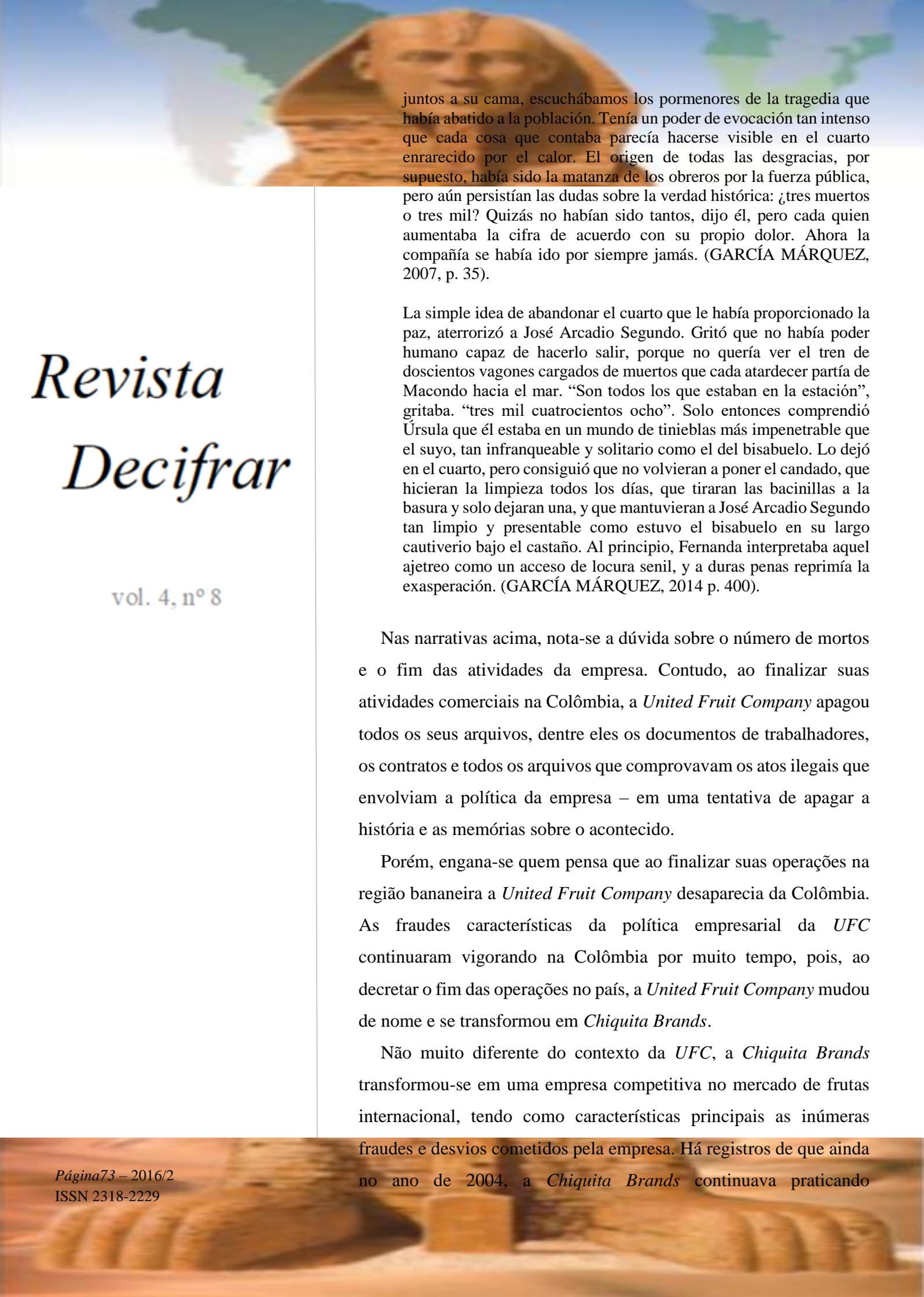
No romance *Cien años de soledad* reconstrói-se o momento em que o exército vai às ruas para atirar nos trabalhadores grevistas:

La posición privilegiada del niño le permitió ver que en ese momento la masa desbocada empezaba a llegar a la esquina y la fila de ametralladoras abrió fuego. Varias voces gritaron al mismo tiempo: – ¡Tírense al suelo! ¡Tírense al suelo! Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 365).

Considerando o poder da *United Fruit Company* na região bananeira e a relação política da empresa com o governador de Magdalena, os dados sobre o número de mortos foram ocultados. Divulgou-se, então, o número de treze mortos e dezenove feridos.

Números e estimativas deslocados da realidade, pois aponta-se que entre oitocentas e três mil pessoas foram mortas naquela noite. Com a greve e o massacre dos trabalhadores, a *UFC* perdeu espaço e poder no mercado colombiano, entretanto, ainda resta a dúvida se a empresa continua suas atividades na Colômbia, ou não. Até os dias atuais, o episódio faz parte da memória coletiva de inúmeros colombianos e o massacre encontra-se presente nos livros e nas aulas de história.

La massacre de la bananera e a dúvida sobre a estimativa de mortos é narrada em *Vivir para contarla* e *Cien años de soledad*:



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

juntos a su cama, escuchábamos los pormenores de la tragedia que había abatido a la población. Tenía un poder de evocación tan intenso que cada cosa que contaba parecía hacerse visible en el cuarto enrarecido por el calor. El origen de todas las desgracias, por supuesto, había sido la matanza de los obreros por la fuerza pública, pero aún persistían las dudas sobre la verdad histórica: ¿tres muertos o tres mil? Quizás no habían sido tantos, dijo él, pero cada quien aumentaba la cifra de acuerdo con su propio dolor. Ahora la compañía se había ido por siempre jamás. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 35).

La simple idea de abandonar el cuarto que le había proporcionado la paz, aterrizó a José Arcadio Segundo. Gritó que no había poder humano capaz de hacerlo salir, porque no quería ver el tren de doscientos vagones cargados de muertos que cada atardecer partía de Macondo hacia el mar. “Son todos los que estaban en la estación”, gritaba. “tres mil cuatrocientos ocho”. Solo entonces comprendió Úrsula que él estaba en un mundo de tinieblas más impenetrable que el suyo, tan infranqueable y solitario como el del bisabuelo. Lo dejó en el cuarto, pero consiguió que no volvieran a poner el candado, que hicieran la limpieza todos los días, que tiraran las bacinillas a la basura y solo dejaran una, y que mantuvieran a José Arcadio Segundo tan limpio y presentable como estuvo el bisabuelo en su largo cautiverio bajo el castaño. Al principio, Fernanda interpretaba aquel ajeteo como un acceso de locura senil, y a duras penas reprimía la exasperación. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 400).

Nas narrativas acima, nota-se a dúvida sobre o número de mortos e o fim das atividades da empresa. Contudo, ao finalizar suas atividades comerciais na Colômbia, a *United Fruit Company* apagou todos os seus arquivos, dentre eles os documentos de trabalhadores, os contratos e todos os arquivos que comprovavam os atos ilegais que envolviam a política da empresa – em uma tentativa de apagar a história e as memórias sobre o acontecido.

Porém, engana-se quem pensa que ao finalizar suas operações na região bananeira a *United Fruit Company* desaparecia da Colômbia. As fraudes características da política empresarial da *UFC* continuaram vigorando na Colômbia por muito tempo, pois, ao decretar o fim das operações no país, a *United Fruit Company* mudou de nome e se transformou em *Chiquita Brands*.

Não muito diferente do contexto da *UFC*, a *Chiquita Brands* transformou-se em uma empresa competitiva no mercado de frutas internacional, tendo como características principais as inúmeras fraudes e desvios cometidos pela empresa. Há registros de que ainda no ano de 2004, a *Chiquita Brands* continuava praticando

irregularidades, assim como a *United Fruit Company*, segundo informações do jornal *El espectador* (2009):

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Chiquita Brands nunca se fue del país. Desde de los tiempos de la masacre de las bananeras (1928), con su antiguo nombre United Fruit Company, hasta la barbarie paramilitar que arrasó a sangre y fuego el Urabá, la cuestionada compañía norteamericana, que financió durante años a las autodefensas, sigue teniendo presencia en Colombia. En el año 2004, una vez descubierto su patrocinio a este grupo ilegal, supuestamente cesó sus actividades comerciales, al tiempo que enfrentó un sonado proceso en Estados Unidos donde fue condenada a pagar US\$25 millones por haber financiado a las Auc. No obstante, a través de una sofisticada maniobra financiera detectada por la Fiscalía, las operaciones de Chiquita Brands en Colombia fueron asumidas por dos firmas con curiosas particularidades: Invesmar S.A. y Olinsa. La primera, domiciliada en el paraíso fiscal de Islas Vírgenes Británicas, es dueña de un conglomerado empresarial cuya firma líder en el territorio nacional es Banacol S.A. Esta compañía, según el ente acusador, siguió pagando millonarios recursos entre 2004 y 2007 a las cooperativas de seguridad que eran fachada de las autodefensas. Es decir, continuó auspiciando la estela de violencia de su antecesora (EL ESPECTADOR, 2009)³

La masacre de la bananera faz parte da memória coletiva de inúmeros colombianos, tendo transformado-se em um dos episódios mais importantes na narrativa de García Márquez. Assim, *La masacre* é narrada como um dos pontos centrais da autobiografia e do romance, sendo retomado por García Márquez em diferentes momentos em ambas as obras.

As recordações em *Vivir para contarla* mostram que a mãe do narrador de García Márquez preferia esquecer a noite de mortes na Colômbia, como uma tentativa de preservar-se ante tantas recordações e memórias que recontam um período nefasto da história.

García Márquez narra, em *Cien años de soledad*, o momento em que o personagem José Arcadio Segundo caminha por um trem e encontra os corpos dos mortos enfileirados, todos na mesma temperatura. Em Macondo, a cidade imaginária, trabalhadores,

³ Artigo “Chiquita sigue en Colombia” disponível no periódico online *El espectador* de 05 de setembro de 2009. Para mais informações, consultar as referências finais ou acessar: <http://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso159808-chiquita-sigue-colombia>.



mulheres e crianças foram mortos pelos soldados que atiraram contra os grevistas:

Revista Decifrar

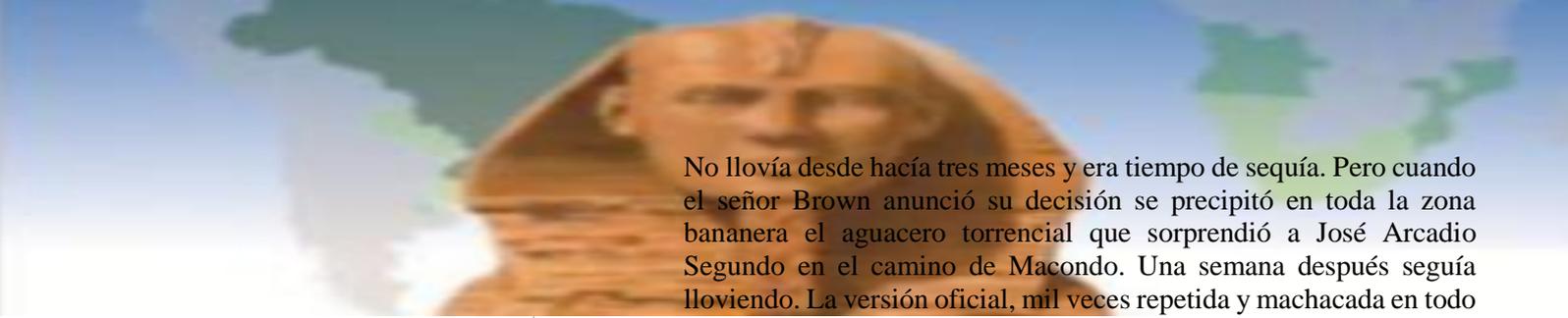
vol. 4, nº 8

Cuando José Arcadio Segundo se despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos de dolía, y solo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura de yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 366).

Ainda em *Cien años de soledad*, a narrativa é construída quando José Arcadio Segundo caminha pela cidade de Macondo e encontra as ruas desertas, pois embora quase 3000 pessoas tenham sido mortas, o exército insiste que nada havia acontecido, que tudo estava normal.

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.
– Debían ser como tres mil – murmuró.
– ¿Qué?
– Los muertos –aclaró el–. Debían ser todos los que estaban en la estación. La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos”, dijo. “Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo”. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “No hubo muertos”. Pasó por la plazuela de la estación, y vio las esas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre. Las calles estaban desiertas bajo la lluvia tenaz y las casas cerradas, sin vestigios de vida interior. La única noticia humana era el primer toque para misa. Llamó en la puerta de la casa del coronel Gavilán. Una mujer encinta, a quien había visto muchas veces, le cerró la puerta en la cara. “Se fue”, dijo asustada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 368)

A construção narrativa na cidade fictícia de Macondo, mostra uma tentativa clara do exército de transformar a realidade vivenciada pelos moradores em esquecimento.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

No llovía desde hacía tres meses y era tiempo de sequía. Pero cuando el señor Brown anunció su decisión se precipitó en toda la zona bananera el aguacero torrencial que sorprendió a José Arcadio Segundo en el camino de Macondo. Una semana después seguía lloviendo. La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia. La ley marcial continuaba, en previsión de que fuera necesario aplicar medidas de emergencia para la calamidad pública del aguacero interminable, pero la tropa estaba acuartelada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 370).

Ainda na cidade fictícia de Macondo, segue o intento de os soldados criarem no imaginário coletivo uma falsa recordação de que nada aconteceu e de que não houve mortes na cidade. A todo custo os soldados tentam fixar a ideia de que tudo não passou de um sonho:

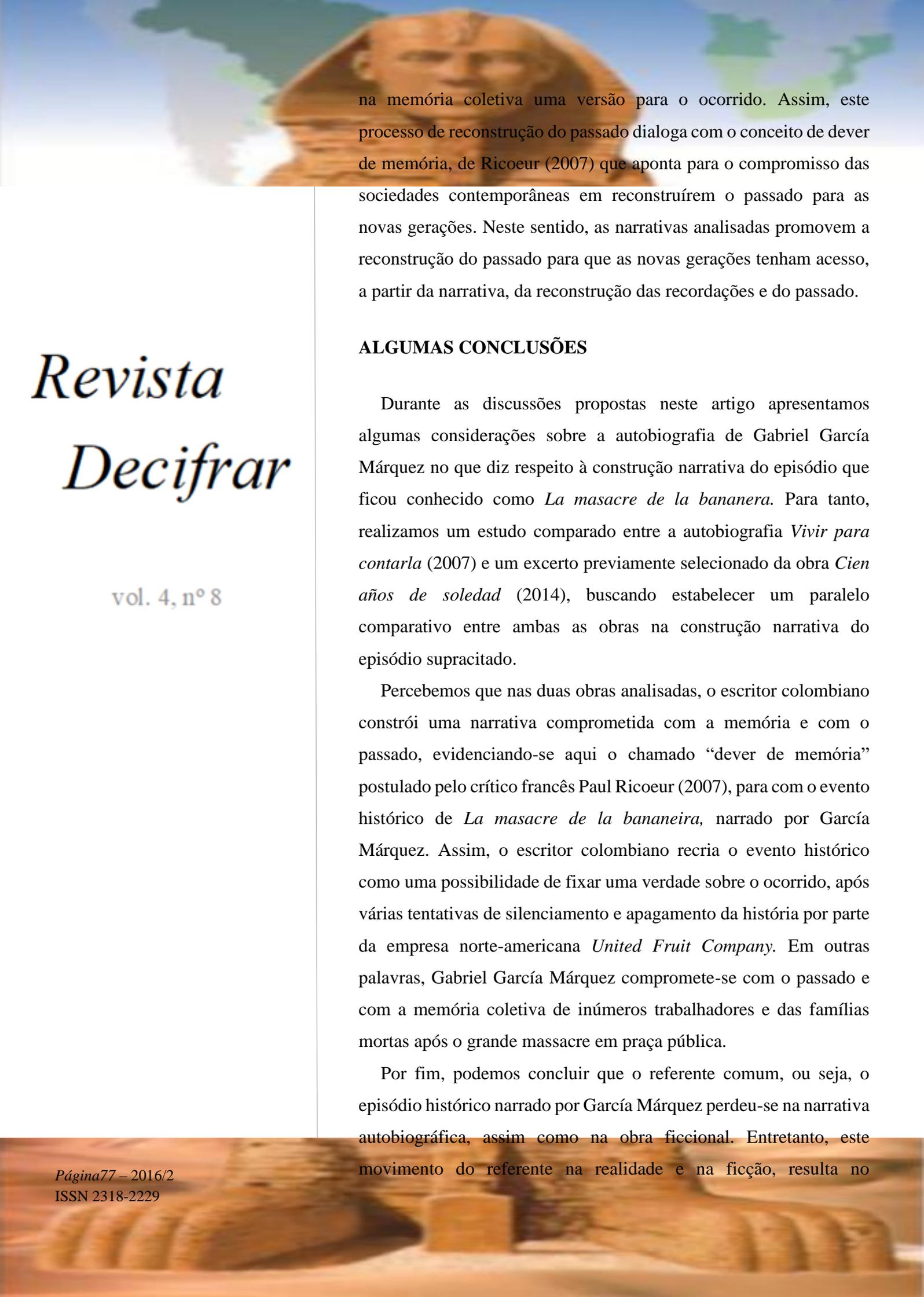
Era todavía la búsqueda y el exterminio de los malhechores, asesinos, incendiarios, revoltosos del Decreto Número Cuatro, pero los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias. “Seguro que fue un sueño”, insistían los oficiales. “En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz”. Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014 p. 370).

Com o suposto encerramento das atividades da *United Fruit Company* na Colômbia, após o genocídio que apagou da história um número flutuante de quase 3 mil trabalhadores, percebe-se que a região da bananeira transformou-se em um lugar repleto de recordações. Recuperamos na autobiografia a conclusão de que a região bananeira havia sido devastada pela *UFC*:

– Los gringos no vuelven nunca – concluyó.

Lo único cierto era que se llevaron todo: el dinero, las brisas de diciembre, el cuchillo de pan, el trueno de las tres de la tarde, el aroma de los jazmines, el amor. Sólo quedaron los almendros polvorientos, las calles reverberantes, las casas de madera y techo de cinc oxidados con sus gentes taciturnas, devastadas por los recuerdos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 36).

Existe, portanto, nas narrativas de Gabriel García Márquez, uma reconstrução do episódio conhecido como *La masacre de la bananera*, como tentativa do escritor de reconstruir a verdade e fixar



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

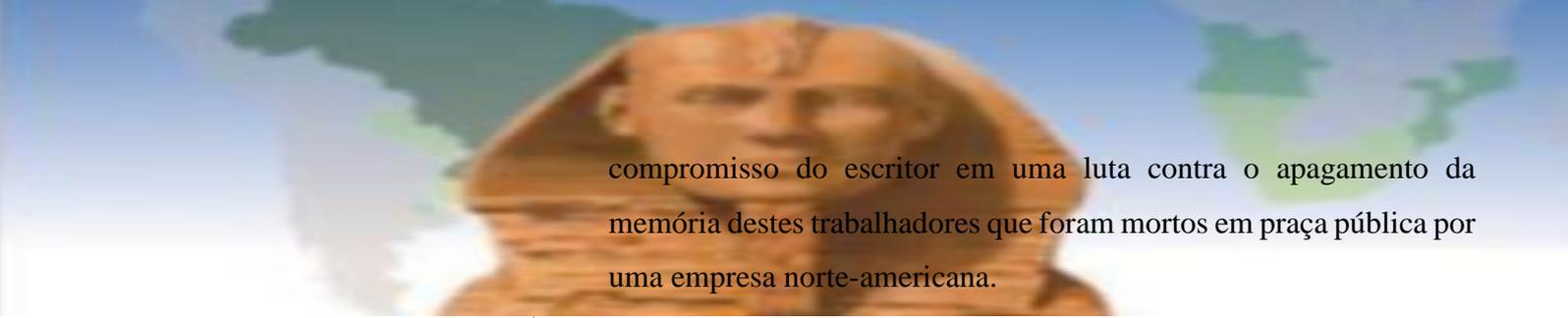
na memória coletiva uma versão para o ocorrido. Assim, este processo de reconstrução do passado dialoga com o conceito de dever de memória, de Ricoeur (2007) que aponta para o compromisso das sociedades contemporâneas em reconstruírem o passado para as novas gerações. Neste sentido, as narrativas analisadas promovem a reconstrução do passado para que as novas gerações tenham acesso, a partir da narrativa, da reconstrução das recordações e do passado.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Durante as discussões propostas neste artigo apresentamos algumas considerações sobre a autobiografia de Gabriel García Márquez no que diz respeito à construção narrativa do episódio que ficou conhecido como *La masacre de la bananera*. Para tanto, realizamos um estudo comparado entre a autobiografia *Vivir para contarla* (2007) e um excerto previamente selecionado da obra *Cien años de soledad* (2014), buscando estabelecer um paralelo comparativo entre ambas as obras na construção narrativa do episódio supracitado.

Percebemos que nas duas obras analisadas, o escritor colombiano constrói uma narrativa comprometida com a memória e com o passado, evidenciando-se aqui o chamado “dever de memória” postulado pelo crítico francês Paul Ricoeur (2007), para com o evento histórico de *La masacre de la bananeira*, narrado por García Márquez. Assim, o escritor colombiano recria o evento histórico como uma possibilidade de fixar uma verdade sobre o ocorrido, após várias tentativas de silenciamento e apagamento da história por parte da empresa norte-americana *United Fruit Company*. Em outras palavras, Gabriel García Márquez compromete-se com o passado e com a memória coletiva de inúmeros trabalhadores e das famílias mortas após o grande massacre em praça pública.

Por fim, podemos concluir que o referente comum, ou seja, o episódio histórico narrado por García Márquez perdeu-se na narrativa autobiográfica, assim como na obra ficcional. Entretanto, este movimento do referente na realidade e na ficção, resulta no



compromisso do escritor em uma luta contra o apagamento da memória destes trabalhadores que foram mortos em praça pública por uma empresa norte-americana.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

REFERÊNCIAS

BRUNGARDT, Maurice P. **La United Fruit en Colombia**. Revista Innovar: Universidad Nacional de Colombia, 2011. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/22475/> Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

CARO, Jorge Enrique Elías. **La masacre obrera en 1928 en la zona bananera del Magdalena – Colombia: una historia inconclusa**. Portal Scielo, 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S166880902011000100004&script=sci_arttext. Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

COSTA JUNIOR, José Veranildo Lopes da. **Lembrar para não esquecer: memória, história e ficção em aula de língua espanhola**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, 2017.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Vivir para contarla**. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

_____. **Cien años de soledad**. Barcelona: Debolsillo, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

HOYOS, Héctor. **Aproximación de la materia prima y el deseo en la cultura colombiana**. Conferencia Anual Cuaderno de Literatura, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6IfcIoeqBBg> Acesso: 28 de dezembro de 2016.

ISAAC, Jorge. *María*. Bogotá: Norma, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIVERA, José Eustasio. **La vorágine**. Neiva: Cromos, 1924.

VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicários**. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1994.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

LUGARES DA CATÁSTROFE: TRÊS ESPAÇOS DO HORROR EM GONÇALO M. TAVARES

Leandro Moreira Beltrão (UFAM)

Teresa Maciel Ferreira (UFAM)

Fadul Moura (UFAM)

RESUMO: Gonçalo M. Tavares é um romancista português contemporâneo que ganhou notoriedade devido ao seu estilo sombrio e à abordagem de temas que levam suas personagens a situações-limite. Em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015), apresenta a trajetória da menina que conhece outras personagens. Por meio dessas relações, ora se abrem memórias, ora se alargam silenciamentos, a marcarem a violência, o trauma e o testemunho como temas que percorrem todo o livro. O trabalho que aqui se apresenta perfaz a análise sobre três personagens: Hanna, Moebius e Terezin. Procuramos, dessa maneira, partir do estranhamento causado pela narrativa de Gonçalo M. Tavares para elucidar: a operação de pequenas tecnologias de sanções punitivas; a memória inscrita no corpo como forma de testemunho; e a memória musical grafada em um muro, representação do lugar de resistência ao apagamento.

PALAVRAS-CHAVE: Catástrofes do século XX; Violência; Trauma; Testemunho; Gonçalo M. Tavares.

CATASTROPHIC SITES: THREE AREAS OF HORROR IN GONÇALO M. TAVARES

Gonçalo M. Tavares is a contemporary Portuguese novelist that gained recognition for his dark style and his choices of themes that force the characters into extreme situations. *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015) follows the path of a girl who meets other characters. Through these relationships, memories resurge and silencing broadens, signaling violence, trauma, and testimony as themes throughout the book. This study analyzes three characters of the book: Hanna, Moebius and Terezin. Taking into consideration the strangeness of Tavares's narrative, we'll try to elucidate: the procedures of small technologies of punitive sanctions; the memory inscribed as testimony on the body; and the musical memory written on the wall, representing the way from resistance to erasure.

KEYWORDS: XX century catastrophes; Gonçalo M. Tavares; Violence; Trauma; Testimony.



I. APROXIMAÇÃO E INCÔMODO

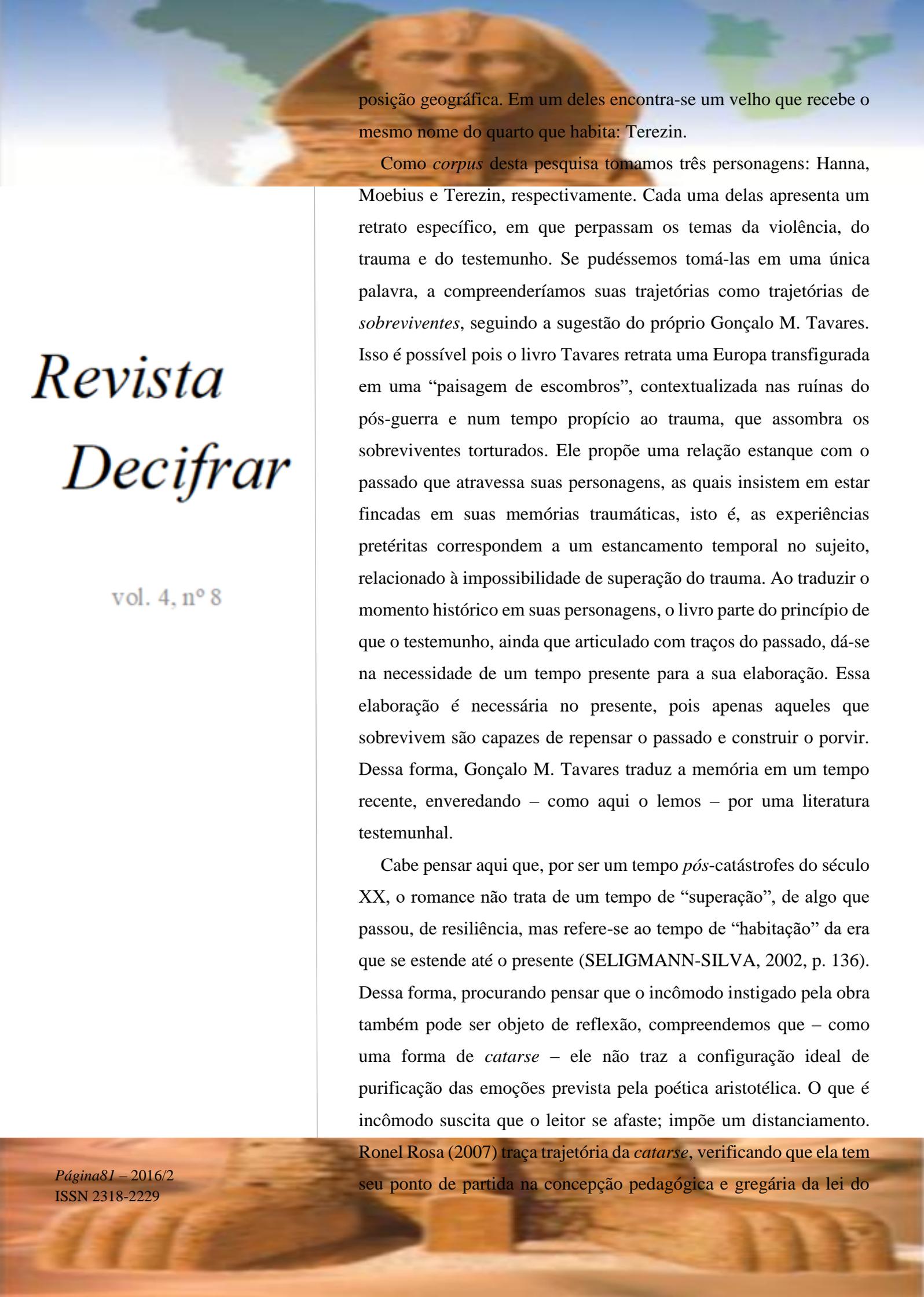
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Embora a literatura seja comumente encarada como uma forma de fruição, nem todo texto literário provoca prazer no leitor de uma obra. Neste trabalho, propomos uma leitura sobre um romance de Gonçalo M. Tavares, pois diante dele nasceu um estranhamento. Ao que nos parece, desde *Jerusalém* (2006), o autor apresenta narrativas com episódios sombrios, que retratam um mundo situado num tempo pós-catástrofes do século XX. No atual caso, o incômodo a que nos referimos nasce da leitura de um livro recente, intitulado *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai* (2015), com a história de Hanna, uma menina de 14 anos que nasceu com trissomia 21. No enredo, ela encontra Marius e apresenta a ele uma caixa com fichas. Tais objetos funcionam como uma espécie de orientação sobre comportamento privado e público, com instruções do que ela deve minimamente fazer.

No romance, Marius e Hanna deparam-se com várias personagens metamorfoseadas nos escombros do passado. Segundo Tavares, em entrevista concedida ao *Prêmio Oceanos*¹, a própria Hanna parece ter saído das ruínas à procura de seu pai, de modo que o ato indica uma busca assídua por esperança em meio a quase absoluto desamparo social, emocional e psicológico. Marius, ao deparar-se com ela, decide acompanhá-la, visto que a menina encontra-se sozinha tem dificuldade de comunicação devido à síndrome. Assim, ele torna-se o condutor de todas as histórias apresentadas no livro e, simultaneamente, cada vez mais enigmático por parecer fugir de um passado que não conhecemos e aceitar uma posição de ouvinte perante o que lhe é apresentado. No trajeto que percorrem, acabam encontrando um hotel em Berlim, cujos donos são Raffaella e Moebius. Nele, os quartos possuem os nomes dos campos de concentração situados pela Europa e são inspirados na mesma

¹ O livro *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, foi um dos dez finalistas do Oceanos 2016. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieA15wALDCw&spfreload=10>. Acesso em Jul de 2017.



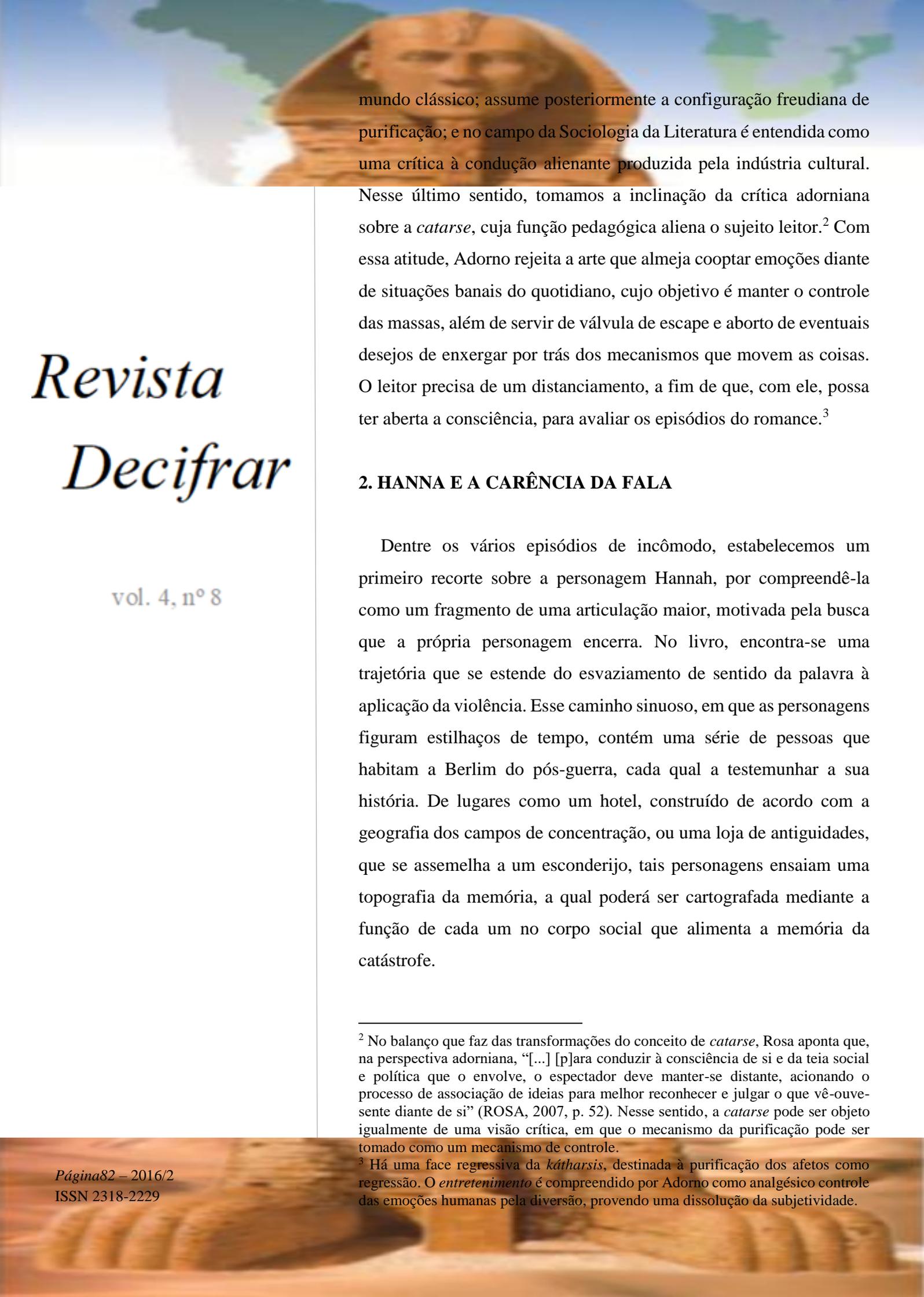
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

posição geográfica. Em um deles encontra-se um velho que recebe o mesmo nome do quarto que habita: Terezin.

Como *corpus* desta pesquisa tomamos três personagens: Hanna, Moebius e Terezin, respectivamente. Cada uma delas apresenta um retrato específico, em que perpassam os temas da violência, do trauma e do testemunho. Se pudéssemos tomá-las em uma única palavra, a compreenderíamos suas trajetórias como trajetórias de *sobreviventes*, seguindo a sugestão do próprio Gonçalo M. Tavares. Isso é possível pois o livro Tavares retrata uma Europa transfigurada em uma “paisagem de escombros”, contextualizada nas ruínas do pós-guerra e num tempo propício ao trauma, que assombra os sobreviventes torturados. Ele propõe uma relação estanque com o passado que atravessa suas personagens, as quais insistem em estar fincadas em suas memórias traumáticas, isto é, as experiências pretéritas correspondem a um estancamento temporal no sujeito, relacionado à impossibilidade de superação do trauma. Ao traduzir o momento histórico em suas personagens, o livro parte do princípio de que o testemunho, ainda que articulado com traços do passado, dá-se na necessidade de um tempo presente para a sua elaboração. Essa elaboração é necessária no presente, pois apenas aqueles que sobrevivem são capazes de repensar o passado e construir o porvir. Dessa forma, Gonçalo M. Tavares traduz a memória em um tempo recente, enveredando – como aqui o lemos – por uma literatura testemunhal.

Cabe pensar aqui que, por ser um tempo *pós*-catástrofes do século XX, o romance não trata de um tempo de “superação”, de algo que passou, de resiliência, mas refere-se ao tempo de “habitação” da era que se estende até o presente (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136). Dessa forma, procurando pensar que o incômodo instigado pela obra também pode ser objeto de reflexão, compreendemos que – como uma forma de *catarse* – ele não traz a configuração ideal de purificação das emoções prevista pela poética aristotélica. O que é incômodo suscita que o leitor se afaste; impõe um distanciamento. Ronel Rosa (2007) traça trajetória da *catarse*, verificando que ela tem seu ponto de partida na concepção pedagógica e gregária da lei do



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

mundo clássico; assume posteriormente a configuração freudiana de purificação; e no campo da Sociologia da Literatura é entendida como uma crítica à condução alienante produzida pela indústria cultural.

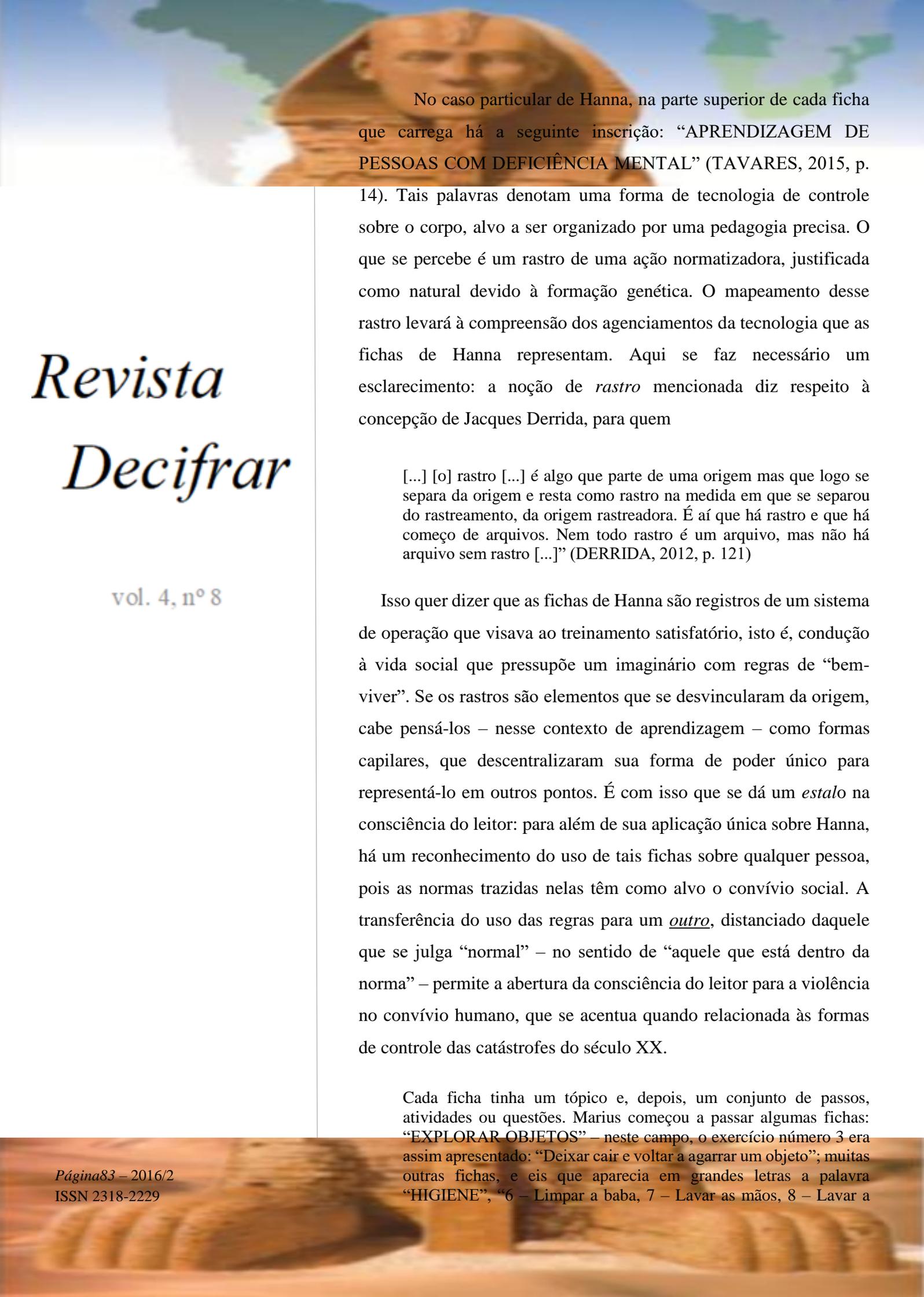
Nesse último sentido, tomamos a inclinação da crítica adorniana sobre a *catarse*, cuja função pedagógica aliena o sujeito leitor.² Com essa atitude, Adorno rejeita a arte que almeja cooptar emoções diante de situações banais do cotidiano, cujo objetivo é manter o controle das massas, além de servir de válvula de escape e aborto de eventuais desejos de enxergar por trás dos mecanismos que movem as coisas. O leitor precisa de um distanciamento, a fim de que, com ele, possa ter aberta a consciência, para avaliar os episódios do romance.³

2. HANNA E A CARÊNCIA DA FALA

Dentre os vários episódios de incômodo, estabelecemos um primeiro recorte sobre a personagem Hannah, por compreendê-la como um fragmento de uma articulação maior, motivada pela busca que a própria personagem encerra. No livro, encontra-se uma trajetória que se estende do esvaziamento de sentido da palavra à aplicação da violência. Esse caminho sinuoso, em que as personagens figuram estilhaços de tempo, contém uma série de pessoas que habitam a Berlim do pós-guerra, cada qual a testemunhar a sua história. De lugares como um hotel, construído de acordo com a geografia dos campos de concentração, ou uma loja de antiguidades, que se assemelha a um esconderijo, tais personagens ensaiam uma topografia da memória, a qual poderá ser cartografada mediante a função de cada um no corpo social que alimenta a memória da catástrofe.

² No balanço que faz das transformações do conceito de *catarse*, Rosa aponta que, na perspectiva adorniana, “[...] [p]ara conduzir à consciência de si e da teia social e política que o envolve, o espectador deve manter-se distante, acionando o processo de associação de ideias para melhor reconhecer e julgar o que vê-ouve-sente diante de si” (ROSA, 2007, p. 52). Nesse sentido, a *catarse* pode ser objeto igualmente de uma visão crítica, em que o mecanismo da purificação pode ser tomado como um mecanismo de controle.

³ Há uma face regressiva da *kátharsis*, destinada à purificação dos afetos como regressão. O *entretenimento* é compreendido por Adorno como analgésico controle das emoções humanas pela diversão, provendo uma dissolução da subjetividade.



Revista Decifrar

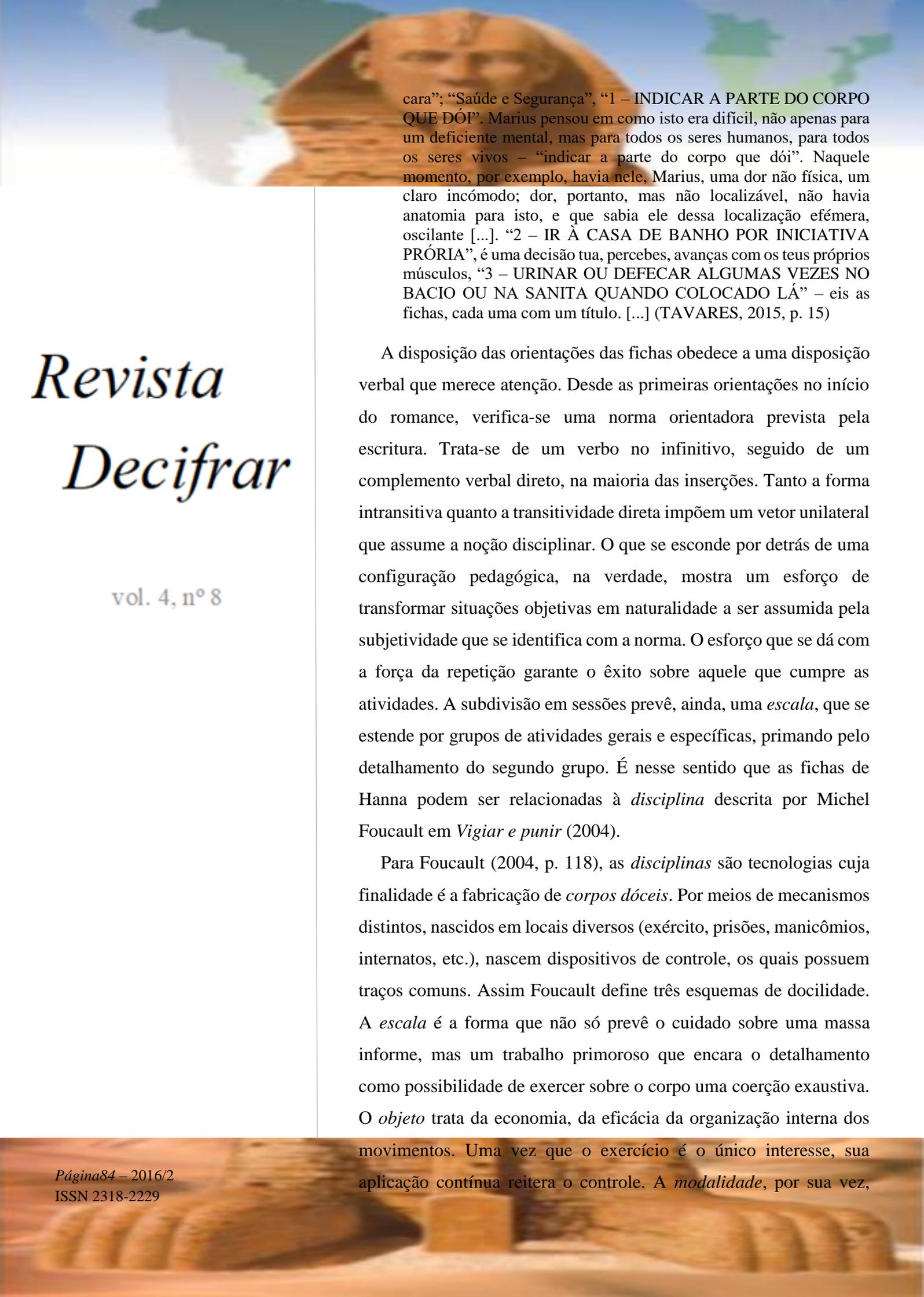
vol. 4, nº 8

No caso particular de Hanna, na parte superior de cada ficha que carrega há a seguinte inscrição: “APRENDIZAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA MENTAL” (TAVARES, 2015, p. 14). Tais palavras denotam uma forma de tecnologia de controle sobre o corpo, alvo a ser organizado por uma pedagogia precisa. O que se percebe é um rastro de uma ação normatizadora, justificada como natural devido à formação genética. O mapeamento desse rastro levará à compreensão dos agenciamentos da tecnologia que as fichas de Hanna representam. Aqui se faz necessário um esclarecimento: a noção de *rastro* mencionada diz respeito à concepção de Jacques Derrida, para quem

[...] [o] rastro [...] é algo que parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos. Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro [...]" (DERRIDA, 2012, p. 121)

Isso quer dizer que as fichas de Hanna são registros de um sistema de operação que visava ao treinamento satisfatório, isto é, condução à vida social que pressupõe um imaginário com regras de “bem-viver”. Se os rastros são elementos que se desvincularam da origem, cabe pensá-los – nesse contexto de aprendizagem – como formas capilares, que descentralizaram sua forma de poder único para representá-lo em outros pontos. É com isso que se dá um *estalo* na consciência do leitor: para além de sua aplicação única sobre Hanna, há um reconhecimento do uso de tais fichas sobre qualquer pessoa, pois as normas trazidas nelas têm como alvo o convívio social. A transferência do uso das regras para um *outro*, distanciado daquele que se julga “normal” – no sentido de “aquele que está dentro da norma” – permite a abertura da consciência do leitor para a violência no convívio humano, que se acentua quando relacionada às formas de controle das catástrofes do século XX.

Cada ficha tinha um tópico e, depois, um conjunto de passos, atividades ou questões. Marius começou a passar algumas fichas: “EXPLORAR OBJETOS” – neste campo, o exercício número 3 era assim apresentado: “Deixar cair e voltar a agarrar um objeto”; muitas outras fichas, e eis que aparecia em grandes letras a palavra “HIGIENE”, “6 – Limpar a baba, 7 – Lavar as mãos, 8 – Lavar a



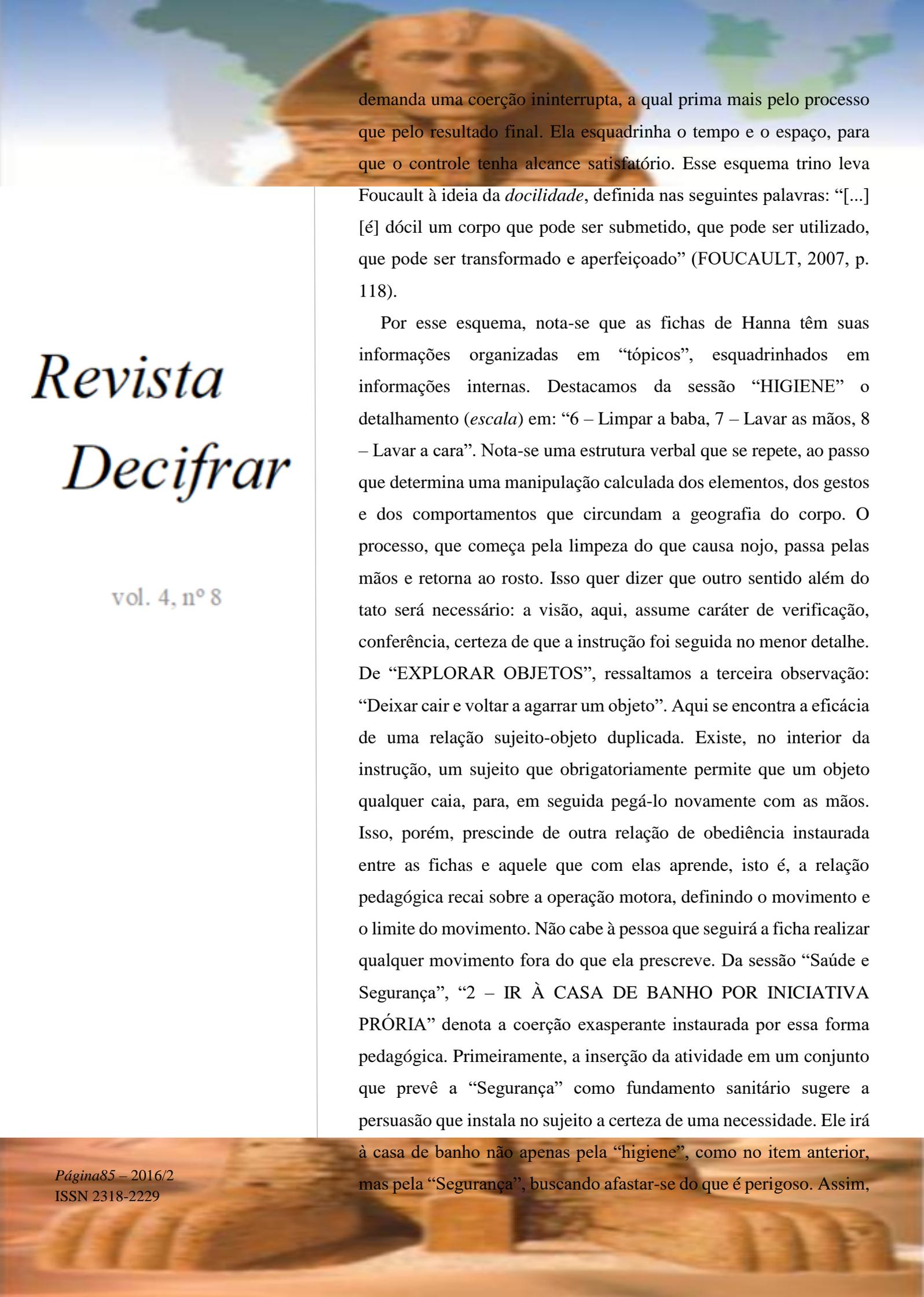
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

cara”; “Saúde e Segurança”, “1 – INDICAR A PARTE DO CORPO QUE DÓI”. Marius pensou em como isto era difícil, não apenas para um deficiente mental, mas para todos os seres humanos, para todos os seres vivos – “indicar a parte do corpo que dói”. Naquele momento, por exemplo, havia nele, Marius, uma dor não física, um claro incômodo; dor, portanto, mas não localizável, não havia anatomia para isto, e que sabia ele dessa localização efêmera, oscilante [...]. “2 – IR À CASA DE BANHO POR INICIATIVA PRÓRIA”, é uma decisão tua, percebes, avanças com os teus próprios músculos, “3 – URINAR OU DEFECAR ALGUMAS VEZES NO BACIO OU NA SANITA QUANDO COLOCADO LÁ” – eis as fichas, cada uma com um título. [...] (TAVARES, 2015, p. 15)

A disposição das orientações das fichas obedece a uma disposição verbal que merece atenção. Desde as primeiras orientações no início do romance, verifica-se uma norma orientadora prevista pela escritura. Trata-se de um verbo no infinitivo, seguido de um complemento verbal direto, na maioria das inserções. Tanto a forma intransitiva quanto a transitividade direta impõem um vetor unilateral que assume a noção disciplinar. O que se esconde por detrás de uma configuração pedagógica, na verdade, mostra um esforço de transformar situações objetivas em naturalidade a ser assumida pela subjetividade que se identifica com a norma. O esforço que se dá com a força da repetição garante o êxito sobre aquele que cumpre as atividades. A subdivisão em sessões prevê, ainda, uma *escala*, que se estende por grupos de atividades gerais e específicas, primando pelo detalhamento do segundo grupo. É nesse sentido que as fichas de Hanna podem ser relacionadas à *disciplina* descrita por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2004).

Para Foucault (2004, p. 118), as *disciplinas* são tecnologias cuja finalidade é a fabricação de *corpos dóceis*. Por meios de mecanismos distintos, nascidos em locais diversos (exército, prisões, manicômios, internatos, etc.), nascem dispositivos de controle, os quais possuem traços comuns. Assim Foucault define três esquemas de docilidade. A *escala* é a forma que não só prevê o cuidado sobre uma massa informe, mas um trabalho primoroso que encara o detalhamento como possibilidade de exercer sobre o corpo uma coerção exaustiva. O *objeto* trata da economia, da eficácia da organização interna dos movimentos. Uma vez que o exercício é o único interesse, sua aplicação contínua reitera o controle. A *modalidade*, por sua vez,

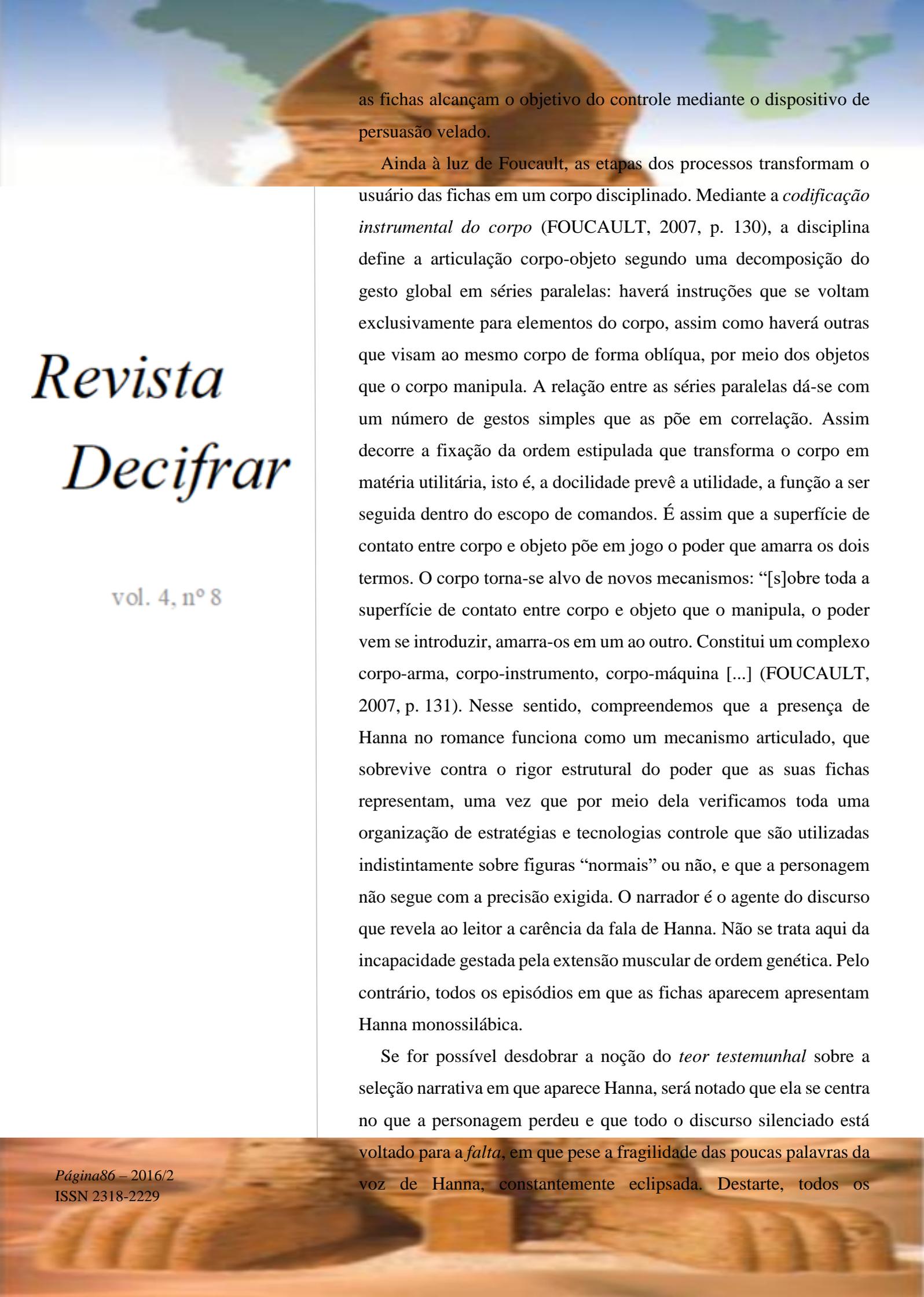


Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

demanda uma coerção ininterrupta, a qual prima mais pelo processo que pelo resultado final. Ela esquadrinha o tempo e o espaço, para que o controle tenha alcance satisfatório. Esse esquema trino leva Foucault à ideia da *docilidade*, definida nas seguintes palavras: “[...] [é] dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2007, p. 118).

Por esse esquema, nota-se que as fichas de Hanna têm suas informações organizadas em “tópicos”, esquadrinhados em informações internas. Destacamos da sessão “HIGIENE” o detalhamento (*escala*) em: “6 – Limpar a baba, 7 – Lavar as mãos, 8 – Lavar a cara”. Nota-se uma estrutura verbal que se repete, ao passo que determina uma manipulação calculada dos elementos, dos gestos e dos comportamentos que circundam a geografia do corpo. O processo, que começa pela limpeza do que causa nojo, passa pelas mãos e retorna ao rosto. Isso quer dizer que outro sentido além do tato será necessário: a visão, aqui, assume caráter de verificação, conferência, certeza de que a instrução foi seguida no menor detalhe. De “EXPLORAR OBJETOS”, ressaltamos a terceira observação: “Deixar cair e voltar a agarrar um objeto”. Aqui se encontra a eficácia de uma relação sujeito-objeto duplicada. Existe, no interior da instrução, um sujeito que obrigatoriamente permite que um objeto qualquer caia, para, em seguida pegá-lo novamente com as mãos. Isso, porém, prescinde de outra relação de obediência instaurada entre as fichas e aquele que com elas aprende, isto é, a relação pedagógica recai sobre a operação motora, definindo o movimento e o limite do movimento. Não cabe à pessoa que seguirá a ficha realizar qualquer movimento fora do que ela prescreve. Da sessão “Saúde e Segurança”, “2 – IR À CASA DE BANHO POR INICIATIVA PRÓRIA” denota a coerção exasperante instaurada por essa forma pedagógica. Primeiramente, a inserção da atividade em um conjunto que prevê a “Segurança” como fundamento sanitário sugere a persuasão que instala no sujeito a certeza de uma necessidade. Ele irá à casa de banho não apenas pela “higiene”, como no item anterior, mas pela “Segurança”, buscando afastar-se do que é perigoso. Assim,



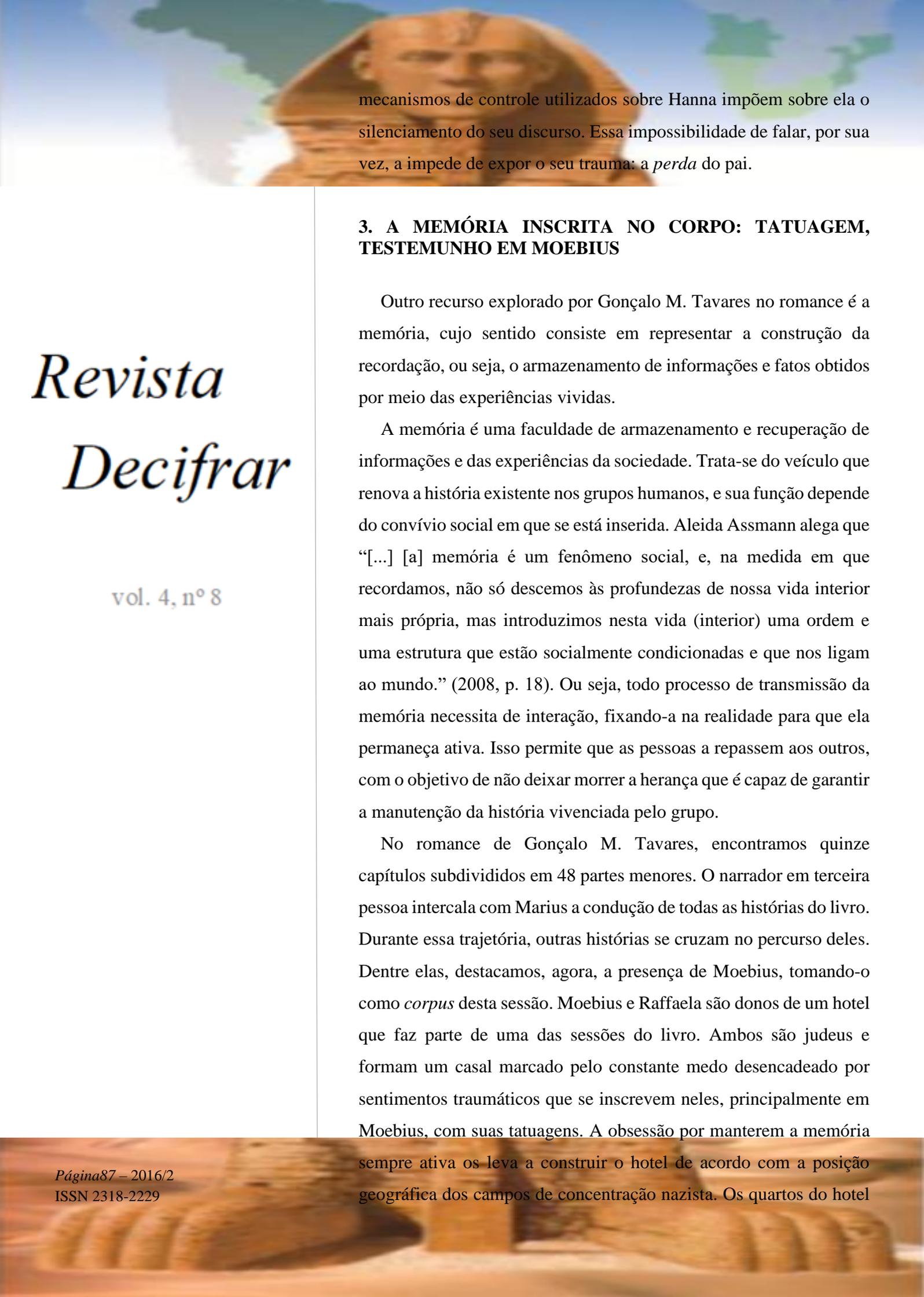
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

as fichas alcançam o objetivo do controle mediante o dispositivo de persuasão velado.

Ainda à luz de Foucault, as etapas dos processos transformam o usuário das fichas em um corpo disciplinado. Mediante a *codificação instrumental do corpo* (FOUCAULT, 2007, p. 130), a disciplina define a articulação corpo-objeto segundo uma decomposição do gesto global em séries paralelas: haverá instruções que se voltam exclusivamente para elementos do corpo, assim como haverá outras que visam ao mesmo corpo de forma oblíqua, por meio dos objetos que o corpo manipula. A relação entre as séries paralelas dá-se com um número de gestos simples que as põe em correlação. Assim decorre a fixação da ordem estipulada que transforma o corpo em matéria utilitária, isto é, a docilidade prevê a utilidade, a função a ser seguida dentro do escopo de comandos. É assim que a superfície de contato entre corpo e objeto põe em jogo o poder que amarra os dois termos. O corpo torna-se alvo de novos mecanismos: “[s]obre toda a superfície de contato entre corpo e objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os em um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 131). Nesse sentido, compreendemos que a presença de Hanna no romance funciona como um mecanismo articulado, que sobrevive contra o rigor estrutural do poder que as suas fichas representam, uma vez que por meio dela verificamos toda uma organização de estratégias e tecnologias controle que são utilizadas indistintamente sobre figuras “normais” ou não, e que a personagem não segue com a precisão exigida. O narrador é o agente do discurso que revela ao leitor a carência da fala de Hanna. Não se trata aqui da incapacidade gestada pela extensão muscular de ordem genética. Pelo contrário, todos os episódios em que as fichas aparecem apresentam Hanna monossilábica.

Se for possível desdobrar a noção do *teor testemunhal* sobre a seleção narrativa em que aparece Hanna, será notado que ela se centra no que a personagem perdeu e que todo o discurso silenciado está voltado para a *falta*, em que pese a fragilidade das poucas palavras da voz de Hanna, constantemente eclipsada. Destarte, todos os



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

mecanismos de controle utilizados sobre Hanna impõem sobre ela o silenciamento do seu discurso. Essa impossibilidade de falar, por sua vez, a impede de expor o seu trauma: a *perda* do pai.

3. A MEMÓRIA INSCRITA NO CORPO: TATUAGEM, TESTEMUNHO EM MOEBIUS

Outro recurso explorado por Gonçalo M. Tavares no romance é a memória, cujo sentido consiste em representar a construção da recordação, ou seja, o armazenamento de informações e fatos obtidos por meio das experiências vividas.

A memória é uma faculdade de armazenamento e recuperação de informações e das experiências da sociedade. Trata-se do veículo que renova a história existente nos grupos humanos, e sua função depende do convívio social em que se está inserida. Aleida Assmann alega que “[...] [a] memória é um fenômeno social, e, na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo.” (2008, p. 18). Ou seja, todo processo de transmissão da memória necessita de interação, fixando-a na realidade para que ela permaneça ativa. Isso permite que as pessoas a repassem aos outros, com o objetivo de não deixar morrer a herança que é capaz de garantir a manutenção da história vivenciada pelo grupo.

No romance de Gonçalo M. Tavares, encontramos quinze capítulos subdivididos em 48 partes menores. O narrador em terceira pessoa intercala com Marius a condução de todas as histórias do livro. Durante essa trajetória, outras histórias se cruzam no percurso deles. Dentre elas, destacamos, agora, a presença de Moebius, tomando-o como *corpus* desta sessão. Moebius e Raffaella são donos de um hotel que faz parte de uma das sessões do livro. Ambos são judeus e formam um casal marcado pelo constante medo desencadeado por sentimentos traumáticos que se inscrevem neles, principalmente em Moebius, com suas tatuagens. A obsessão por manterem a memória sempre ativa os leva a construir o hotel de acordo com a posição geográfica dos campos de concentração nazista. Os quartos do hotel

Revista Decifrar

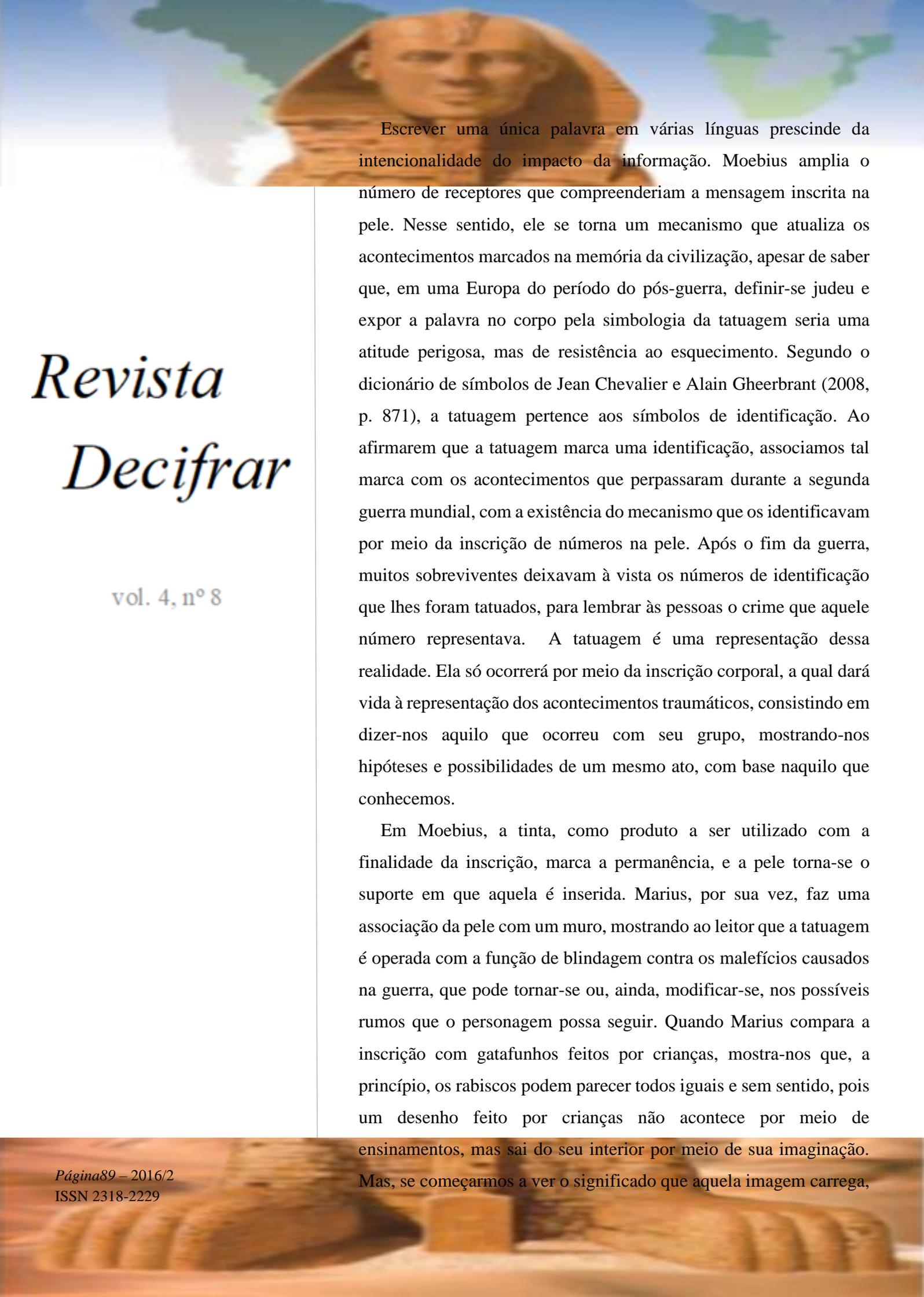
vol. 4, nº 8

não possuem números e, sim, nomes: Auschwitz, Treblinka, Dachau, Mauthausen-Gusen. A personagem também tatua nas costas a palavra *judeu* em várias línguas, preenchendo-a completamente, o que faz dele uma espécie de homem-memória. O casal adapta-se ao trauma, assumindo-o como presença. No momento em que Marius indaga-os sobre o motivo de fazerem isso com o hotel e com eles mesmos, as personagens respondem: “fazemos isso porque podemos, somos judeus” (TAVARES, 2015, p. 53). A partir do momento em que Marius se depara com as costas de Moebius milimetricamente preenchidas por tinta é que ele recebe e compartilha – pelo filtro de sua percepção – da memória do trauma.⁴

A memória corporal está relacionada a uma recordação que se marca na pele, podendo ou não ser percebida. Assmann afirma que “[u]m homem iniciado é um homem marcado [...]”. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória” (2011, p. 264). Isto é, a marca corpórea não permite que aconteça o esquecimento, pois a experiência dolorosa permanece ligada a ele. Moebius usa seu corpo para tal inscrição. É com a tatuagem que ele rege e direciona a lembrança da dor, a fim de que o próprio corpo se torne passagem – forma de tradução da situação-limite – do seu testemunho. Enquanto viver, ele pode proteger, assim, sua identidade, tirando-a do rumo do esquecimento. No romance, lê-se:

[...] explicou-me Moebius no momento em que também descobria por mim próprio – não propriamente palavras, no plural, mas, sim, uma única palavra, repetida, em dezenas e dezenas de línguas: a palavra “judeu”. [...] Num gesto súbito, Moebius levantou a camisola interior e, virando-se, mostrou-me as suas costas que à primeira vista estavam completamente riscadas, parecendo gatafunhos feitos por crianças. Como um muro vandalizado, as costas tinham a sua superfície totalmente preenchida por tinta [...] (TAVARES, 2015. p.135).

⁴ De acordo com o Judaísmo rabínico, Judeu é todo aquele que aceita a fé judaica. Essa é a definição religiosa. Ainda se diz que Judeu é aquele que, não tendo afiliação religiosa formal, considera os ensinamentos do Judaísmo – sua ética, seus costumes, sua literatura – como propriedade sua. Essa é a definição cultural. Por fim, concebe-se Judeu como aquele que se considera judeu ou que assim é considerado pela sua comunidade. Esta é a definição prática. Muitas vezes, o livro de Levítico 24;10 é mencionado frequentemente para dar credibilidade, mesmo que essa tradição de citar o livro não seja clamada especificamente na Torá.

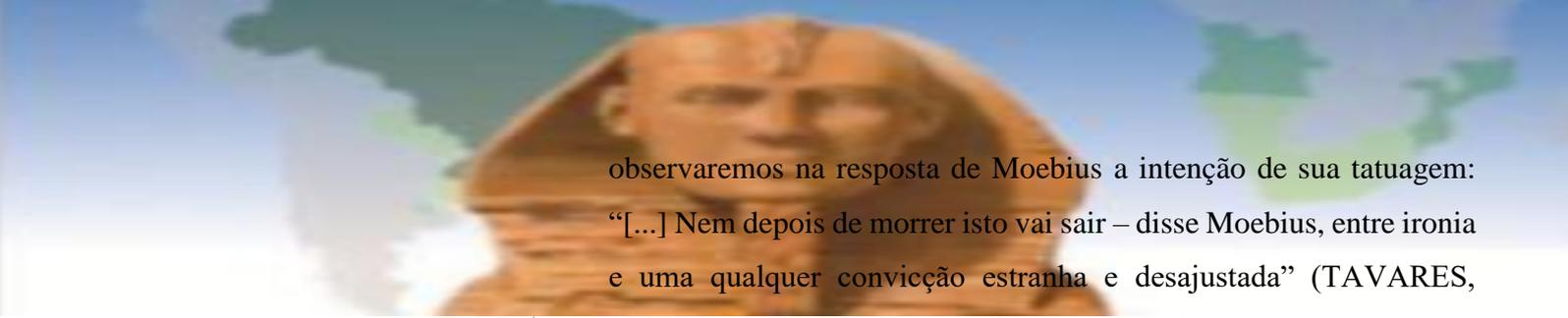


Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Escrever uma única palavra em várias línguas prescinde da intencionalidade do impacto da informação. Moebius amplia o número de receptores que compreenderiam a mensagem inscrita na pele. Nesse sentido, ele se torna um mecanismo que atualiza os acontecimentos marcados na memória da civilização, apesar de saber que, em uma Europa do período do pós-guerra, definir-se judeu e expor a palavra no corpo pela simbologia da tatuagem seria uma atitude perigosa, mas de resistência ao esquecimento. Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p. 871), a tatuagem pertence aos símbolos de identificação. Ao afirmarmos que a tatuagem marca uma identificação, associamos tal marca com os acontecimentos que perpassaram durante a segunda guerra mundial, com a existência do mecanismo que os identificavam por meio da inscrição de números na pele. Após o fim da guerra, muitos sobreviventes deixavam à vista os números de identificação que lhes foram tatuados, para lembrar às pessoas o crime que aquele número representava. A tatuagem é uma representação dessa realidade. Ela só ocorrerá por meio da inscrição corporal, a qual dará vida à representação dos acontecimentos traumáticos, consistindo em dizer-nos aquilo que ocorreu com seu grupo, mostrando-nos hipóteses e possibilidades de um mesmo ato, com base naquilo que conhecemos.

Em Moebius, a tinta, como produto a ser utilizado com a finalidade da inscrição, marca a permanência, e a pele torna-se o suporte em que aquela é inserida. Marius, por sua vez, faz uma associação da pele com um muro, mostrando ao leitor que a tatuagem é operada com a função de blindagem contra os malefícios causados na guerra, que pode tornar-se ou, ainda, modificar-se, nos possíveis rumos que o personagem possa seguir. Quando Marius compara a inscrição com gatafunhos feitos por crianças, mostra-nos que, a princípio, os rabiscos podem parecer todos iguais e sem sentido, pois um desenho feito por crianças não acontece por meio de ensinamentos, mas sai do seu interior por meio de sua imaginação. Mas, se começarmos a ver o significado que aquela imagem carrega,

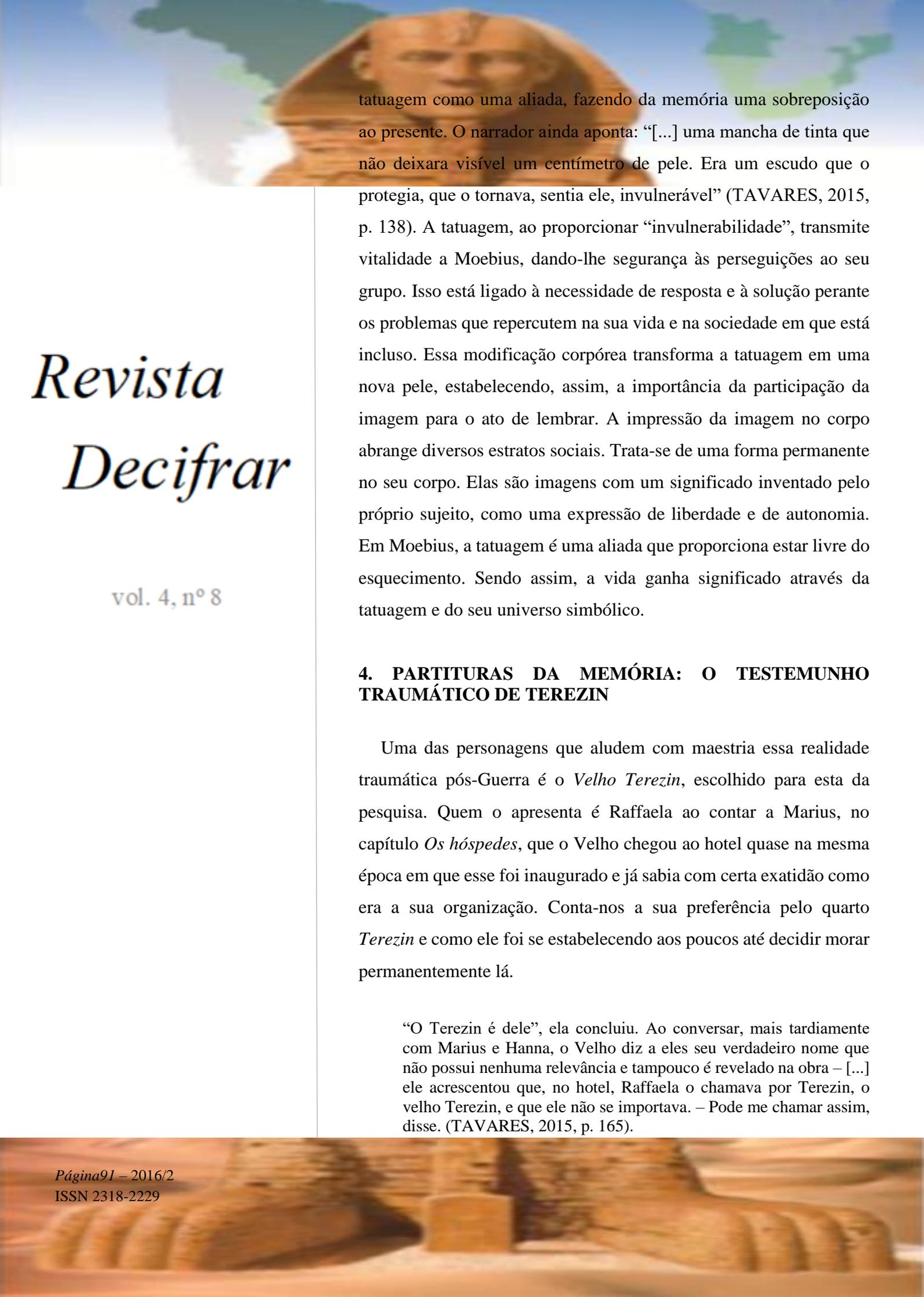


Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

observaremos na resposta de Moebius a intenção de sua tatuagem: “[...] Nem depois de morrer isto vai sair – disse Moebius, entre ironia e uma qualquer convicção estranha e desajustada” (TAVARES, 2015. p. 135). Ao afirmar que “nem depois de morrer isto vai sair”, Moebius dá ênfase ao valor da representação inscrita no corpo por meio da tatuagem e torna-se agente de respostas aos questionamentos do passado, fazendo dela sua aliada na caracterização da sua identidade. A ironia apontada pelo narrador dá-se porque, em um contexto judeu, é totalmente proibido realizar qualquer inscrição no corpo, uma vez que ela é compreendida como uma modificação feita sobre uma matéria considerada criação divina. Gonçalo M. Tavares, nesse momento, descaracteriza a ideia cultural judia. Essa descaracterização encaminha o pensamento para o valor investido na escrita: para Moebius, a ideia de proteção. Por meio disso, é visto o contato extremamente próximo entre Moebius e o seu tormento, o trauma.

No romance, Moebius depara-se com o trauma no momento em que acontecem os assassinatos em séries de pessoas judias. A forma como eram marcadas apenas nas costas estabelece nele uma cena traumática que sempre perpassa sua vida, uma vez que ele vive à mercê das suas circunstâncias. Nesse contexto, Seligmann-Silva afirma que “o trauma é justamente uma ferida na memória” (2000, p. 84), isto é, gera a impossibilidade de traduzi-la de forma clara e coesa. Como uma ferida que não cicatriza, pode se tornar um motivador. Toda experiência traumática nos leva à dor, fazendo disso uma incapacidade de se relacionar no meio social. A forma como a vida da personagem está sempre ameaçada executa em seu estado psíquico um alerta. O processo de criação da tatuagem envolve perfurações na pele, gerando dor. Tal sensação dolorosa fortalece a personagem. Ele aceita a dor física para não esquecer o que ela simboliza. A necessidade de Moebius em manter o controle sobre aquilo que está além dele está estritamente ligada à sua sensação de pequenez diante de uma Europa fragilizada, pois a natureza do seu trauma é vasta; ele, porém, é pequeno. Nesse momento, Gonçalo M. Tavares mostra-nos uma característica muito importante da inscrição em Moebius: a



Revista Decifrar

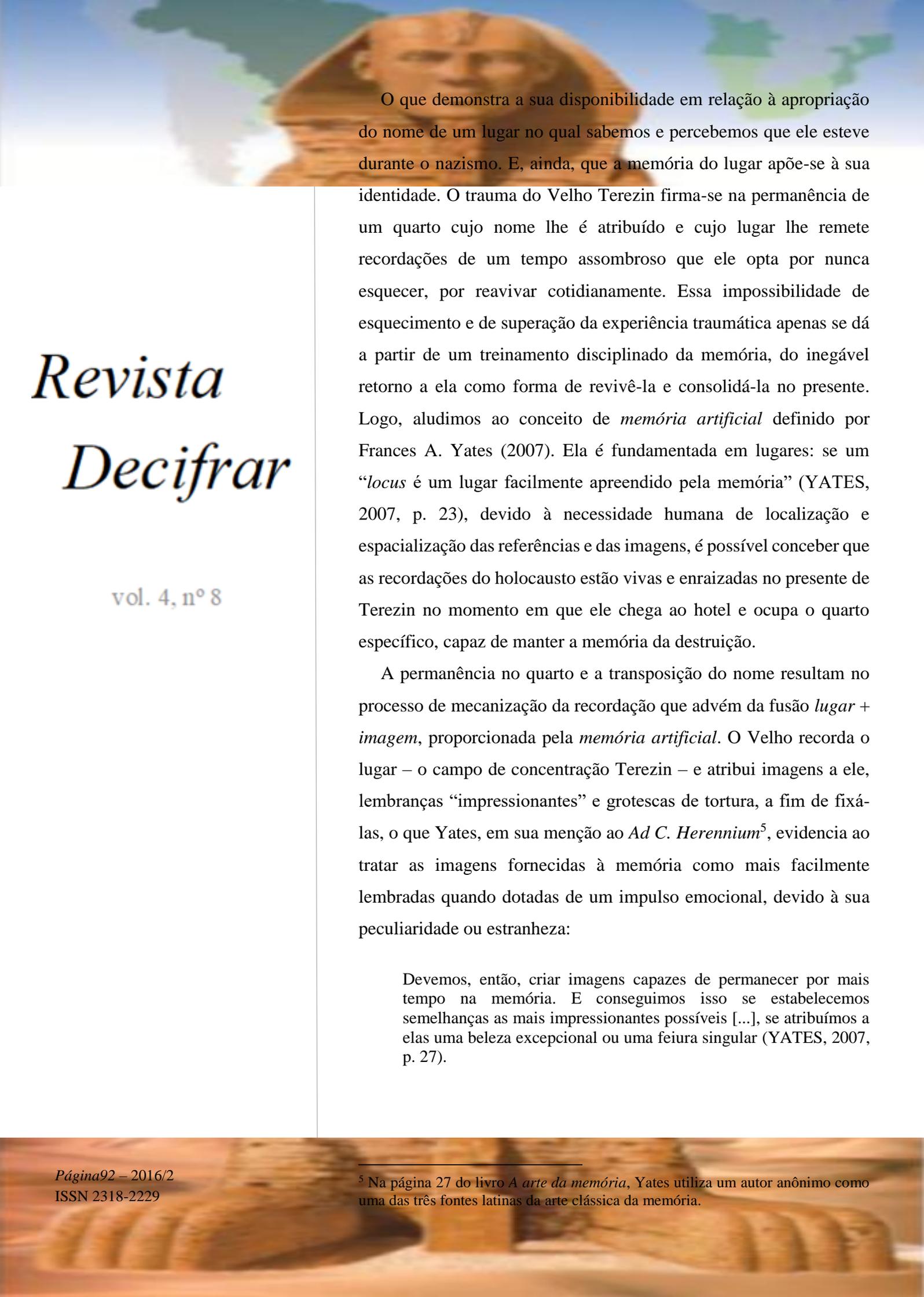
vol. 4, nº 8

tatuagem como uma aliada, fazendo da memória uma sobreposição ao presente. O narrador ainda aponta: “[...] uma mancha de tinta que não deixara visível um centímetro de pele. Era um escudo que o protegia, que o tornava, sentia ele, invulnerável” (TAVARES, 2015, p. 138). A tatuagem, ao proporcionar “invulnerabilidade”, transmite vitalidade a Moebius, dando-lhe segurança às perseguições ao seu grupo. Isso está ligado à necessidade de resposta e à solução perante os problemas que repercutem na sua vida e na sociedade em que está incluso. Essa modificação corpórea transforma a tatuagem em uma nova pele, estabelecendo, assim, a importância da participação da imagem para o ato de lembrar. A impressão da imagem no corpo abrange diversos estratos sociais. Trata-se de uma forma permanente no seu corpo. Elas são imagens com um significado inventado pelo próprio sujeito, como uma expressão de liberdade e de autonomia. Em Moebius, a tatuagem é uma aliada que proporciona estar livre do esquecimento. Sendo assim, a vida ganha significado através da tatuagem e do seu universo simbólico.

4. PARTITURAS DA MEMÓRIA: O TESTEMUNHO TRAUMÁTICO DE TEREZIN

Uma das personagens que aludem com maestria essa realidade traumática pós-Guerra é o *Velho Terezin*, escolhido para esta da pesquisa. Quem o apresenta é Raffaella ao contar a Marius, no capítulo *Os hóspedes*, que o Velho chegou ao hotel quase na mesma época em que esse foi inaugurado e já sabia com certa exatidão como era a sua organização. Conta-nos a sua preferência pelo quarto *Terezin* e como ele foi se estabelecendo aos poucos até decidir morar permanentemente lá.

“O Terezin é dele”, ela concluiu. Ao conversar, mais tardiamente com Marius e Hanna, o Velho diz a eles seu verdadeiro nome que não possui nenhuma relevância e tampouco é revelado na obra – [...] ele acrescentou que, no hotel, Raffaella o chamava por Terezin, o velho Terezin, e que ele não se importava. – Pode me chamar assim, disse. (TAVARES, 2015, p. 165).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

O que demonstra a sua disponibilidade em relação à apropriação do nome de um lugar no qual sabemos e percebemos que ele esteve durante o nazismo. E, ainda, que a memória do lugar apõe-se à sua identidade. O trauma do Velho Terezin firma-se na permanência de um quarto cujo nome lhe é atribuído e cujo lugar lhe remete recordações de um tempo assombroso que ele opta por nunca esquecer, por reavivar cotidianamente. Essa impossibilidade de esquecimento e de superação da experiência traumática apenas se dá a partir de um treinamento disciplinado da memória, do inegável retorno a ela como forma de revivê-la e consolidá-la no presente. Logo, aludimos ao conceito de *memória artificial* definido por Frances A. Yates (2007). Ela é fundamentada em lugares: se um “*locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória” (YATES, 2007, p. 23), devido à necessidade humana de localização e espacialização das referências e das imagens, é possível conceber que as recordações do holocausto estão vivas e enraizadas no presente de Terezin no momento em que ele chega ao hotel e ocupa o quarto específico, capaz de manter a memória da destruição.

A permanência no quarto e a transposição do nome resultam no processo de mecanização da recordação que advém da fusão *lugar + imagem*, proporcionada pela *memória artificial*. O Velho recorda o lugar – o campo de concentração Terezin – e atribui imagens a ele, lembranças “impressionantes” e grotescas de tortura, a fim de fixá-las, o que Yates, em sua menção ao *Ad C. Herennium*⁵, evidencia ao tratar as imagens fornecidas à memória como mais facilmente lembradas quando dotadas de um impulso emocional, devido à sua peculiaridade ou estranheza:

Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguimos isso se estabelecemos semelhanças as mais impressionantes possíveis [...], se atribuímos a elas uma beleza excepcional ou uma feiura singular (YATES, 2007, p. 27).

⁵ Na página 27 do livro *A arte da memória*, Yates utiliza um autor anônimo como uma das três fontes latinas da arte clássica da memória.

O processo de atualização das recordações torna-se mecanizado e faz com que o testemunho inenarrável de violência do Velho Terezin seja o seu próprio trauma. Não precisando, portanto, de nenhuma palavra além da que atribuíram a ele e que ele atribuiu a si mesmo pela aceitação.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Retrato de Mme. Paracy – Arthur Goldschmidt

© George-Arthur Goldschmidt

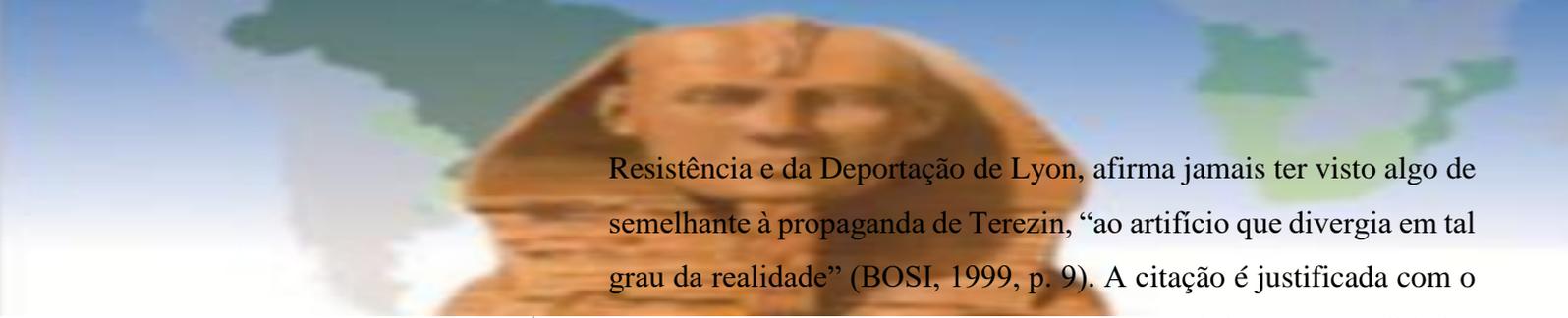
Retrato de Mme. Paracy⁶. / Fonte: BOSI, Ecléa. “O campo de Terezin”. 1999, p. 10.

Ecléa Bosi, no artigo *O campo de Terezin*⁷, ao ater-se a impressões pessoais oriundas de documentações históricas⁸, pertencentes à exposição temporária que visitou no Centro de História da

⁶ O artista Arthur Goldschmidt gostava de retratar figuras e aspectos do cotidiano, “[t]raçava em cada retalho de papel que lhe caía nas mãos retratos – excelentes – dos internados. Como guia espiritual, escutava confidências e conhecia interiormente os rostos que desenhou: daí a sensibilidade dessas fisionomias, como a de singular agudeza de Madame Paracy, de Viena.” (BOSI, 1999, p. 19).

⁷ No aludido artigo, Ecléa Bosi afirma que o campo de Terezin não existiu para ser esquecido. E, por isso, encarrega-se de testemunhar o que ele fora, de fato. Para tal, articula o contexto histórico com as próprias impressões, principalmente, referentes às artes com as quais teve contato. Nesse sentido, são profícuas as seguintes subdivisões estruturadas na pesquisa: *A história de Terezin*, *A administração do gueto*, *A infância no campo*, *Babel ao reverso: a arte de Terezin* e *A música de Terezin*.

⁸ *Le masque de la barbarie – Le ghetto de Theresienstadt 1941 – 1945* foi a documentação conseguida através dos organizadores do Centro de Lyon.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Resistência e da Deportação de Lyon, afirma jamais ter visto algo de semelhante à propaganda de Terezin, “ao artifício que divergia em tal grau da realidade” (BOSI, 1999, p. 9). A citação é justificada com o fato de que o campo ou gueto serviu para abrigar personalidades proeminentes, cujo desaparecimento poderia gerar inquietação. Dentre elas, cientistas, heróis de guerra e artistas com fama internacional. A influência artística era tão forte que não demorou para que os nazistas percebessem que, sobretudo a música, poderia servir de propaganda para um “campo modelo onde era prazeroso viver”. (BOSI, 1999, p. 20). Além disso, o campo dedicou-se para o aperfeiçoamento dessas artes – que se deram na pintura, no teatro, na música, etc. Ainda que habitado por essas personalidades, não deixou de ser aparelho de extermínio e, principalmente de transição: alguns judeus ficavam ali temporariamente antes que pudessem embarcar no comboio da morte. Terezin concentrou uma “beleza terrível” e, apesar de servir como utilidade midiática do nazismo, não deixou de se expressar com resistência. Surgiu uma arte subterrânea, de denúncia. Muitos pintores enterraram seus quadros desejando, acima de tudo, dar para a humanidade um testemunho do que fora a vida no gueto.

Com base nisso, entramos na análise do capítulo “Um Passeio com Terezin”, em que as percepções de Marius serão fundamentais para o entendimento. Marius e Hanna são conduzidos por Terezin, como o próprio título revela, a um passeio pelas ruínas de um dos arquivos da cidade de Berlim. Antes do casual encontro dos três na recepção do hotel, quando Marius e Hanna estavam de partida, ainda não haviam se encontrado. Os dois protagonistas apenas haviam escutado uma música que vinha do quarto do Velho, no capítulo *Perdidos no Hotel*.

À medida em que vão chegando às ruínas do edifício, adentram um campo completamente aberto e, nele, Marius sente uma vertigem horizontal justificada por um medo que se refere ao tempo e não mais um por um medo físico de ver – das alturas de uma escada que leva até o antiquário Vitrius⁹

⁹ Vitrius é uma das personagens com as quais Marius e Hanna se deparam no decorrer da obra. Ele possui um antiquário localizados nas alturas de um prédio abandonado, na parte velha da cidade de Berlim. Para chegar lá, foi necessário que

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

– seu corpo vivo separado do morto, caso a sensação de queda se concretizasse. Era como sentir um buraco – debaixo de seus pés – que retira proteções em relação ao tempo e proporciona um *medo de ser puxado pelo que já não existe*. Como se o que já não existe exigisse a sua atenção. (TAVARES, 2015). Passada a sensação de vertigem, Marius depara-se com pequenas cartolinas meio enterradas, enlameadas. Terezin explica-lhe que são fichas do arquivo:

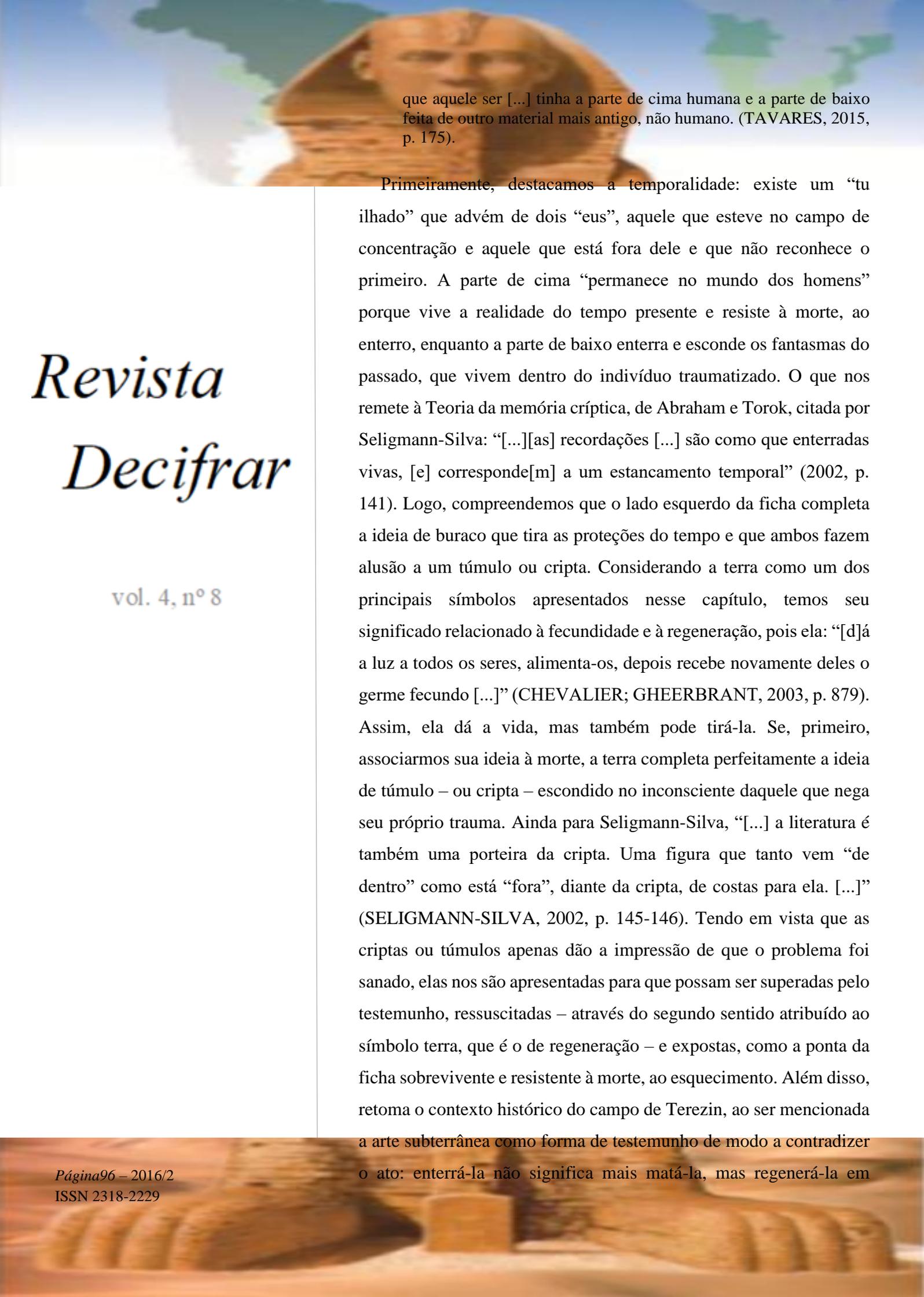
Ali estava, então, [...] em grande parte enterrada na lama, uma ficha unicamente com a sua parte superior direita à vista – como um braço que ainda pede ajuda, que ainda não desistiu, e que procura, com a agitação dos dedos, mostrar que está ali algo que quer continuar no mundo dos homens (TAVARES, 2015, p. 174).

Gonçalo M. Tavares, ao personificar a ficha, remete-nos à ideia de uma memória que tende a cair no esquecimento: a memória dos sobreviventes do holocausto, que negam o trauma, e de uma sociedade que nega a responsabilidade por atrocidades, em oposição à resistência dela¹⁰. Logo, o lado exposto do arquivo representa o que permanece em contato com o mundo e luta para continuar nele, enquanto o “enterrado” foge a ele e encontra-se principalmente na lembrança torturante dos sobreviventes dos campos de concentração, ou seja, na subjetividade capaz de proporcionar emoção apenas conhecida por aqueles que passaram por experiência parecida:

[...] lhe parecia um ser novo e ao mesmo tempo bem antigo; e a mistura na mesma matéria de dois tempos muito afastados era uma das particularidades daquele elemento. Para Marius era agora claro

subissem escadas e, nestas, Marius teve sua primeira sensação de vertigem, como o leitor pode verificar na citação adiante: “A subida até às Antiguidades Vitrius foi, então, um momento de muitas sensações, quase todas desagradáveis[...]. Marius dava, também como habitualmente, a sua mão esquerda à mão direita de Hanna, estando pois ele, assim, do lado de fora, a menos de meio metro de um buraco – como outro qualquer, pouco iluminado -, o que o colocava a alguns centímetros, e tal começou a ganhar corpo, de uma queda terrível” (TAVARES, 2015, p. 64-65).

¹⁰ No decorrer da obra, Tavares utiliza termos referentes à direita ou esquerda em várias ocasiões. Eles apenas tornam-se explícitos com a personagem do *Olho Vermelho* ao passo em que ela explica as diferentes funcionalidades de seus olhos: “[...] o meu olho esquerdo está pronto para funcionar bem neste atelier, o meu olho direito está preparado para o resto da existência lá fora [...] este meu olho esquerdo é a minha parte privada, a minha individualidade [...] fugiu ao mundo, é assim que o sinto”. (TAVARES, 2015, p. 156-157). Aqui evidencio a não por acaso referência ao lado direito do arquivo exposto, no *tempo atual*. Tal qual Hanna, ao entregar sua mão direita a Marius, recebe o mundo real ou dito como normal – tendo, por isso, a capacidade de fazer parte dele. Marius, ao entregar sua mão esquerda, é tomado por uma subjetividade peculiar cuja emoção somente Hanna poderia ser capaz de lhe proporcionar.

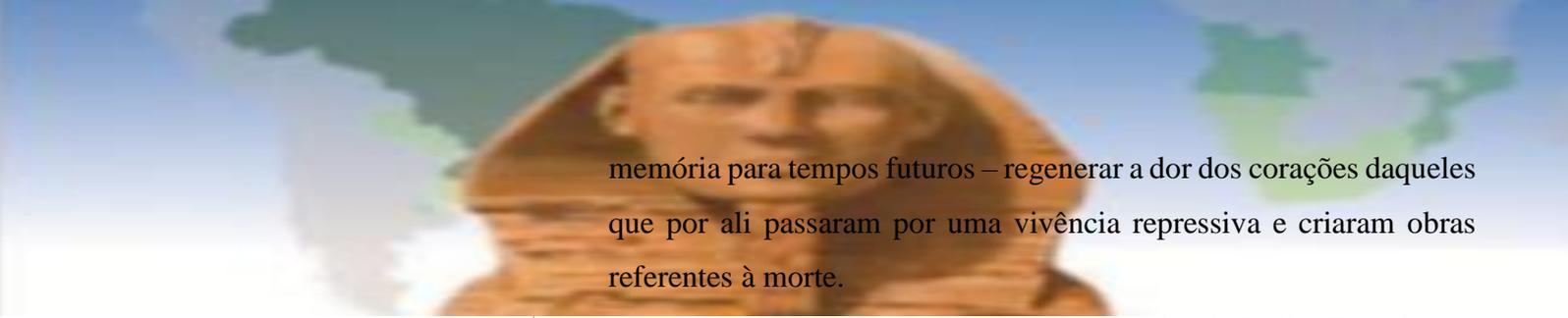


que aquele ser [...] tinha a parte de cima humana e a parte de baixo feita de outro material mais antigo, não humano. (TAVARES, 2015, p. 175).

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Primeiramente, destacamos a temporalidade: existe um “tu ilhado” que advém de dois “eus”, aquele que esteve no campo de concentração e aquele que está fora dele e que não reconhece o primeiro. A parte de cima “permanece no mundo dos homens” porque vive a realidade do tempo presente e resiste à morte, ao enterro, enquanto a parte de baixo enterra e esconde os fantasmas do passado, que vivem dentro do indivíduo traumatizado. O que nos remete à Teoria da memória críptica, de Abraham e Torok, citada por Seligmann-Silva: “[...][as] recordações [...] são como que enterradas vivas, [e] corresponde[m] a um estancamento temporal” (2002, p. 141). Logo, compreendemos que o lado esquerdo da ficha completa a ideia de buraco que tira as proteções do tempo e que ambos fazem alusão a um túmulo ou cripta. Considerando a terra como um dos principais símbolos apresentados nesse capítulo, temos seu significado relacionado à fecundidade e à regeneração, pois ela: “[d]á a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 879). Assim, ela dá a vida, mas também pode tirá-la. Se, primeiro, associarmos sua ideia à morte, a terra completa perfeitamente a ideia de túmulo – ou cripta – escondido no inconsciente daquele que nega seu próprio trauma. Ainda para Seligmann-Silva, “[...] a literatura é também uma porteira da cripta. Uma figura que tanto vem “de dentro” como está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145-146). Tendo em vista que as criptas ou túmulos apenas dão a impressão de que o problema foi sanado, elas nos são apresentadas para que possam ser superadas pelo testemunho, ressuscitadas – através do segundo sentido atribuído ao símbolo terra, que é o de regeneração – e expostas, como a ponta da ficha sobrevivente e resistente à morte, ao esquecimento. Além disso, retoma o contexto histórico do campo de Terezin, ao ser mencionada a arte subterrânea como forma de testemunho de modo a contradizer o ato: enterrá-la não significa mais matá-la, mas regenerá-la em



Revista Decifrar

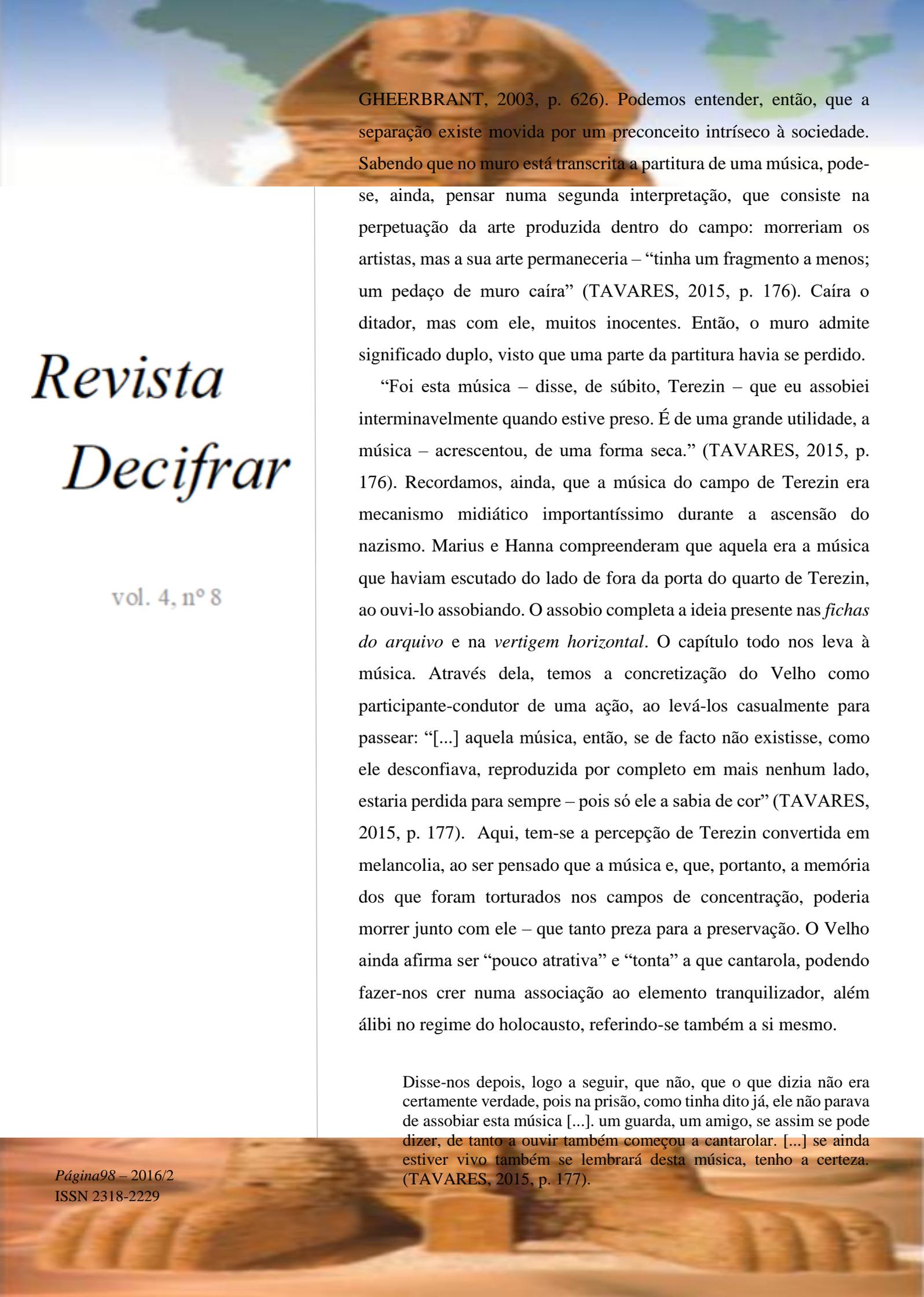
vol. 4, nº 8

memória para tempos futuros – regenerar a dor dos corações daqueles que por ali passaram por uma vivência repressiva e criaram obras referentes à morte.

Ademais, a impossibilidade de testemunho do Velho Terezin por meio de palavras é justificada com uma informação contida na ficha do arquivo: restavam nela algumas letras escritas – M, ST, A, AN, K: “Marius olhava para as letras sobreviventes como vestígios de palavras, de frases, mas mais do que isso, vestígios de uma intenção e de uma vontade.” (TAVARES, 2015, p. 175). Por mais que exista a vontade de testemunho, é considerável a impossibilidade ou dificuldade de executá-lo, restando, portanto, apenas resquícios de palavras que não se tornam frases completas.

Seligmann-Silva propõe-nos que o trauma apenas é superado quando testemunhado (2002, p. 150). Criando uma ponte com outro capítulo, “Os séculos XX”, em que Terezin conta a existência de homens-memória capazes de recordar acontecimentos de um século inteiro, podemos considerá-lo também como tal, quando ele adquire para si uma memória viva – com o nome que recebe e com o lugar onde mora – de modo a jamais superar suas recordações, uma vez que, quando algo é superado, tende a cair no esquecimento e a deixar de existir. Porém, quando essa memória é utilizada como um trabalho sobre o trauma, ela se repete diariamente e passa a ideia de segurança através da fuga da realidade.

Na verdade, o que o Velho Terezin pretendia mostrar a Marius e Hanna, ao levá-los a esse edifício em ruínas, era um muro, “um dos muitos muros que ainda permaneciam de pé; nesse muro estava a pauta de uma música” (TAVARES, 2015, p. 176). O muro nada mais é do que a representação do lugar físico do campo de concentração de Terezin. Além disso, ele pode sugerir que, malgrado a guerra tenha acabado, alguns muros continuam erguidos, porque a responsabilidade dos assassinatos não é propriamente da guerra, mas dos homens que a provocaram. O significado de seu símbolo é justamente a separação: “[...] separação entre irmãos exilados e os que ficaram; separação fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; separação entre famílias...” (CHEVALIER;



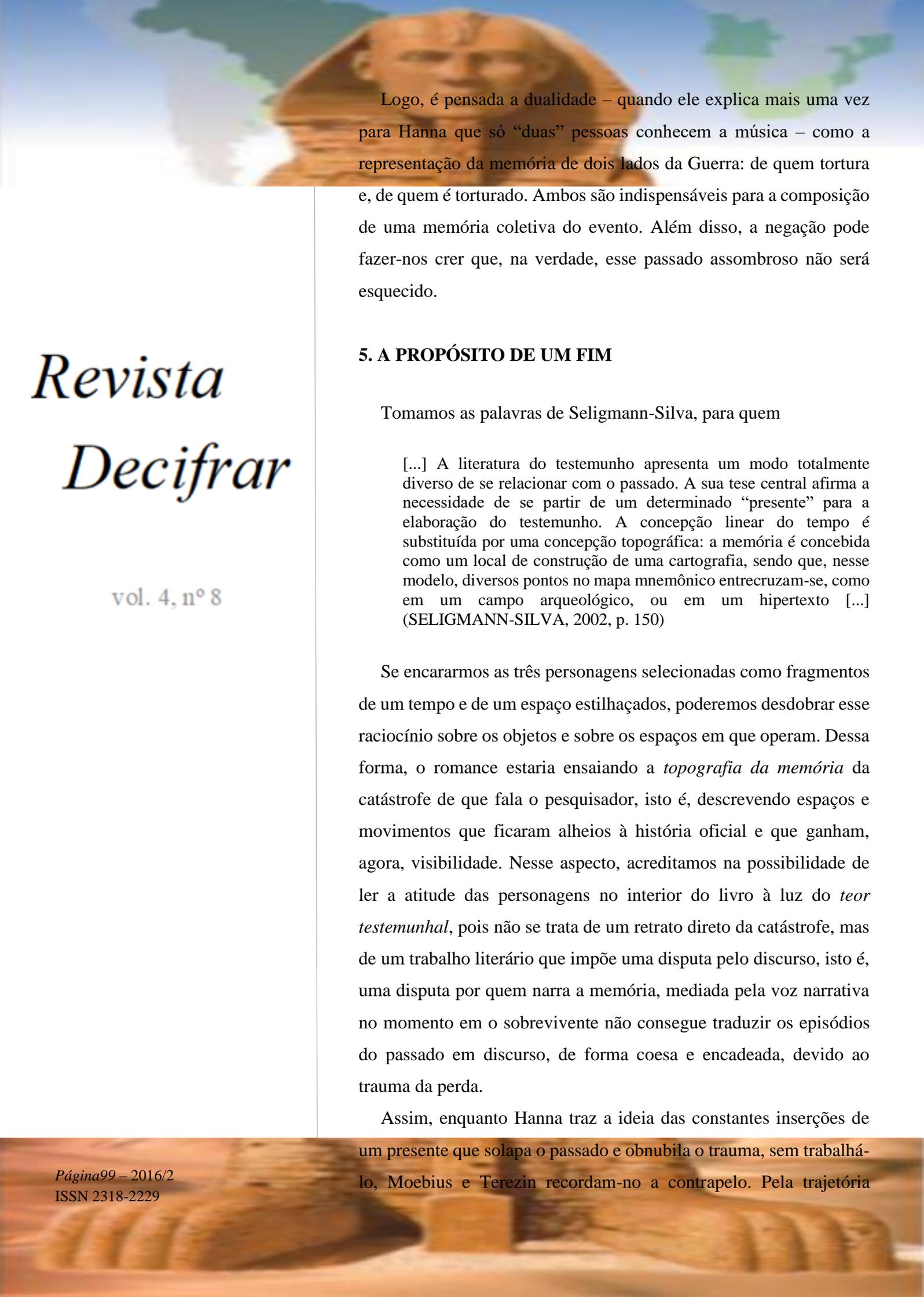
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

GHEERBRANT, 2003, p. 626). Podemos entender, então, que a separação existe movida por um preconceito intrínseco à sociedade. Sabendo que no muro está transcrita a partitura de uma música, pode-se, ainda, pensar numa segunda interpretação, que consiste na perpetuação da arte produzida dentro do campo: morreriam os artistas, mas a sua arte permaneceria – “tinha um fragmento a menos; um pedaço de muro caíra” (TAVARES, 2015, p. 176). Caíra o ditador, mas com ele, muitos inocentes. Então, o muro admite significado duplo, visto que uma parte da partitura havia se perdido.

“Foi esta música – disse, de súbito, Terezin – que eu assobiei interminavelmente quando estive preso. É de uma grande utilidade, a música – acrescentou, de uma forma seca.” (TAVARES, 2015, p. 176). Recordamos, ainda, que a música do campo de Terezin era mecanismo midiático importantíssimo durante a ascensão do nazismo. Marius e Hanna compreenderam que aquela era a música que haviam escutado do lado de fora da porta do quarto de Terezin, ao ouvi-lo assobiando. O assobio completa a ideia presente nas *fichas do arquivo* e na *vertigem horizontal*. O capítulo todo nos leva à música. Através dela, temos a concretização do Velho como participante-condutor de uma ação, ao levá-los casualmente para passear: “[...] aquela música, então, se de facto não existisse, como ele desconfiava, reproduzida por completo em mais nenhum lado, estaria perdida para sempre – pois só ele a sabia de cor” (TAVARES, 2015, p. 177). Aqui, tem-se a percepção de Terezin convertida em melancolia, ao ser pensado que a música e, que, portanto, a memória dos que foram torturados nos campos de concentração, poderia morrer junto com ele – que tanto preza para a preservação. O Velho ainda afirma ser “pouco atrativa” e “tonta” a que cantarola, podendo fazer-nos crer numa associação ao elemento tranquilizador, além álibi no regime do holocausto, referindo-se também a si mesmo.

Disse-nos depois, logo a seguir, que não, que o que dizia não era certamente verdade, pois na prisão, como tinha dito já, ele não parava de assobiar esta música [...]. um guarda, um amigo, se assim se pode dizer, de tanto a ouvir também começou a cantarolar. [...] se ainda estiver vivo também se lembrará desta música, tenho a certeza. (TAVARES, 2015, p. 177).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Logo, é pensada a dualidade – quando ele explica mais uma vez para Hanna que só “duas” pessoas conhecem a música – como a representação da memória de dois lados da Guerra: de quem tortura e, de quem é torturado. Ambos são indispensáveis para a composição de uma memória coletiva do evento. Além disso, a negação pode fazer-nos crer que, na verdade, esse passado assombroso não será esquecido.

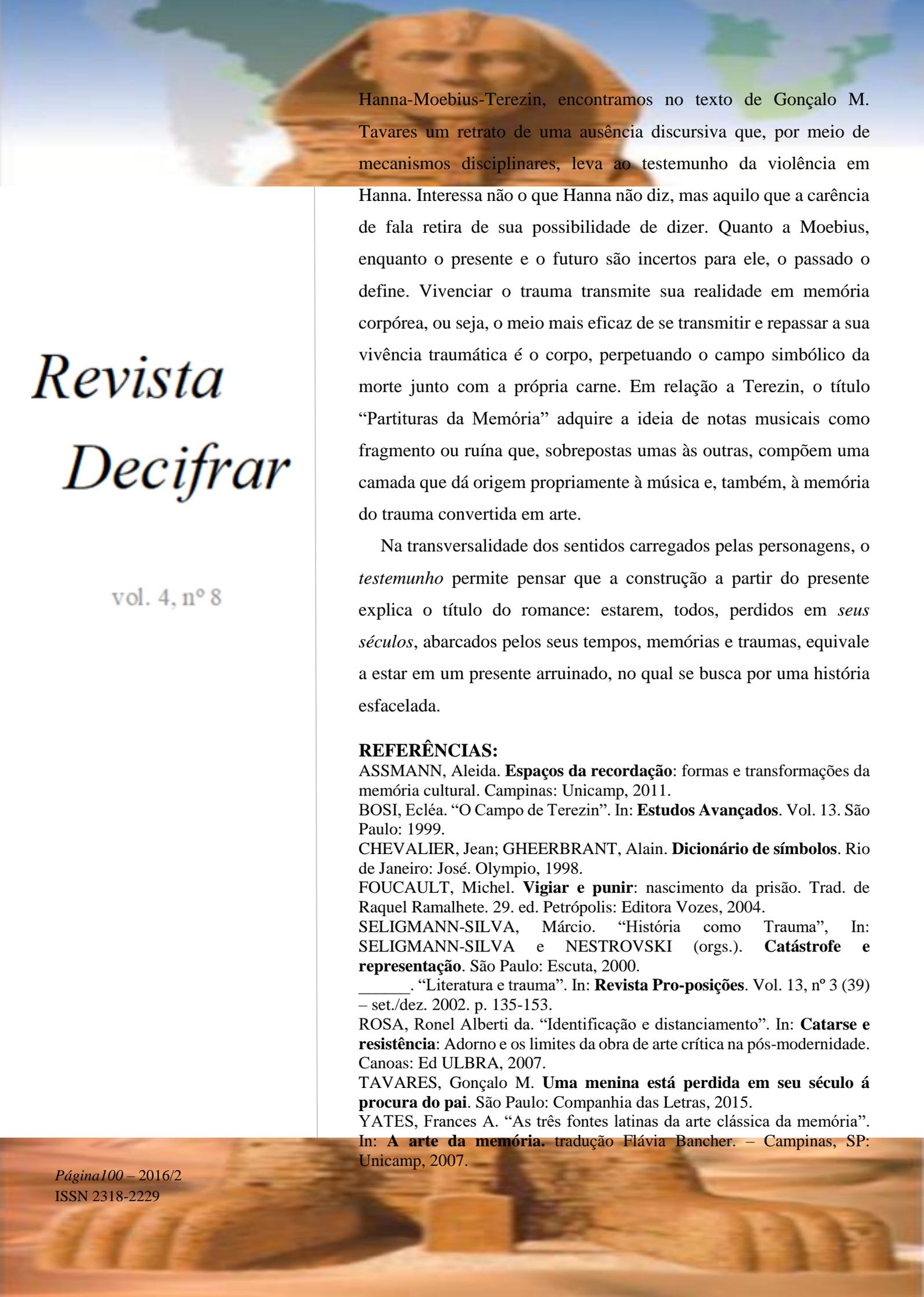
5. A PROPÓSITO DE UM FIM

Tomamos as palavras de Seligmann-Silva, para quem

[...] A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado “presente” para a elaboração do testemunho. A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que, nesse modelo, diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico, ou em um hipertexto [...] (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 150)

Se encararmos as três personagens selecionadas como fragmentos de um tempo e de um espaço estilhaçados, poderemos desdobrar esse raciocínio sobre os objetos e sobre os espaços em que operam. Dessa forma, o romance estaria ensaiando a *topografia da memória* da catástrofe de que fala o pesquisador, isto é, descrevendo espaços e movimentos que ficaram alheios à história oficial e que ganham, agora, visibilidade. Nesse aspecto, acreditamos na possibilidade de ler a atitude das personagens no interior do livro à luz do *teor testemunhal*, pois não se trata de um retrato direto da catástrofe, mas de um trabalho literário que impõe uma disputa pelo discurso, isto é, uma disputa por quem narra a memória, mediada pela voz narrativa no momento em o sobrevivente não consegue traduzir os episódios do passado em discurso, de forma coesa e encadeada, devido ao trauma da perda.

Assim, enquanto Hanna traz a ideia das constantes inserções de um presente que solapa o passado e obnubila o trauma, sem trabalhá-lo, Moebius e Terezin recordam-no a contrapelo. Pela trajetória



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Hanna-Moebius-Terezin, encontramos no texto de Gonçalo M. Tavares um retrato de uma ausência discursiva que, por meio de mecanismos disciplinares, leva ao testemunho da violência em Hanna. Interessa não o que Hanna não diz, mas aquilo que a carência de fala retira de sua possibilidade de dizer. Quanto a Moebius, enquanto o presente e o futuro são incertos para ele, o passado o define. Vivenciar o trauma transmite sua realidade em memória corpórea, ou seja, o meio mais eficaz de se transmitir e repassar a sua vivência traumática é o corpo, perpetuando o campo simbólico da morte junto com a própria carne. Em relação a Terezin, o título “Partituras da Memória” adquire a ideia de notas musicais como fragmento ou ruína que, sobrepostas umas às outras, compõem uma camada que dá origem propriamente à música e, também, à memória do trauma convertida em arte.

Na transversalidade dos sentidos carregados pelas personagens, o *testemunho* permite pensar que a construção a partir do presente explica o título do romance: estarem, todos, perdidos em *seus séculos*, abarcados pelos seus tempos, memórias e traumas, equivale a estar em um presente arruinado, no qual se busca por uma história esfacelada.

REFERÊNCIAS:

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- BOSI, Ecléa. “O Campo de Terezin”. In: **Estudos Avançados**. Vol. 13. São Paulo: 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhe. 29. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “História como Trauma”, In: SELIGMANN-SILVA e NESTROVSKI (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. “Literatura e trauma”. In: **Revista Pro-posições**. Vol. 13, nº 3 (39) – set./dez. 2002. p. 135-153.
- ROSA, Ronel Alberti da. “Identificação e distanciamento”. In: **Catarse e resistência**: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade. Canoas: Ed ULBRA, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. **Uma menina está perdida em seu século á procura do pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- YATES, Frances A. “As três fontes latinas da arte clássica da memória”. In: **A arte da memória**. tradução Flávia Bancher. – Campinas, SP: Unicamp, 2007.



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.

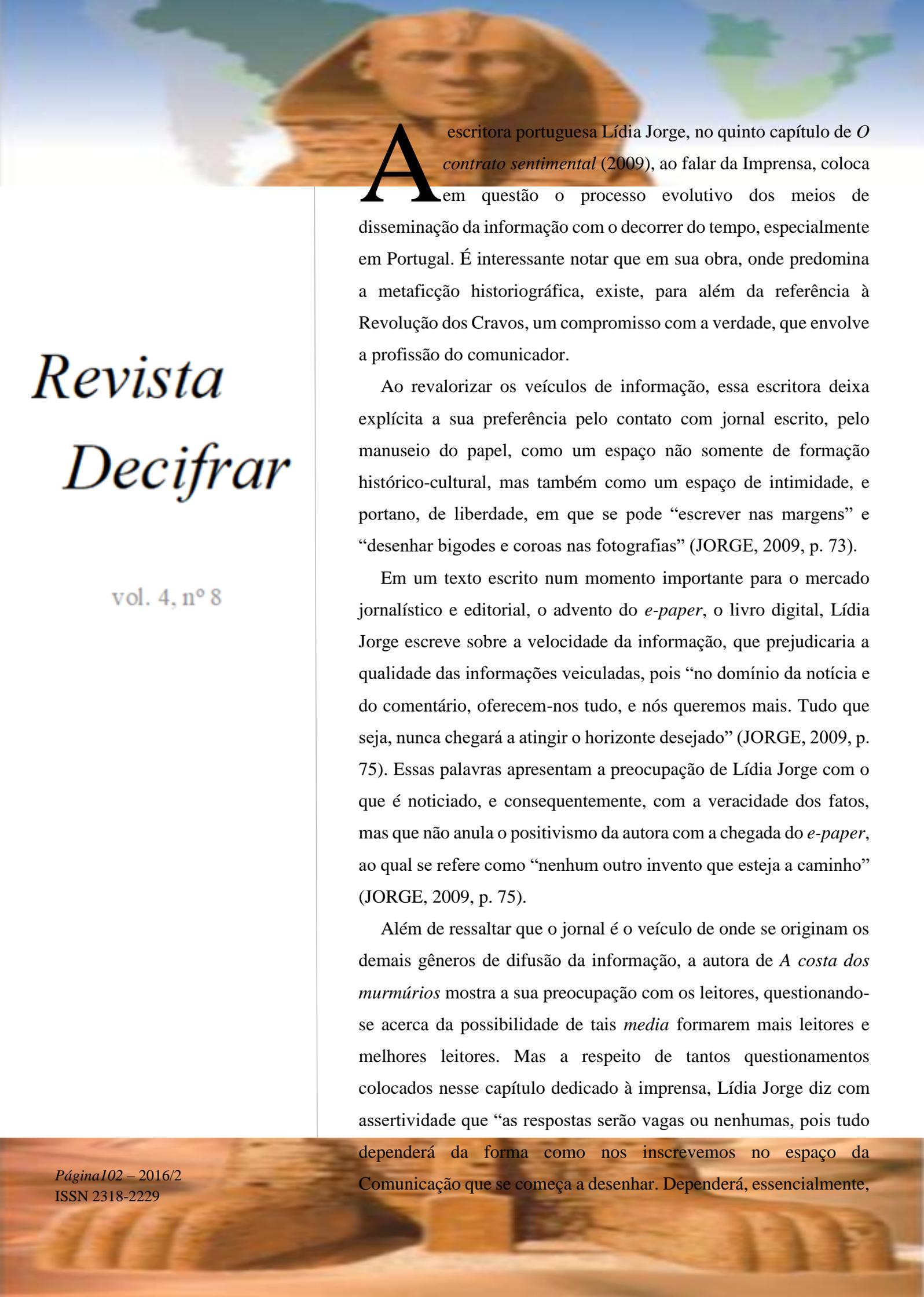
ABSTRACT: A reflection about the Imprensa on a chapter of *O Contrato Sentimental* (2009), shows us the commitment with truth that relies Lídia Jorge's work. So, this work presents the analysis of *Os Memoráveis* (2014), aiming the impossibility of the character's testimony that remembers the Portuguese 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

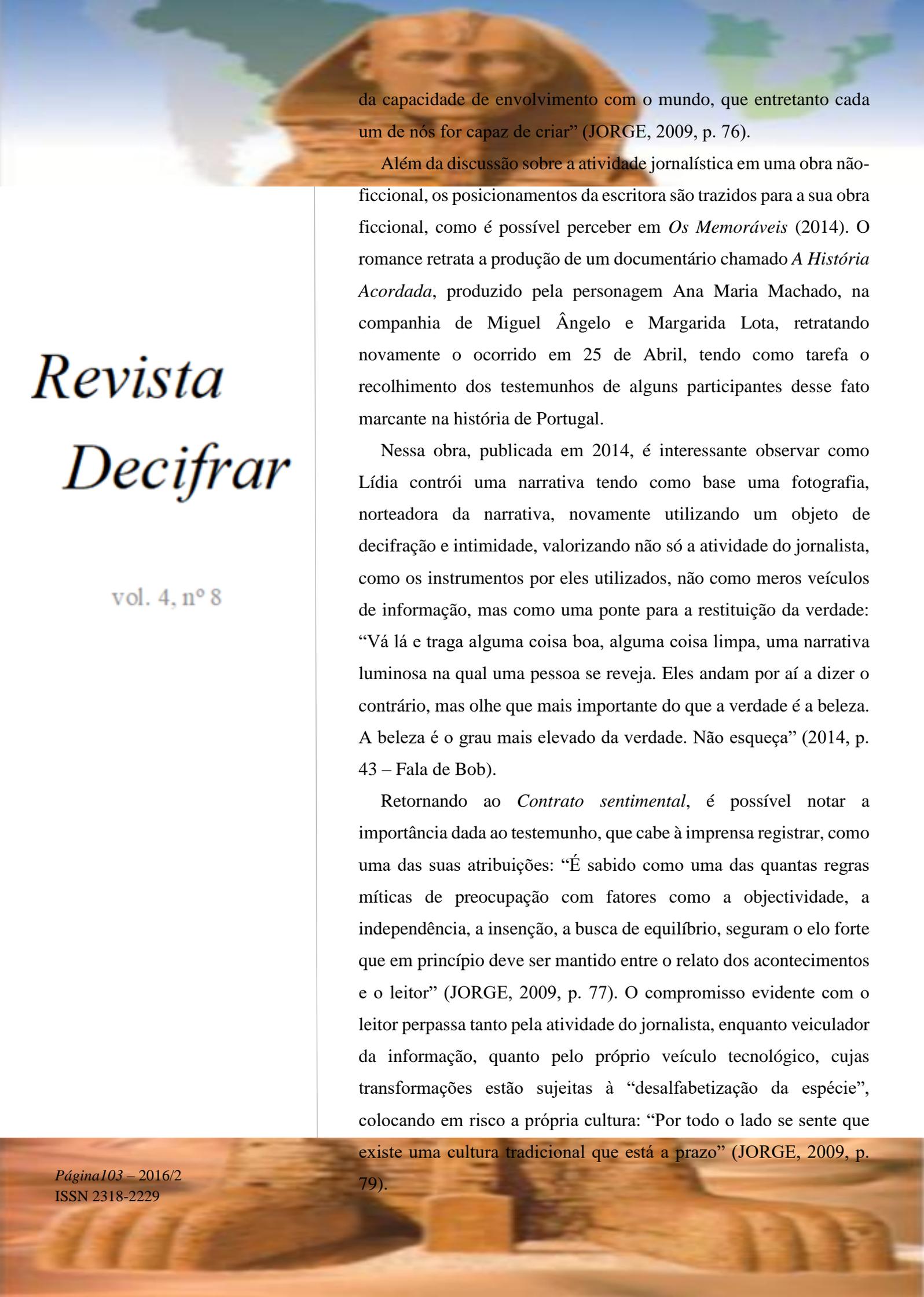
vol. 4, nº 8

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 conseqüentemente, 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

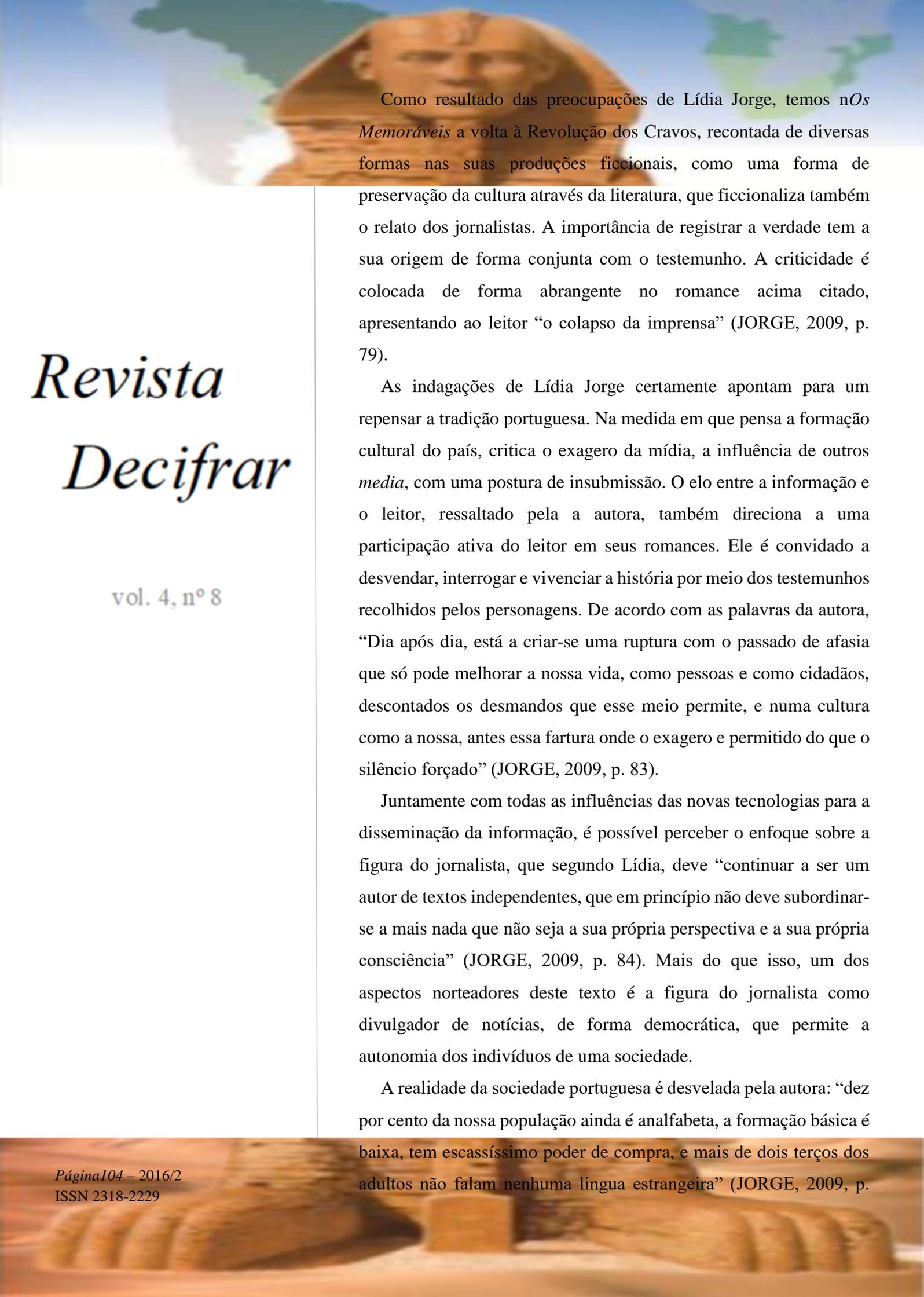
vol. 4, nº 8

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

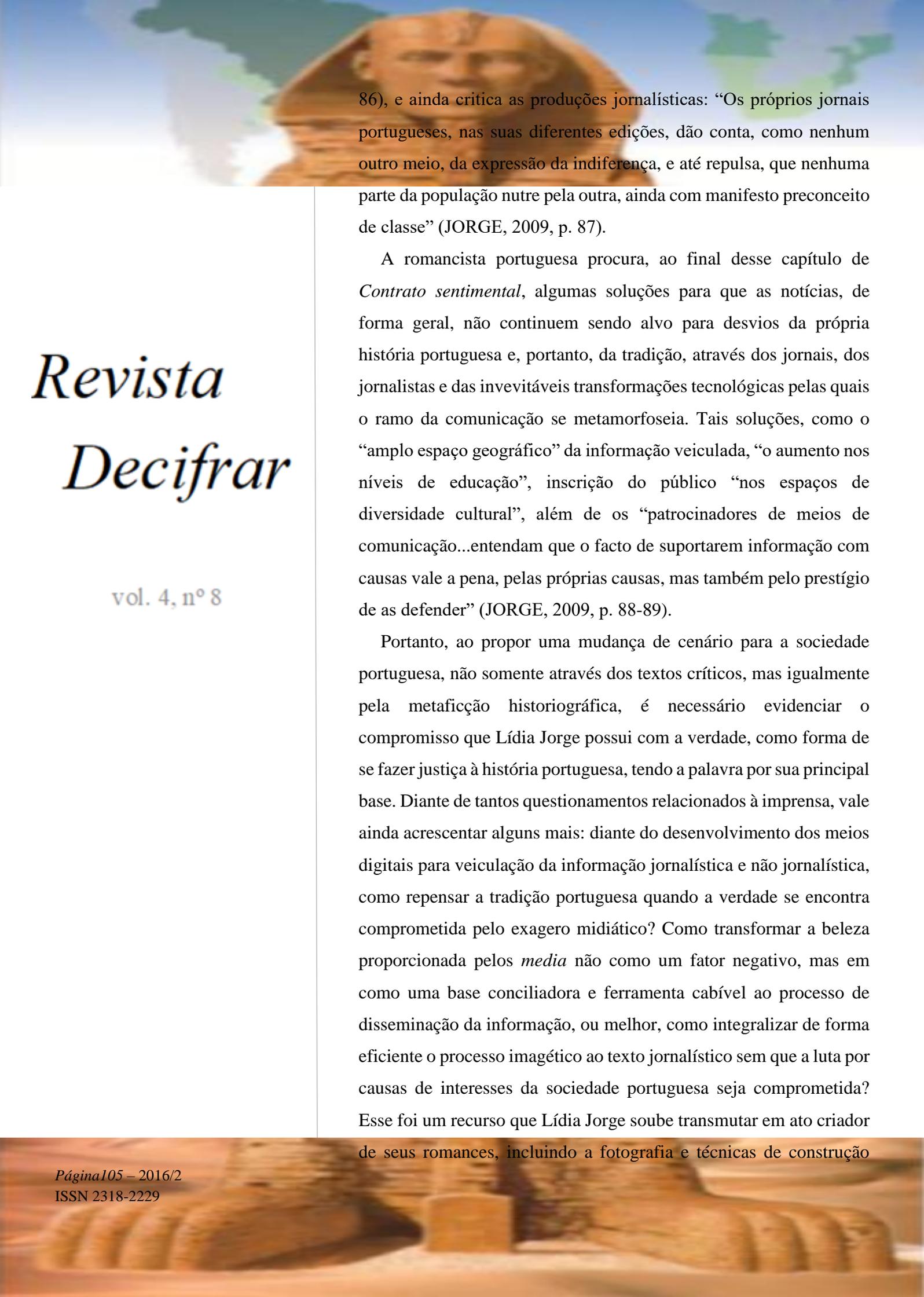
vol. 4, nº 8

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.



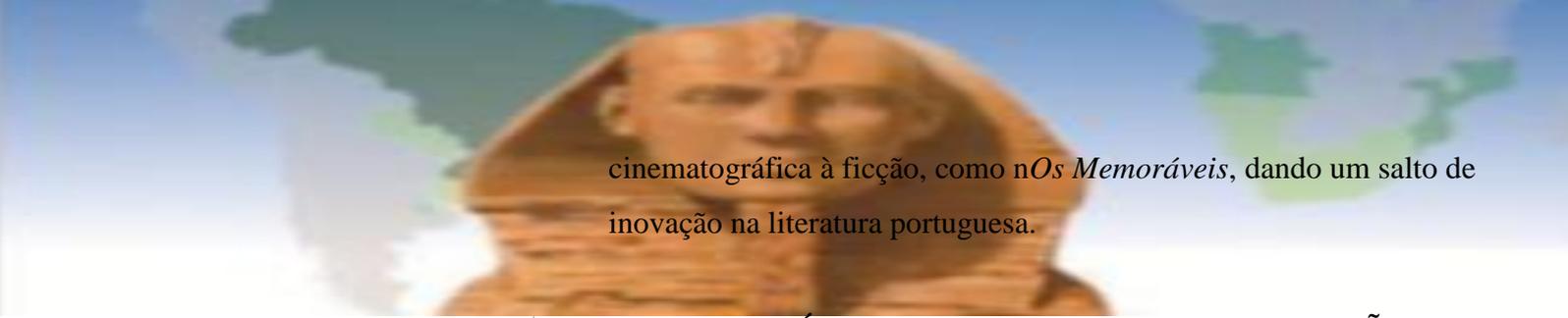
Revista Decifrar

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)

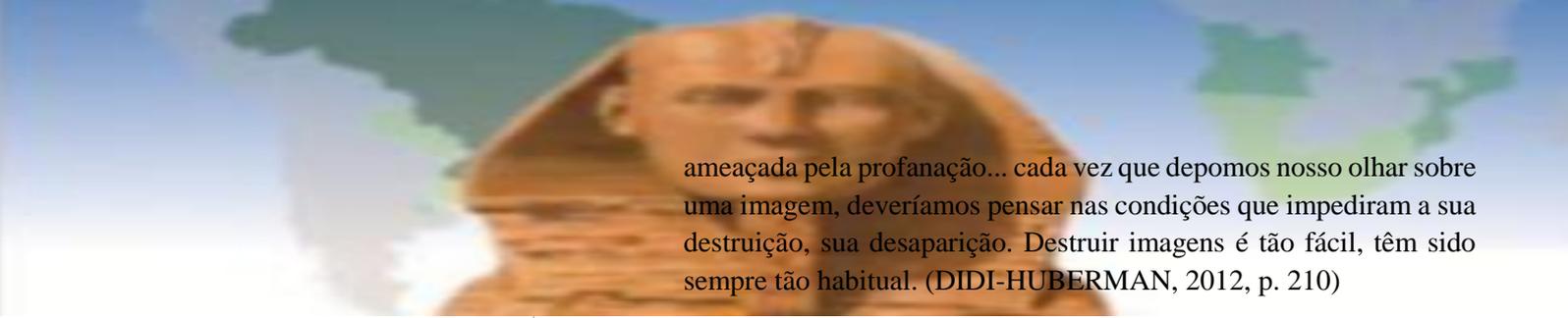
O romance *Os Memoráveis*, publicado em 2014, retrata a viagem da jornalista Ana Maria Machado a Portugal, seu país de origem, com o intuito de fazer um documentário chamado *A História Acordada*, obedecendo às coordenadas de Bob Peterson e seu padrinho, na casa do antigo embaixador. Tal produção era 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

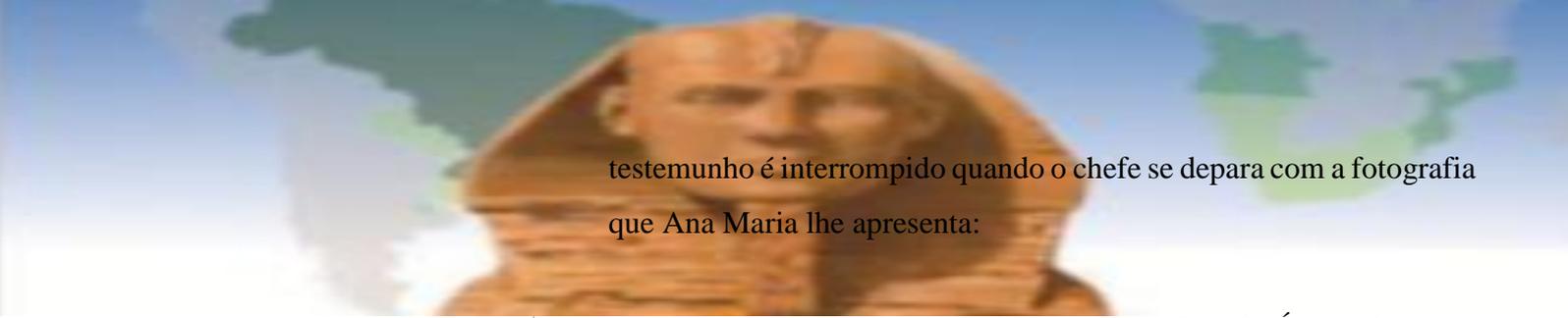
vol. 4, nº 8

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

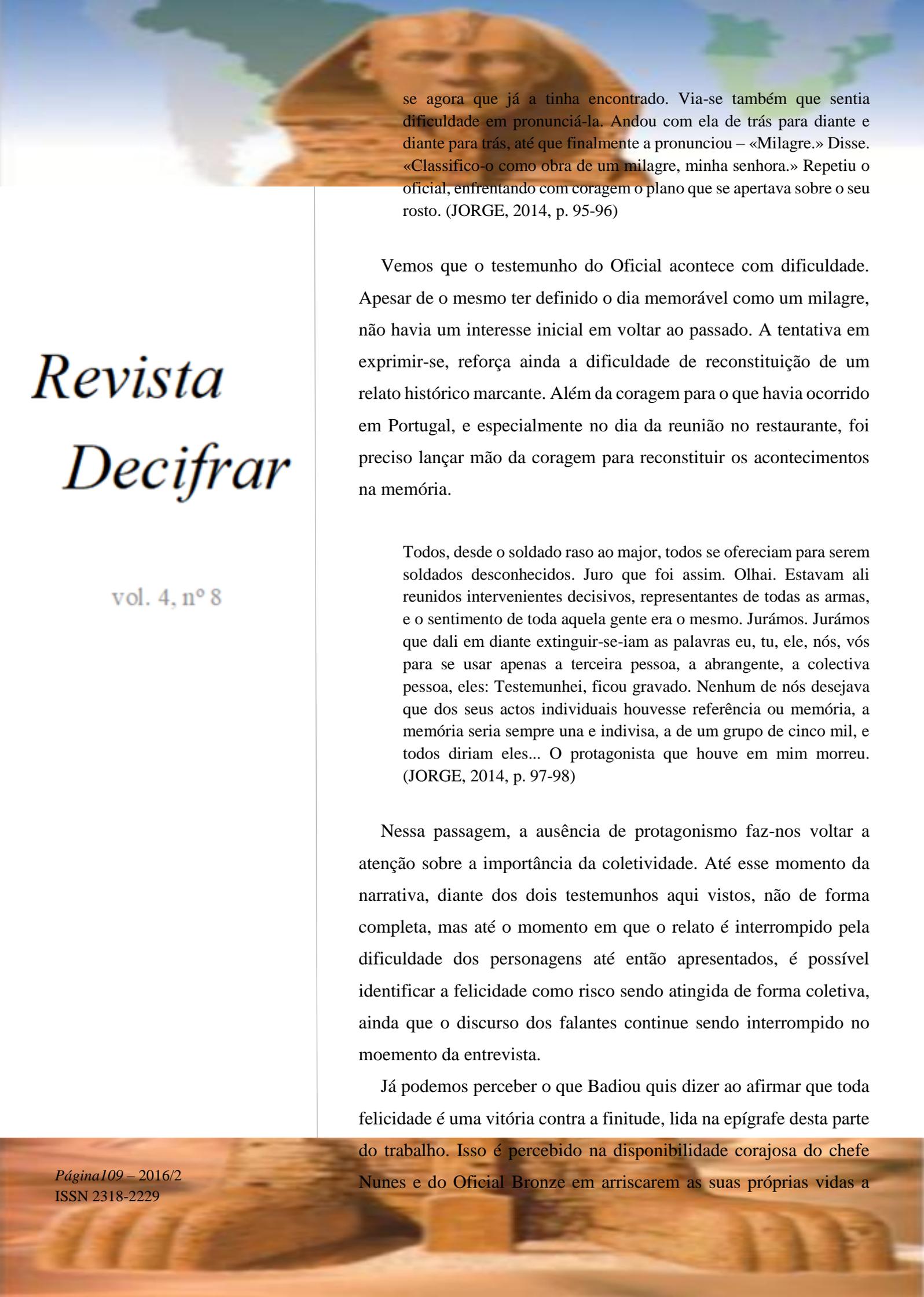
vol. 4, nº 8

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

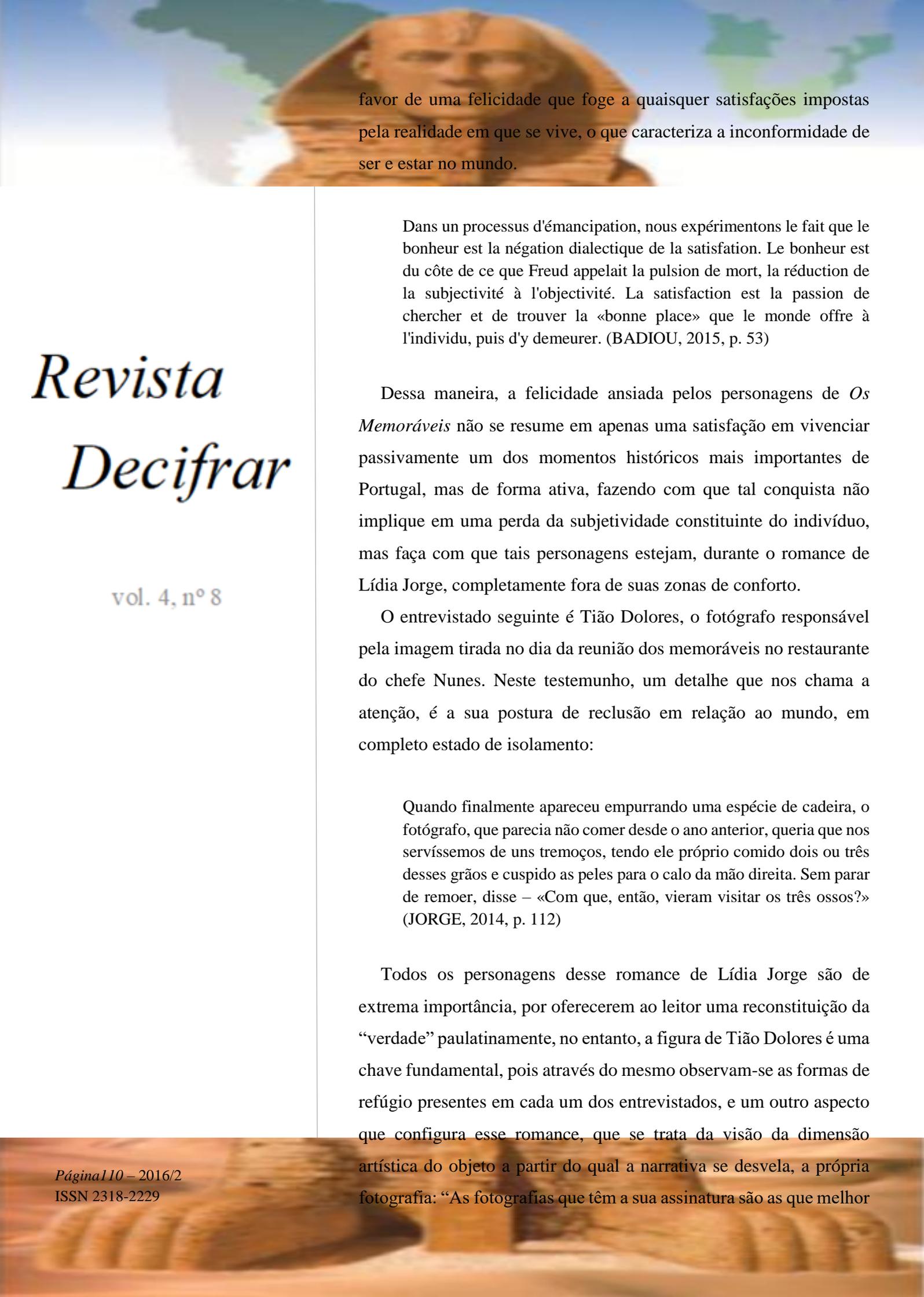
se agora que já a tinha encontrado. Via-se também que sentia dificuldade em pronunciá-la. Andou com ela de trás para diante e diante para trás, até que finalmente a pronunciou – «Milagre.» Disse. «Classifico-o como obra de um milagre, minha senhora.» Repetiu o oficial, enfrentando com coragem o plano 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

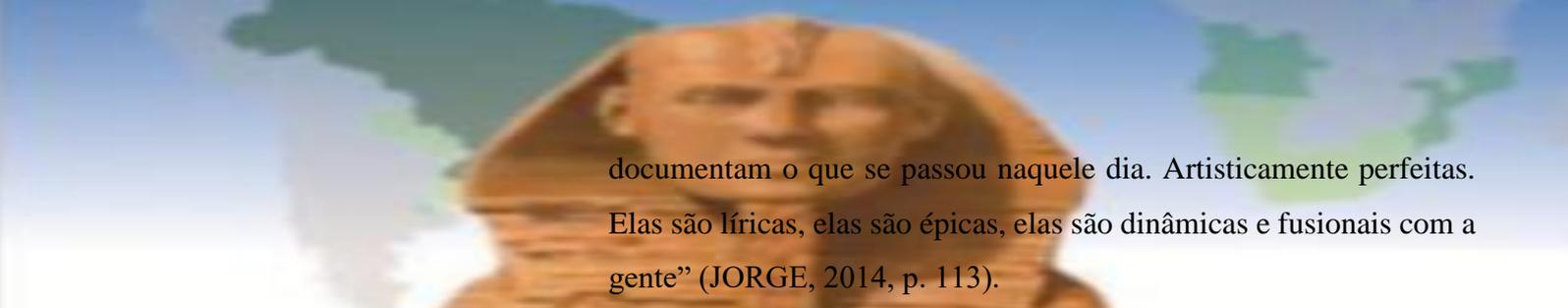
Dans un processus d'émancipation, nous expérimentons le fait que le bonheur est la négation dialectique de la satisfaction. Le bonheur est du côté de ce que Freud appelait la pulsion de mort, la réduction de la subjectivité à l'objectivité. La satisfaction est la passion de chercher et de trouver la «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

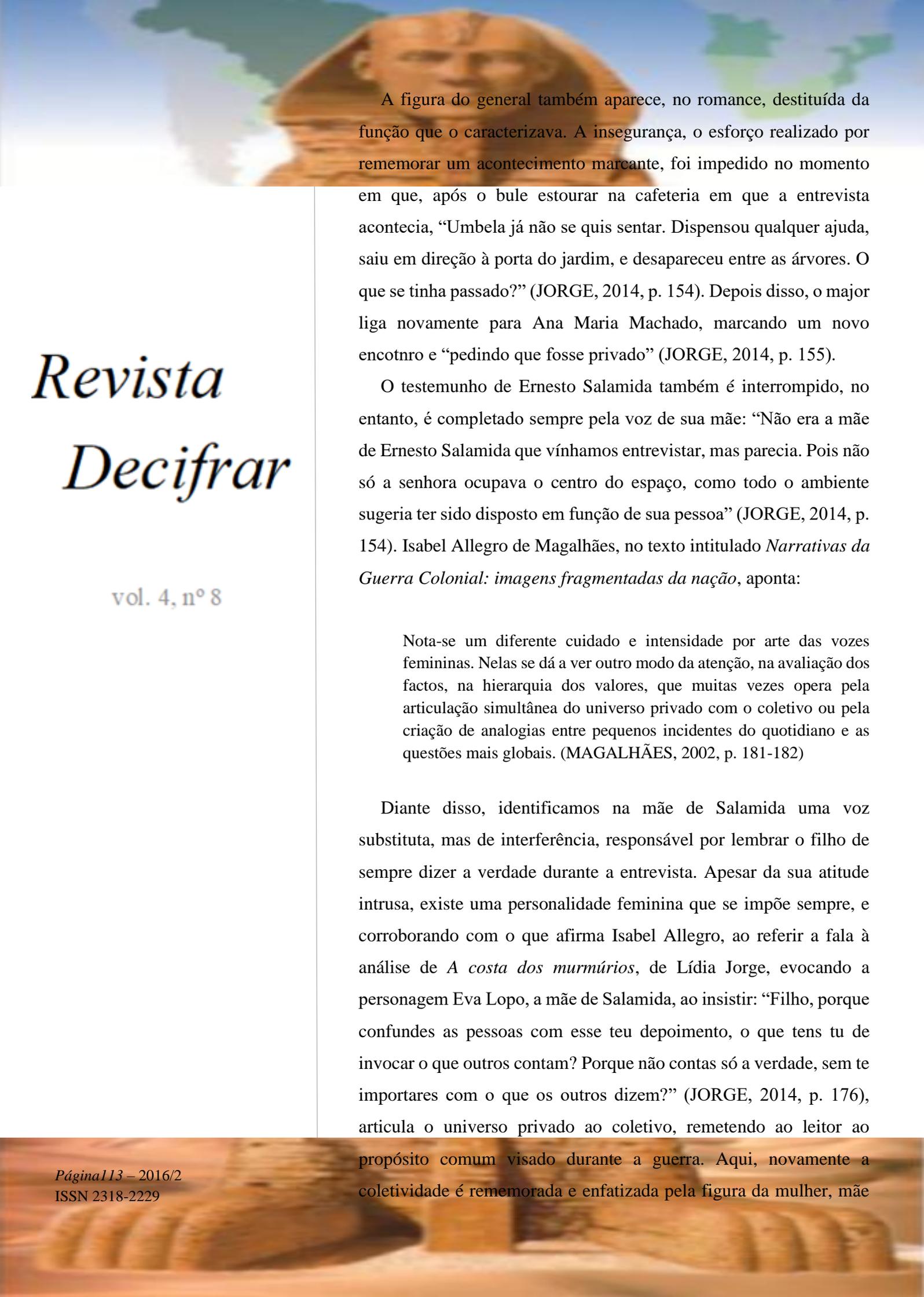
vol. 4, nº 8

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

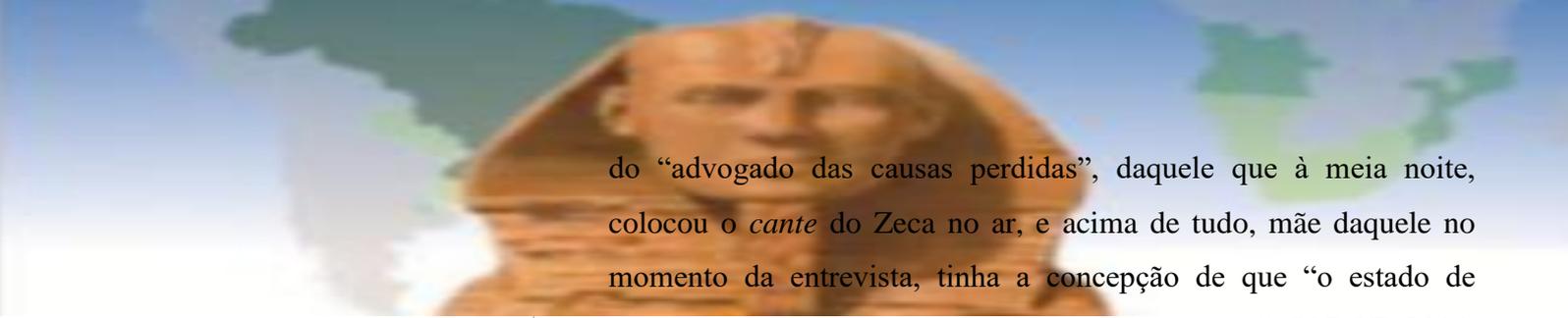
vol. 4, nº 8

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).

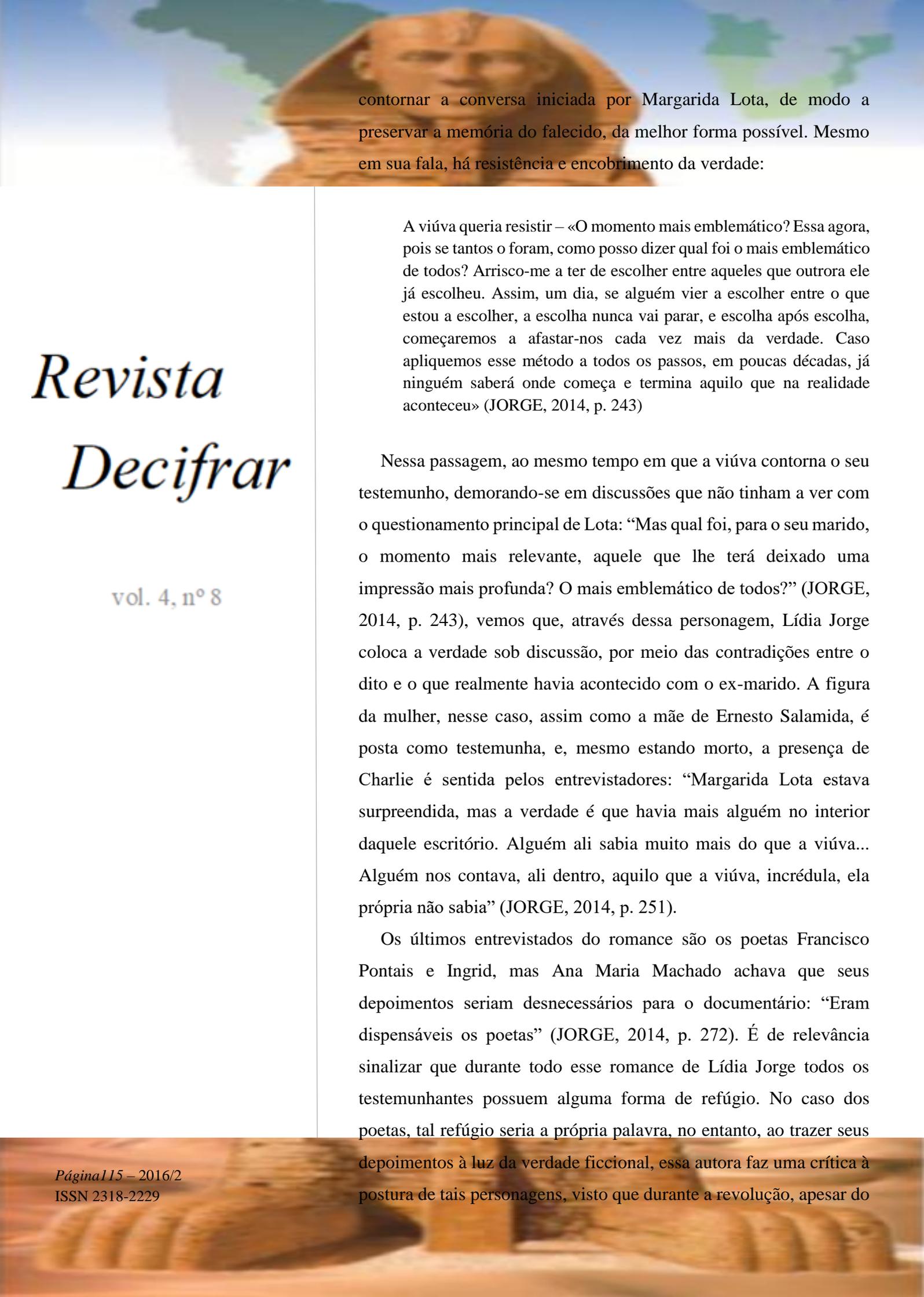
El Campeador, o entrevistado seguinte, no momento em que encontrou com Ana Maria Machado, Miguel Ângelo e Margarida Lota, estava empenhado, treinando seu cavalo para a gravação de *O Herói do Mar*, tendo se comprometido em contar a verdade à BBC História, e não à CBS, e, em virtude disso, há uma certa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

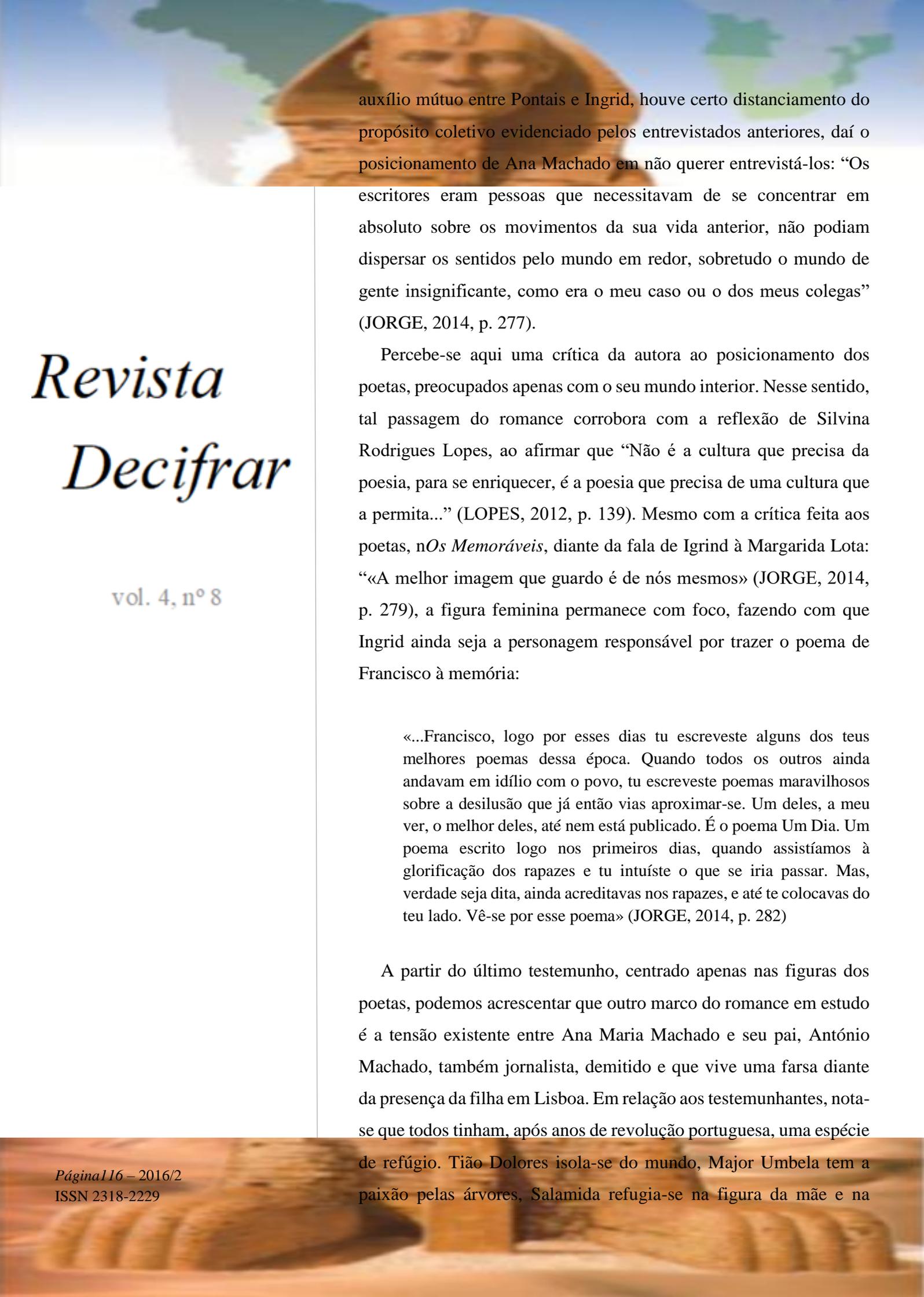
vol. 4, nº 8

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

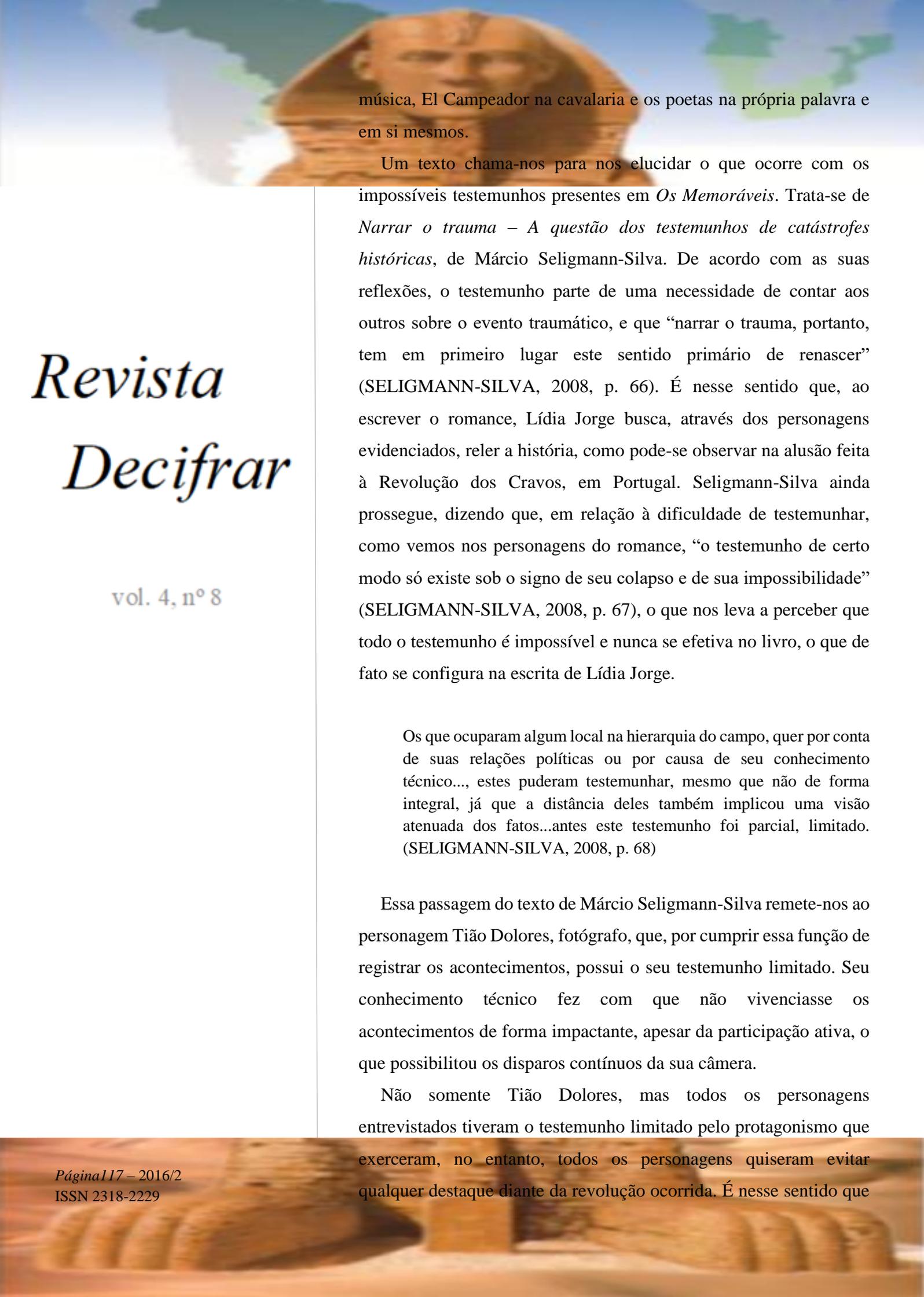
vol. 4, nº 8

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

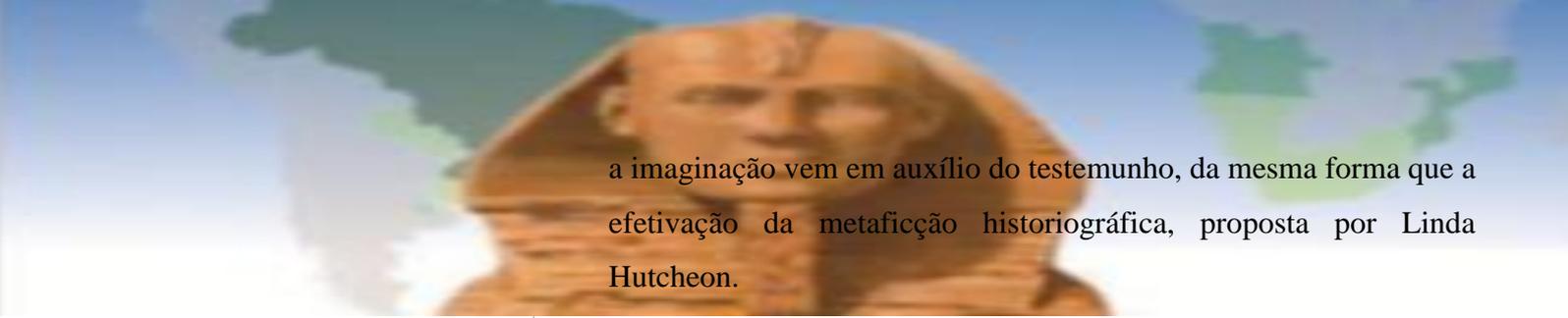
música, El Campeador na cavalaria e os poetas na própria palavra e em si mesmos.

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

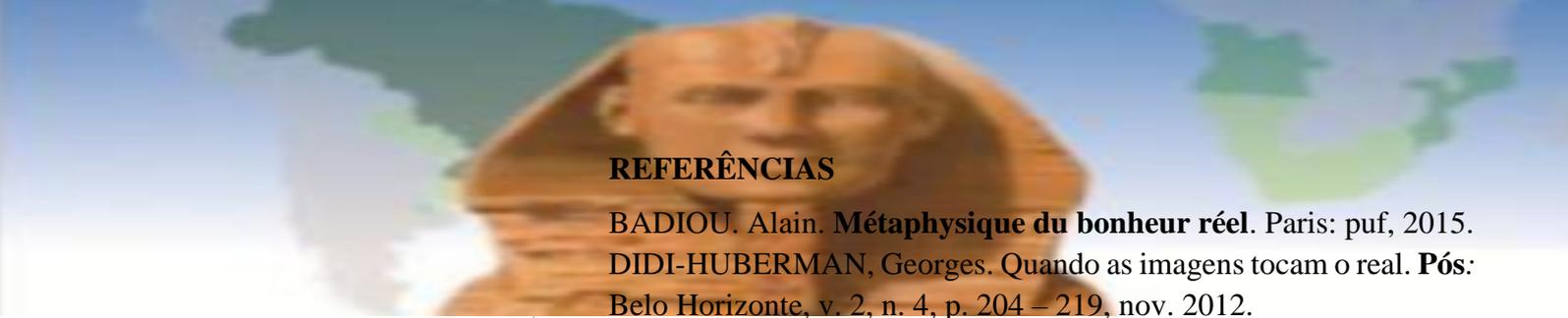
vol. 4, nº 8

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.

The background of the page features a large, stylized image of the Sphinx in the center, with a world map in the background. The Sphinx is depicted in a reddish-brown color, and the map is in shades of green and blue. The overall aesthetic is academic and historical.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

CRÔNICAS DE D. JOÃO DA CÂMARA NA GAZETA DE NOTÍCIAS: A LEMBRANÇA DOS TEMPOS GLORIOSOS DIANTE DE UMA SOCIEDADE DECAÍDA

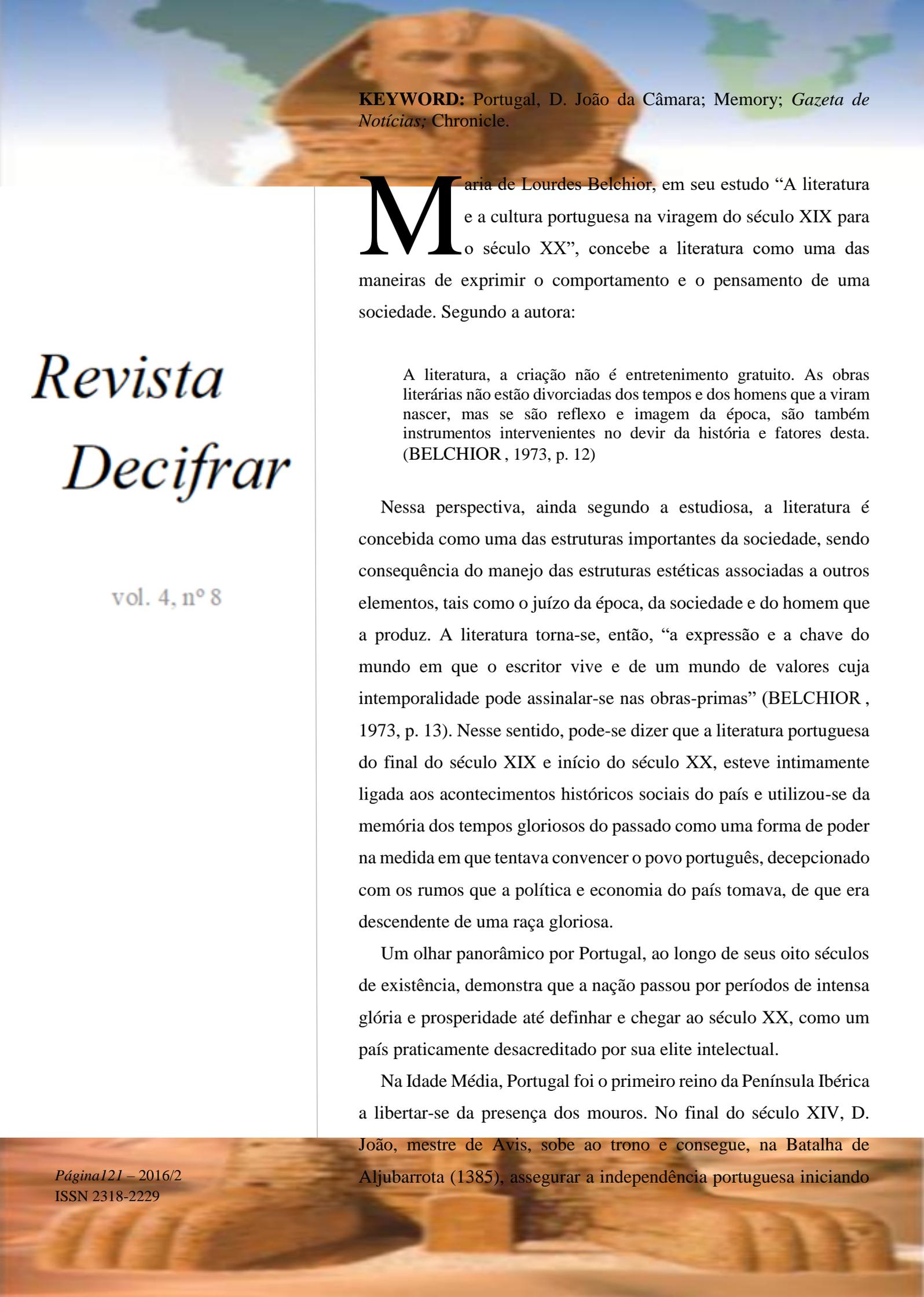
Rita de Cássia Lamino de Araújo Rodrigues (UENP)¹

RESUMO: Na viragem do século XIX para o XX, Portugal, que havia sido uma das nações mais importantes do passado, encontrava-se em estado de marasmo social, político, econômico e cultural. Os intelectuais portugueses, entre eles D. João da Câmara, cronista do jornal brasileiro *Gazeta de Notícias* no período de 1901 a 1905, acreditava que uma possível solução para alavancar o ânimo da sociedade diante da decadência do país era retomar o passado remoto e ilustre da nação. Para isso, D. João da Câmara, em suas crônicas, provinha-se de um fato ocorrido no presente para relembrar o passado. Entre eles, destacam-se eventos que envolviam os monumentos históricos do país e as expedições portuguesas para as colônias africanas. Diante disso, esse artigo tem por intuito observar o modo como esse cronista rememora o passado na tentativa de influenciar o seu leitor e fazê-lo acreditar que Portugal ainda voltaria a ser uma grande nação.

PALAVRAS-CHAVE: Portugal, D. João da Câmara; memória; *Gazeta de Notícias*; crônica.

ABSTRACT: At the turning of the nineteenth century to the twentieth, Portugal, which had been one of the most important nations of the past, was in a state of social, political, economic and cultural stagnation. Portuguese intellectuals, among them Dom João da Câmara, chronicler of the Brazilian newspaper *Gazeta de Notícias* from 1901 to 1905, believed that a possible solution to leverage the mood of society in the face of the country's decline was to retake the remote and illustrious past of nation. In this regard, D. João da Câmara, in his chronicles, used a fact occurred in the present to recall the past. Among them, it is highlighted the events that involved the country's historical monuments and Portuguese expeditions to the African colonies. Therefore, this article intends to observe the way in which this chronicler recalls the past in the attempt to influence his reader and make him believe that Portugal would still be a great nation again.

¹ Doutora em Letras Literatura e vida Social pela UNESP – Campus de Assis. Professora colaboradora de Teoria Literária e Literatura Portuguesa do Centro de Letras, Ciência e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP – Campus de Jacarezinho. Membro do grupo de pesquisa “O gênero Romance: origem, transformações e tendências” da UENP. E-mail: ritalamino@hotmail.com.



KEYWORD: Portugal, D. João da Câmara; Memory; *Gazeta de Notícias*; Chronicle.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

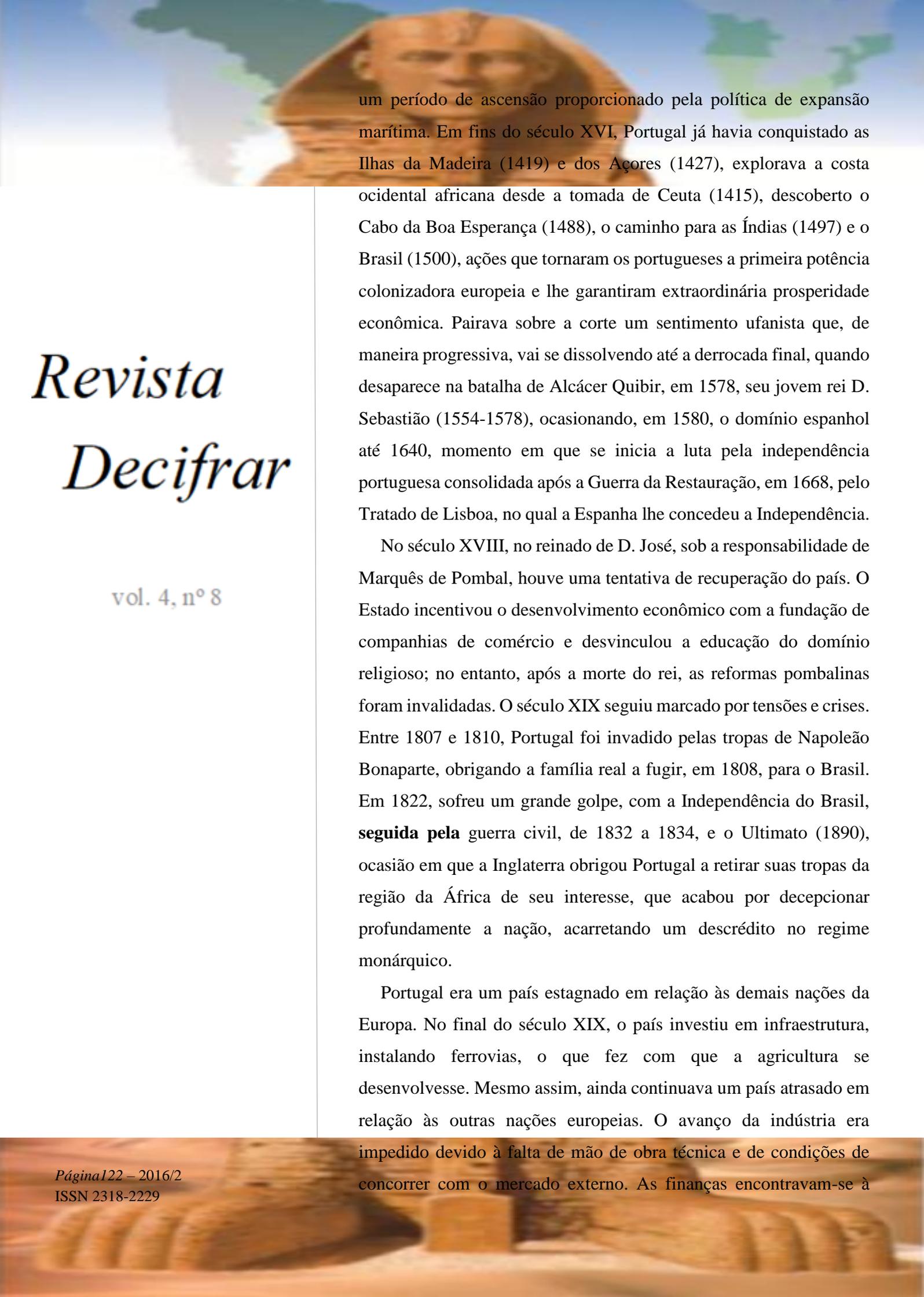
Maria de Lourdes Belchior, em seu estudo “A literatura e a cultura portuguesa na viragem do século XIX para o século XX”, concebe a literatura como uma das maneiras de exprimir o comportamento e o pensamento de uma sociedade. Segundo a autora:

A literatura, a criação não é entretenimento gratuito. As obras literárias não estão divorciadas dos tempos e dos homens que a viram nascer, mas se são reflexo e imagem da época, são também instrumentos intervenientes no devir da história e fatores desta. (BELCHIOR, 1973, p. 12)

Nessa perspectiva, ainda segundo a estudiosa, a literatura é concebida como uma das estruturas importantes da sociedade, sendo consequência do manejo das estruturas estéticas associadas a outros elementos, tais como o juízo da época, da sociedade e do homem que a produz. A literatura torna-se, então, “a expressão e a chave do mundo em que o escritor vive e de um mundo de valores cuja intemporalidade pode assinalar-se nas obras-primas” (BELCHIOR, 1973, p. 13). Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura portuguesa do final do século XIX e início do século XX, esteve intimamente ligada aos acontecimentos históricos sociais do país e utilizou-se da memória dos tempos gloriosos do passado como uma forma de poder na medida em que tentava convencer o povo português, decepcionado com os rumos que a política e economia do país tomava, de que era descendente de uma raça gloriosa.

Um olhar panorâmico por Portugal, ao longo de seus oito séculos de existência, demonstra que a nação passou por períodos de intensa glória e prosperidade até definhar e chegar ao século XX, como um país praticamente desacreditado por sua elite intelectual.

Na Idade Média, Portugal foi o primeiro reino da Península Ibérica a libertar-se da presença dos mouros. No final do século XIV, D. João, mestre de Avis, sobe ao trono e consegue, na Batalha de Aljubarrota (1385), assegurar a independência portuguesa iniciando



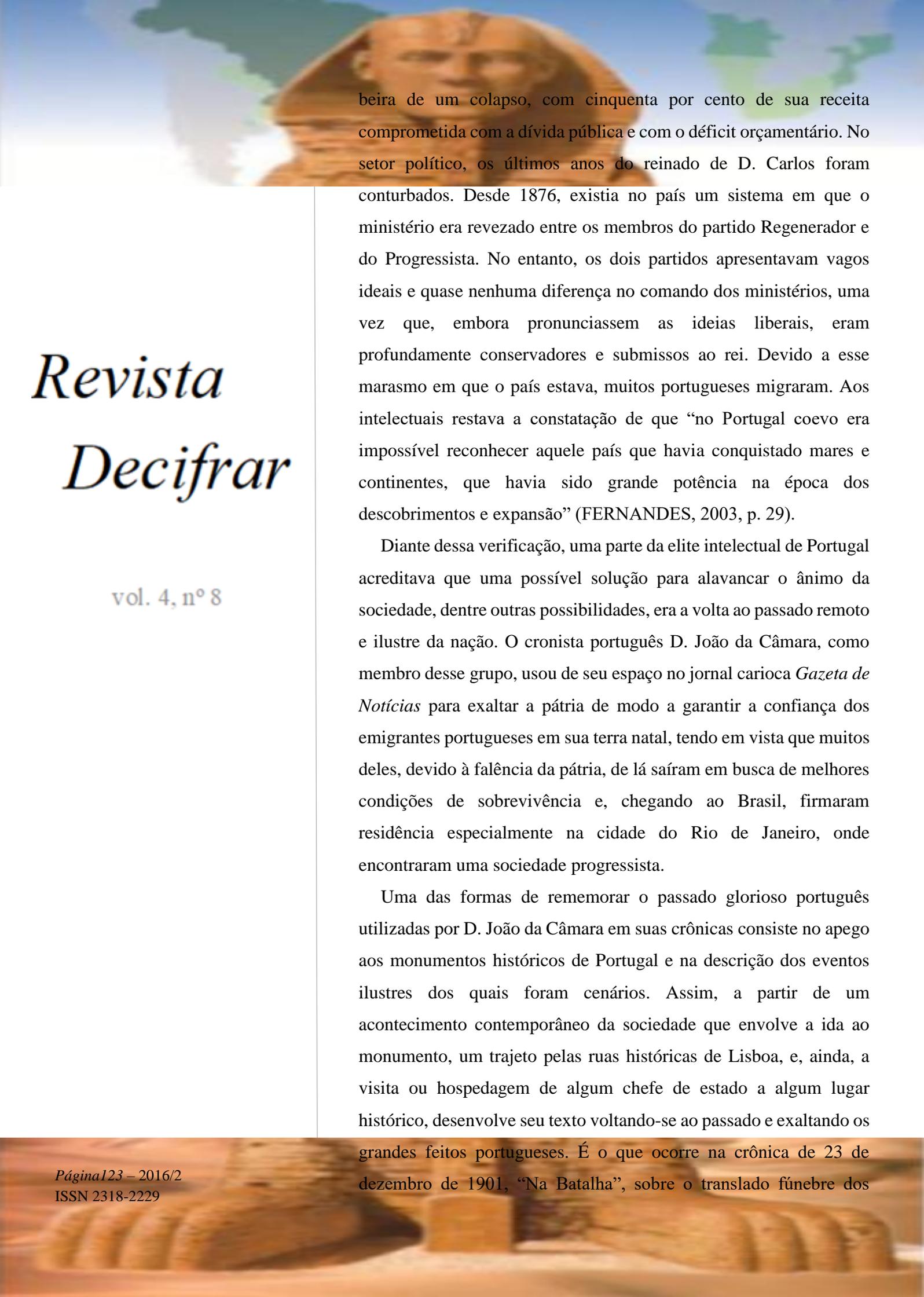
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

um período de ascensão proporcionado pela política de expansão marítima. Em fins do século XVI, Portugal já havia conquistado as Ilhas da Madeira (1419) e dos Açores (1427), explorava a costa ocidental africana desde a tomada de Ceuta (1415), descoberto o Cabo da Boa Esperança (1488), o caminho para as Índias (1497) e o Brasil (1500), ações que tornaram os portugueses a primeira potência colonizadora europeia e lhe garantiram extraordinária prosperidade econômica. Pairava sobre a corte um sentimento ufanista que, de maneira progressiva, vai se dissolvendo até a derrocada final, quando desaparece na batalha de Alcácer Quibir, em 1578, seu jovem rei D. Sebastião (1554-1578), ocasionando, em 1580, o domínio espanhol até 1640, momento em que se inicia a luta pela independência portuguesa consolidada após a Guerra da Restauração, em 1668, pelo Tratado de Lisboa, no qual a Espanha lhe concedeu a Independência.

No século XVIII, no reinado de D. José, sob a responsabilidade de Marquês de Pombal, houve uma tentativa de recuperação do país. O Estado incentivou o desenvolvimento econômico com a fundação de companhias de comércio e desvinculou a educação do domínio religioso; no entanto, após a morte do rei, as reformas pombalinas foram invalidadas. O século XIX seguiu marcado por tensões e crises. Entre 1807 e 1810, Portugal foi invadido pelas tropas de Napoleão Bonaparte, obrigando a família real a fugir, em 1808, para o Brasil. Em 1822, sofreu um grande golpe, com a Independência do Brasil, **seguida pela** guerra civil, de 1832 a 1834, e o Ultimato (1890), ocasião em que a Inglaterra obrigou Portugal a retirar suas tropas da região da África de seu interesse, que acabou por decepcionar profundamente a nação, acarretando um descrédito no regime monárquico.

Portugal era um país estagnado em relação às demais nações da Europa. No final do século XIX, o país investiu em infraestrutura, instalando ferrovias, o que fez com que a agricultura se desenvolvesse. Mesmo assim, ainda continuava um país atrasado em relação às outras nações europeias. O avanço da indústria era impedido devido à falta de mão de obra técnica e de condições de concorrer com o mercado externo. As finanças encontravam-se à



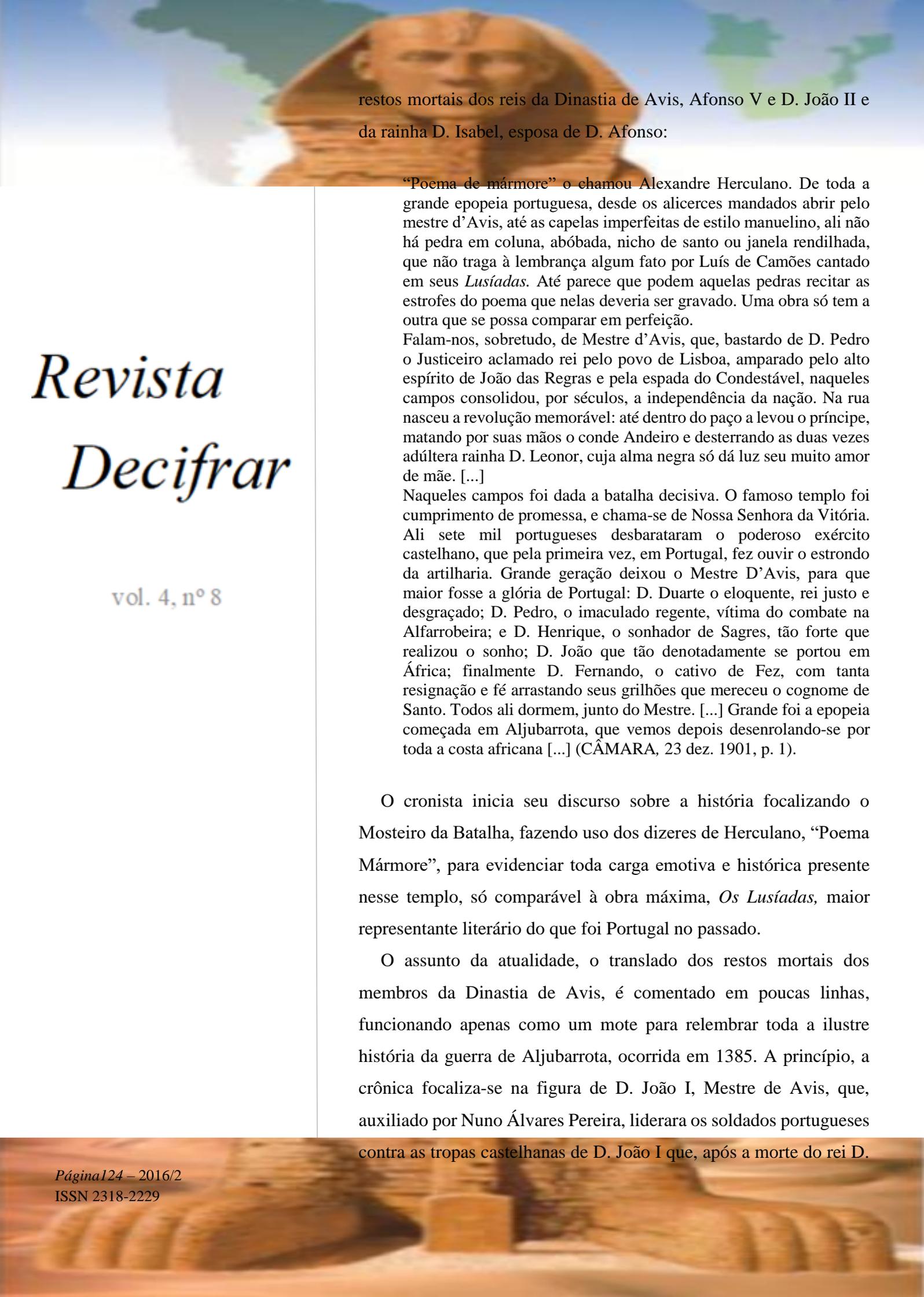
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

beira de um colapso, com cinquenta por cento de sua receita comprometida com a dívida pública e com o déficit orçamentário. No setor político, os últimos anos do reinado de D. Carlos foram conturbados. Desde 1876, existia no país um sistema em que o ministério era revezado entre os membros do partido Regenerador e do Progressista. No entanto, os dois partidos apresentavam vagos ideais e quase nenhuma diferença no comando dos ministérios, uma vez que, embora pronunciassem as ideias liberais, eram profundamente conservadores e submissos ao rei. Devido a esse marasmo em que o país estava, muitos portugueses migraram. Aos intelectuais restava a constatação de que “no Portugal coevo era impossível reconhecer aquele país que havia conquistado mares e continentes, que havia sido grande potência na época dos descobrimentos e expansão” (FERNANDES, 2003, p. 29).

Diante dessa verificação, uma parte da elite intelectual de Portugal acreditava que uma possível solução para alavancar o ânimo da sociedade, dentre outras possibilidades, era a volta ao passado remoto e ilustre da nação. O cronista português D. João da Câmara, como membro desse grupo, usou de seu espaço no jornal carioca *Gazeta de Notícias* para exaltar a pátria de modo a garantir a confiança dos emigrantes portugueses em sua terra natal, tendo em vista que muitos deles, devido à falência da pátria, de lá saíram em busca de melhores condições de sobrevivência e, chegando ao Brasil, firmaram residência especialmente na cidade do Rio de Janeiro, onde encontraram uma sociedade progressista.

Uma das formas de rememorar o passado glorioso português utilizadas por D. João da Câmara em suas crônicas consiste no apego aos monumentos históricos de Portugal e na descrição dos eventos ilustres dos quais foram cenários. Assim, a partir de um acontecimento contemporâneo da sociedade que envolve a ida ao monumento, um trajeto pelas ruas históricas de Lisboa, e, ainda, a visita ou hospedagem de algum chefe de estado a algum lugar histórico, desenvolve seu texto voltando-se ao passado e exaltando os grandes feitos portugueses. É o que ocorre na crônica de 23 de dezembro de 1901, “Na Batalha”, sobre o translado fúnebre dos



restos mortais dos reis da Dinastia de Avis, Afonso V e D. João II e da rainha D. Isabel, esposa de D. Afonso:

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

“Poema de mármore” o chamou Alexandre Herculano. De toda a grande epopeia portuguesa, desde os alicerces mandados abrir pelo mestre d’Avis, até as capelas imperfeitas de estilo manuelino, ali não há pedra em coluna, abóbada, nicho de santo ou janela rendilhada, que não traga à lembrança algum fato por Luís de Camões cantado em seus *Lusíadas*. Até parece que podem aquelas pedras recitar as estrofes do poema que nelas deveria ser gravado. Uma obra só tem a outra que se possa comparar em perfeição.

Falam-nos, sobretudo, de Mestre d’Avis, que, bastardo de D. Pedro o Justiceiro aclamado rei pelo povo de Lisboa, amparado pelo alto espírito de João das Regras e pela espada do Condestável, naqueles campos consolidou, por séculos, a independência da nação. Na rua nasceu a revolução memorável: até dentro do paço a levou o príncipe, matando por suas mãos o conde Andeiro e desterrando as duas vezes adúltera rainha D. Leonor, cuja alma negra só dá luz seu muito amor de mãe. [...]

Naqueles campos foi dada a batalha decisiva. O famoso templo foi cumprimento de promessa, e chama-se de Nossa Senhora da Vitória. Ali sete mil portugueses desbarataram o poderoso exército castelhano, que pela primeira vez, em Portugal, fez ouvir o estrondo da artilharia. Grande geração deixou o Mestre D’Avis, para que maior fosse a glória de Portugal: D. Duarte o eloquente, rei justo e desgraçado; D. Pedro, o imaculado regente, vítima do combate na Alfarrobeira; e D. Henrique, o sonhador de Sagres, tão forte que realizou o sonho; D. João que tão denotadamente se portou em África; finalmente D. Fernando, o cativo de Fez, com tanta resignação e fé arrastando seus grilhões que mereceu o cognome de Santo. Todos ali dormem, junto do Mestre. [...] Grande foi a epopeia começada em Aljubarrota, que vemos depois desenrolando-se por toda a costa africana [...] (CÂMARA, 23 dez. 1901, p. 1).

O cronista inicia seu discurso sobre a história focalizando o Mosteiro da Batalha, fazendo uso dos dizeres de Herculano, “Poema Mármore”, para evidenciar toda carga emotiva e histórica presente nesse templo, só comparável à obra máxima, *Os Lusíadas*, maior representante literário do que foi Portugal no passado.

O assunto da atualidade, o traslado dos restos mortais dos membros da Dinastia de Avis, é comentado em poucas linhas, funcionando apenas como um mote para lembrar toda a ilustre história da guerra de Aljubarrota, ocorrida em 1385. A princípio, a crônica focaliza-se na figura de D. João I, Mestre de Avis, que, auxiliado por Nuno Álvares Pereira, liderara os soldados portugueses contra as tropas castelhanas de D. João I que, após a morte do rei D.

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Fernando I, desejava o trono português, pois era casado com a filha do falecido rei, D. Beatriz.

Tendo em vista a leveza e a brevidade da crônica, D. João não se preocupa com detalhes, apenas comenta, superficialmente, a ação do povo, a morte do conde de Andeiro e a visão histórica da rainha D. Leonor, seguida por uma enumeração dos reis descendentes do Mestre de Avis, sempre apontando as qualidades de cada um que contribuíram para a realização do Império lusitano.

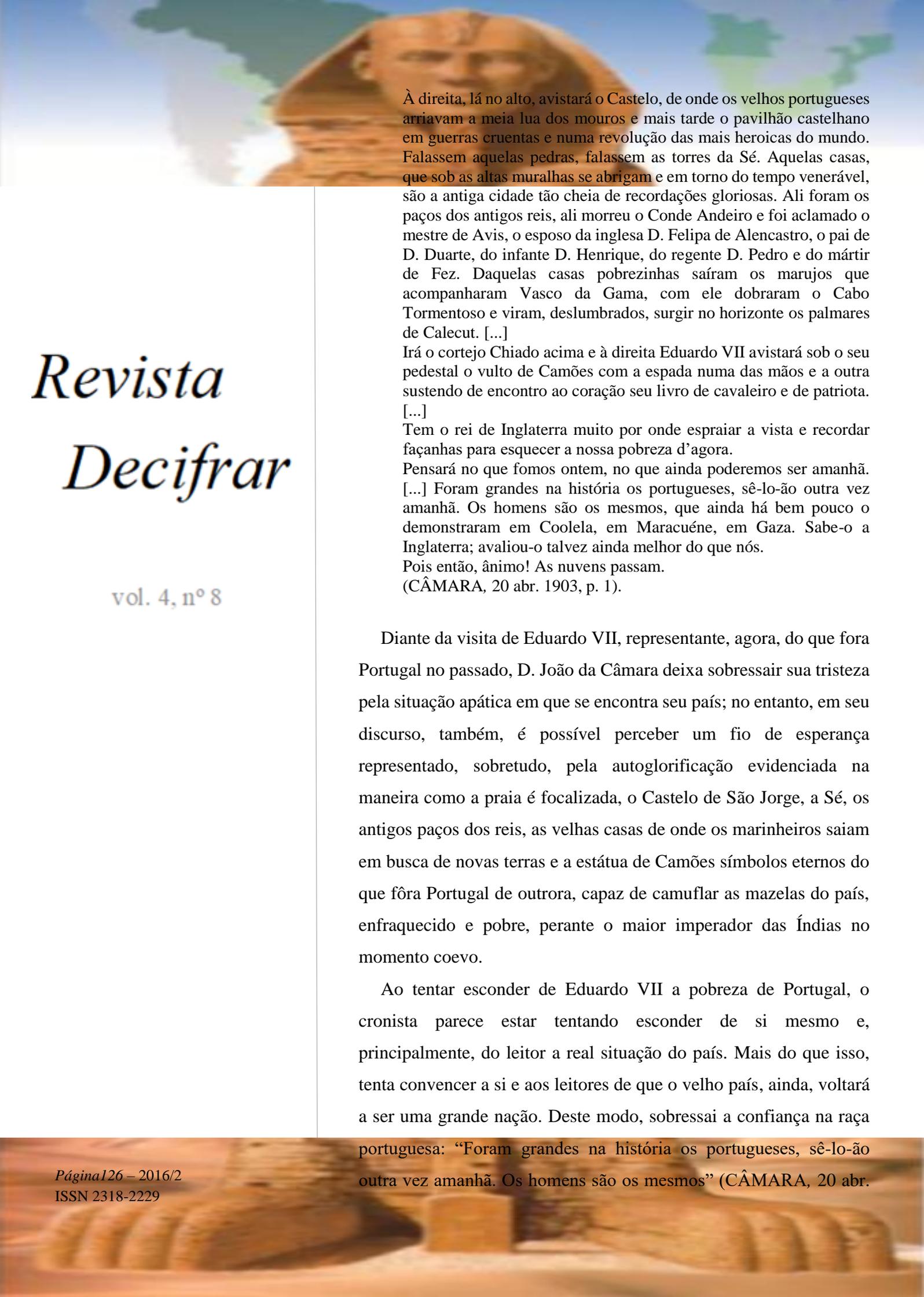
Evidencia-se a figura do leitor português como receptor dessas crônicas, pois, somente ele teria condições de absorver as informações e completá-las com o seu conhecimento da história de Portugal, de modo a saber que, a partir dessa vitória, D. João I subiu ao trono dando origem a uma geração de reis heróis que incentivaram e lutaram para a consolidação do passado glorioso do país.

Nota-se um tom de orgulho ao descrever a história do monumento, espelho de um período de prosperidade portuguesa, sobretudo, pela utilização do verso “E se mais no mundo houvera, lá chegara” (CÂMARA, 23 dez. 1901, p. 1), presente em *Os Lusíadas*² que demonstra a força de vontade e a perseverança do povo português. Acredita-se que o uso dos versos da obra máxima de exaltação de Portugal funciona como uma espécie de “mantra”. O autor tenta a todo custo incutir na mente do leitor a grandeza da pátria portuguesa de modo a não deixar esmorecer o amor e a confiança do leitor por sua terra natal.

Em outro momento, por virtude da visita do rei Eduardo VII, da Inglaterra, a Portugal, usa do trajeto feito por essa autoridade pelas ruas de Lisboa para descrever os lugares históricos e tudo o que eles representam para a memória da nação:

Eduardo VII saberá fechar os olhos, ou delicadamente fingir que não vê, [...] a nossa pobreza de hoje, que não é vergonha [...].

Sabe com certeza Eduardo VII em que praias históricas vai desembarcar e que lhe importa a pequenez, a ignorância de meia dúzia de homens de hoje, se houver de compará-las à grandeza deste povo, que foi dos mais heroicos do mundo e cujo sangue ainda é o mesmo com ainda a pouco demonstrou. [...]



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

À direita, lá no alto, avistará o Castelo, de onde os velhos portugueses arriavam a meia lua dos mouros e mais tarde o pavilhão castelhano em guerras cruentas e numa revolução das mais heroicas do mundo. Falassem aquelas pedras, falassem as torres da Sé. Aquelas casas, que sob as altas muralhas se abrigam e em torno do tempo venerável, são a antiga cidade tão cheia de recordações gloriosas. Ali foram os paços dos antigos reis, ali morreu o Conde Andeiro e foi aclamado o mestre de Avis, o esposo da inglesa D. Felipa de Alencastro, o pai de D. Duarte, do infante D. Henrique, do regente D. Pedro e do mártir de Fez. daquelas casas pobrezinhas saíram os marujos que acompanharam Vasco da Gama, com ele dobraram o Cabo Tormentoso e viram, deslumbrados, surgir no horizonte os palmares de Calecut. [...]

Irá o cortejo Chiado acima e à direita Eduardo VII avistará sob o seu pedestal o vulto de Camões com a espada numa das mãos e a outra sustendo de encontro ao coração seu livro de cavaleiro e de patriota. [...]

Tem o rei de Inglaterra muito por onde espriar a vista e recordar façanhas para esquecer a nossa pobreza d'agora.

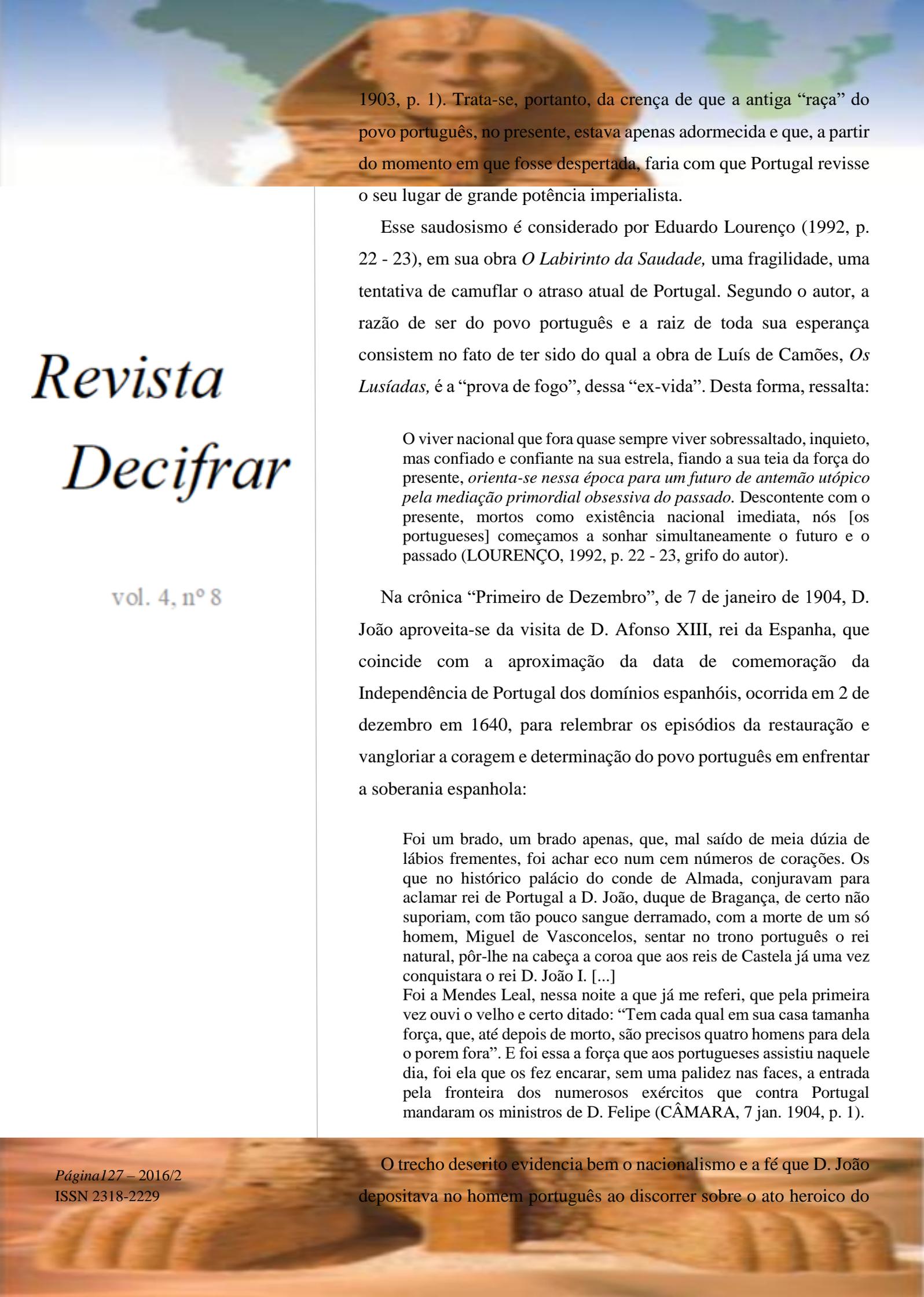
Pensará no que fomos ontem, no que ainda poderemos ser amanhã. [...] Foram grandes na história os portugueses, sê-lo-ão outra vez amanhã. Os homens são os mesmos, que ainda há bem pouco o demonstraram em Coolela, em Maracuéne, em Gaza. Sabe-o a Inglaterra; avaliou-o talvez ainda melhor do que nós.

Pois então, ânimo! As nuvens passam.

(CÂMARA, 20 abr. 1903, p. 1).

Diante da visita de Eduardo VII, representante, agora, do que fora Portugal no passado, D. João da Câmara deixa sobressair sua tristeza pela situação apática em que se encontra seu país; no entanto, em seu discurso, também, é possível perceber um fio de esperança representado, sobretudo, pela autoglorificação evidenciada na maneira como a praia é focalizada, o Castelo de São Jorge, a Sé, os antigos paços dos reis, as velhas casas de onde os marinheiros saíam em busca de novas terras e a estátua de Camões símbolos eternos do que fôra Portugal de outrora, capaz de camuflar as mazelas do país, enfraquecido e pobre, perante o maior imperador das Índias no momento coevo.

Ao tentar esconder de Eduardo VII a pobreza de Portugal, o cronista parece estar tentando esconder de si mesmo e, principalmente, do leitor a real situação do país. Mais do que isso, tenta convencer a si e aos leitores de que o velho país, ainda, voltará a ser uma grande nação. Deste modo, sobressai a confiança na raça portuguesa: “Foram grandes na história os portugueses, sê-lo-ão outra vez amanhã. Os homens são os mesmos” (CÂMARA, 20 abr.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

1903, p. 1). Trata-se, portanto, da crença de que a antiga “raça” do povo português, no presente, estava apenas adormecida e que, a partir do momento em que fosse despertada, faria com que Portugal revisse o seu lugar de grande potência imperialista.

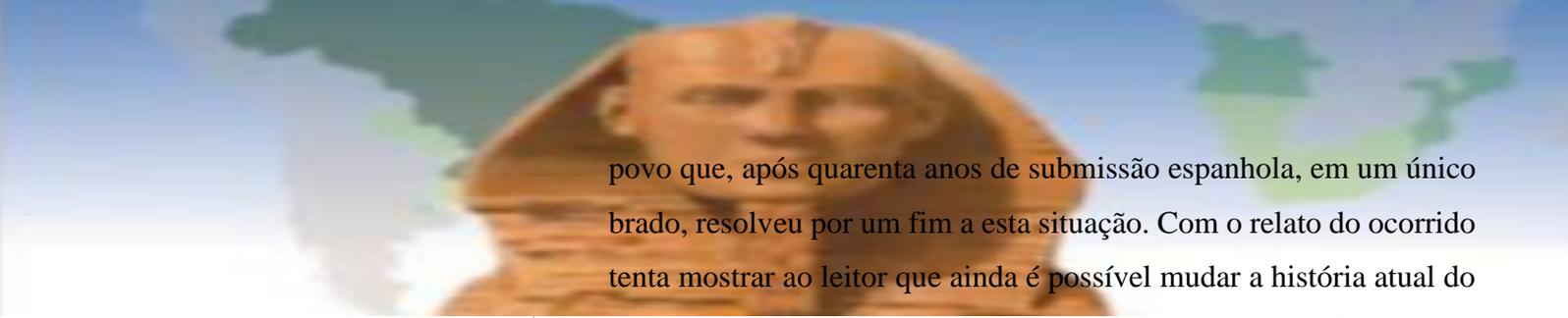
Esse saudosismo é considerado por Eduardo Lourenço (1992, p. 22 - 23), em sua obra *O Labirinto da Saudade*, uma fragilidade, uma tentativa de camuflar o atraso atual de Portugal. Segundo o autor, a razão de ser do povo português e a raiz de toda sua esperança consistem no fato de ter sido do qual a obra de Luís de Camões, *Os Lusíadas*, é a “prova de fogo”, dessa “ex-vida”. Desta forma, ressalta:

O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, *orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial obsessiva do passado*. Descontente com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós [os portugueses] começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado (LOURENÇO, 1992, p. 22 - 23, grifo do autor).

Na crônica “Primeiro de Dezembro”, de 7 de janeiro de 1904, D. João aproveita-se da visita de D. Afonso XIII, rei da Espanha, que coincide com a aproximação da data de comemoração da Independência de Portugal dos domínios espanhóis, ocorrida em 2 de dezembro em 1640, para lembrar os episódios da restauração e vangloriar a coragem e determinação do povo português em enfrentar a soberania espanhola:

Foi um brado, um brado apenas, que, mal saído de meia dúzia de lábios frementes, foi achar eco num cem números de corações. Os que no histórico palácio do conde de Almada, conjuravam para aclamar rei de Portugal a D. João, duque de Bragança, de certo não suporiam, com tão pouco sangue derramado, com a morte de um só homem, Miguel de Vasconcelos, sentar no trono português o rei natural, pôr-lhe na cabeça a coroa que aos reis de Castela já uma vez conquistara o rei D. João I. [...]

Foi a Mendes Leal, nessa noite a que já me referi, que pela primeira vez ouvi o velho e certo ditado: “Tem cada qual em sua casa tamanha força, que, até depois de morto, são precisos quatro homens para dela o porem fora”. E foi essa a força que aos portugueses assistiu naquele dia, foi ela que os fez encarar, sem uma palidez nas faces, a entrada pela fronteira dos numerosos exércitos que contra Portugal mandaram os ministros de D. Felipe (CÂMARA, 7 jan. 1904, p. 1).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

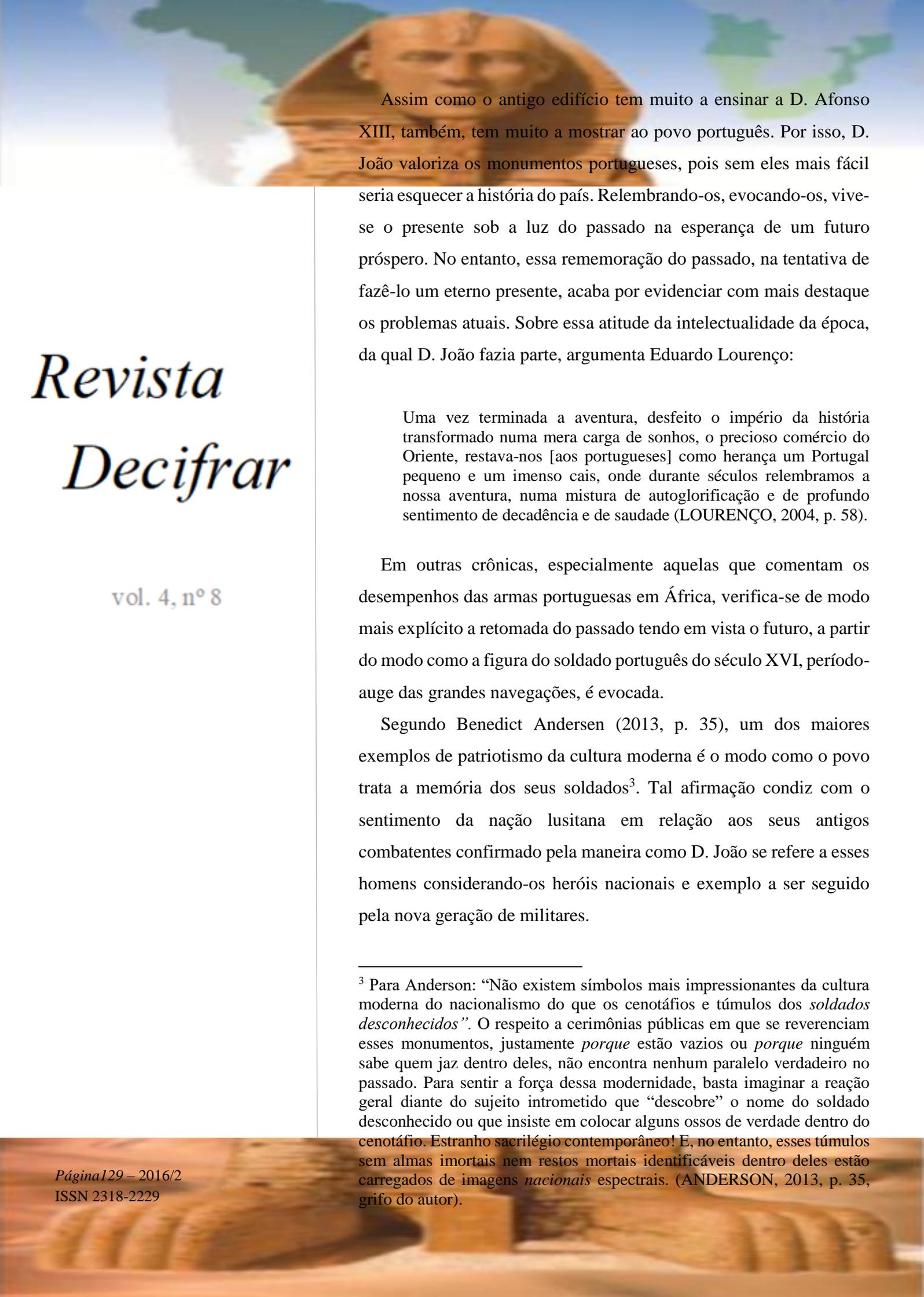
povo que, após quarenta anos de submissão espanhola, em um único brado, resolveu por um fim a esta situação. Com o relato do ocorrido tenta mostrar ao leitor que ainda é possível mudar a história atual do país, o que fica mais explícito quando se vale do ditado popular: “Tem cada qual em sua casa tamanha força, que, até depois de morto, são precisos quatro homens para dela o porem fora” (CÂMARA, 7 jan. 1904, p. 1), pois, evidenciando esta força portuguesa, justifica a atitude de outrora e deixa subentendida a inerência dessa força ao povo português, ou seja, a possibilidade de superação no momento atual.

Ademais, a rememoração de um momento importante da história pátria, em que se destaca o espírito enérgico da nação, também é possível notar a crença de que Portugal não é uma nação como outra qualquer, mas uma pátria protegida por Deus, por isso, ainda que padeça, tem por recompensa a bênção divina:

Durou a guerra vinte e sete anos, e Felipe IV, com a morte n'alma, vendo seu filho D. João d'Áustria, famoso general, também desbaratado, como antes dele o fora D. Luiz de Haro e depois o marquês de Cavacena, murmurou: -“Parece que o quer Deus!” [...] Que Deus o queria, disse-o, o povo de Lisboa, quando, na manhã da revolução, viu o Cristo que o arcebispo erguia em suas mãos, despregar da cruz a mão direita, como a querer abençoar a revolta (CÂMARA, 7 jan. 1904, p. 1).

Como faz na maioria das crônicas que remete à grande história portuguesa, o cronista apega-se, ainda, ao solar dos duques de Bragança, lugar onde o rei espanhol, Afonso XIII, que está em visita pelo país se hospedará. Nesse caso, o monumento histórico funciona como um símbolo que tem a função de ressaltar o quanto o passado tem a ensinar aos homens contemporâneos:

No dia 14, o rei católico embarcará no cais das Colunas em direção ao Barreiro, onde um comboio especial deverá esperá-lo para conduzi-lo a Vila Viçosa, ao velho solar dos Duques de Bragança, em que tantos dramas e tragédias se passaram, velhas pedras em que por muitos anos os olhos inquietos tiveram postos os reis da Espanha. Trata-se apenas agora de uma caçada, mas falassem aqueles mármores soubesse o rei de Espanha ouvi-los, e muito lhe ensinariam (CÂMARA, 20 abr.1903, p. 1).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

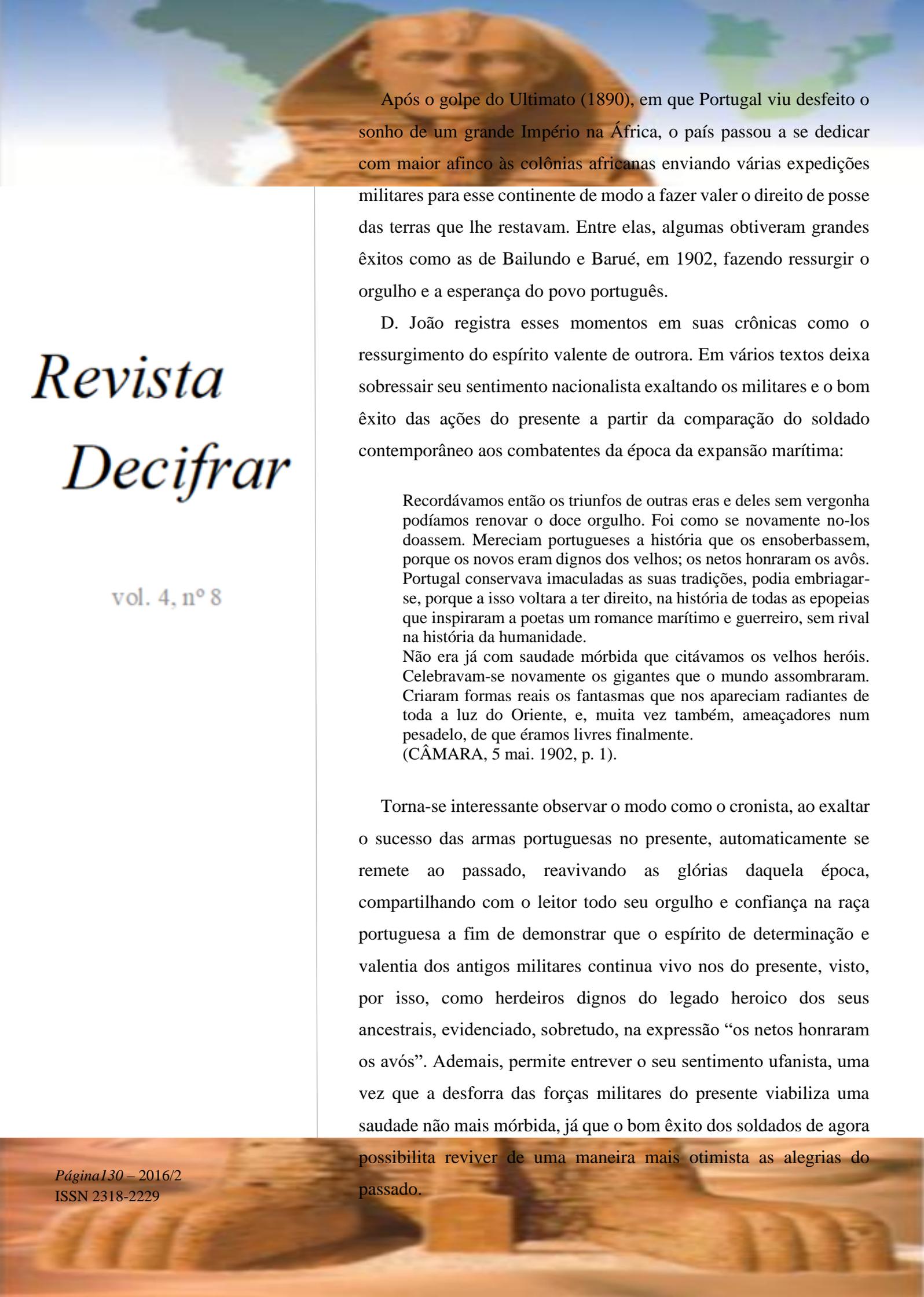
Assim como o antigo edifício tem muito a ensinar a D. Afonso XIII, também, tem muito a mostrar ao povo português. Por isso, D. João valoriza os monumentos portugueses, pois sem eles mais fácil seria esquecer a história do país. Relembrando-os, evocando-os, vive-se o presente sob a luz do passado na esperança de um futuro próspero. No entanto, essa rememoração do passado, na tentativa de fazê-lo um eterno presente, acaba por evidenciar com mais destaque os problemas atuais. Sobre essa atitude da intelectualidade da época, da qual D. João fazia parte, argumenta Eduardo Lourenço:

Uma vez terminada a aventura, desfeito o império da história transformado numa mera carga de sonhos, o precioso comércio do Oriente, restava-nos [aos portugueses] como herança um Portugal pequeno e um imenso cais, onde durante séculos relembramos a nossa aventura, numa mistura de autoglorificação e de profundo sentimento de decadência e de saudade (LOURENÇO, 2004, p. 58).

Em outras crônicas, especialmente aquelas que comentam os desempenhos das armas portuguesas em África, verifica-se de modo mais explícito a retomada do passado tendo em vista o futuro, a partir do modo como a figura do soldado português do século XVI, período-auge das grandes navegações, é evocada.

Segundo Benedict Andersen (2013, p. 35), um dos maiores exemplos de patriotismo da cultura moderna é o modo como o povo trata a memória dos seus soldados³. Tal afirmação condiz com o sentimento da nação lusitana em relação aos seus antigos combatentes confirmado pela maneira como D. João se refere a esses homens considerando-os heróis nacionais e exemplo a ser seguido pela nova geração de militares.

³ Para Anderson: “Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos *soldados desconhecidos*”. O respeito a cerimônias públicas em que se reverenciam esses monumentos, justamente *porque* estão vazios ou *porque* ninguém sabe quem jaz dentro deles, não encontra nenhum paralelo verdadeiro no passado. Para sentir a força dessa modernidade, basta imaginar a reação geral diante do sujeito intrometido que “descobre” o nome do soldado desconhecido ou que insiste em colocar alguns ossos de verdade dentro do cenotáfio. Estranho sacrilégio contemporâneo! E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens *nacionais* espectrais. (ANDERSON, 2013, p. 35, grifo do autor).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Após o golpe do Ultimato (1890), em que Portugal viu desfeito o sonho de um grande Império na África, o país passou a se dedicar com maior afinco às colônias africanas enviando várias expedições militares para esse continente de modo a fazer valer o direito de posse das terras que lhe restavam. Entre elas, algumas obtiveram grandes êxitos como as de Bailundo e Barué, em 1902, fazendo ressurgir o orgulho e a esperança do povo português.

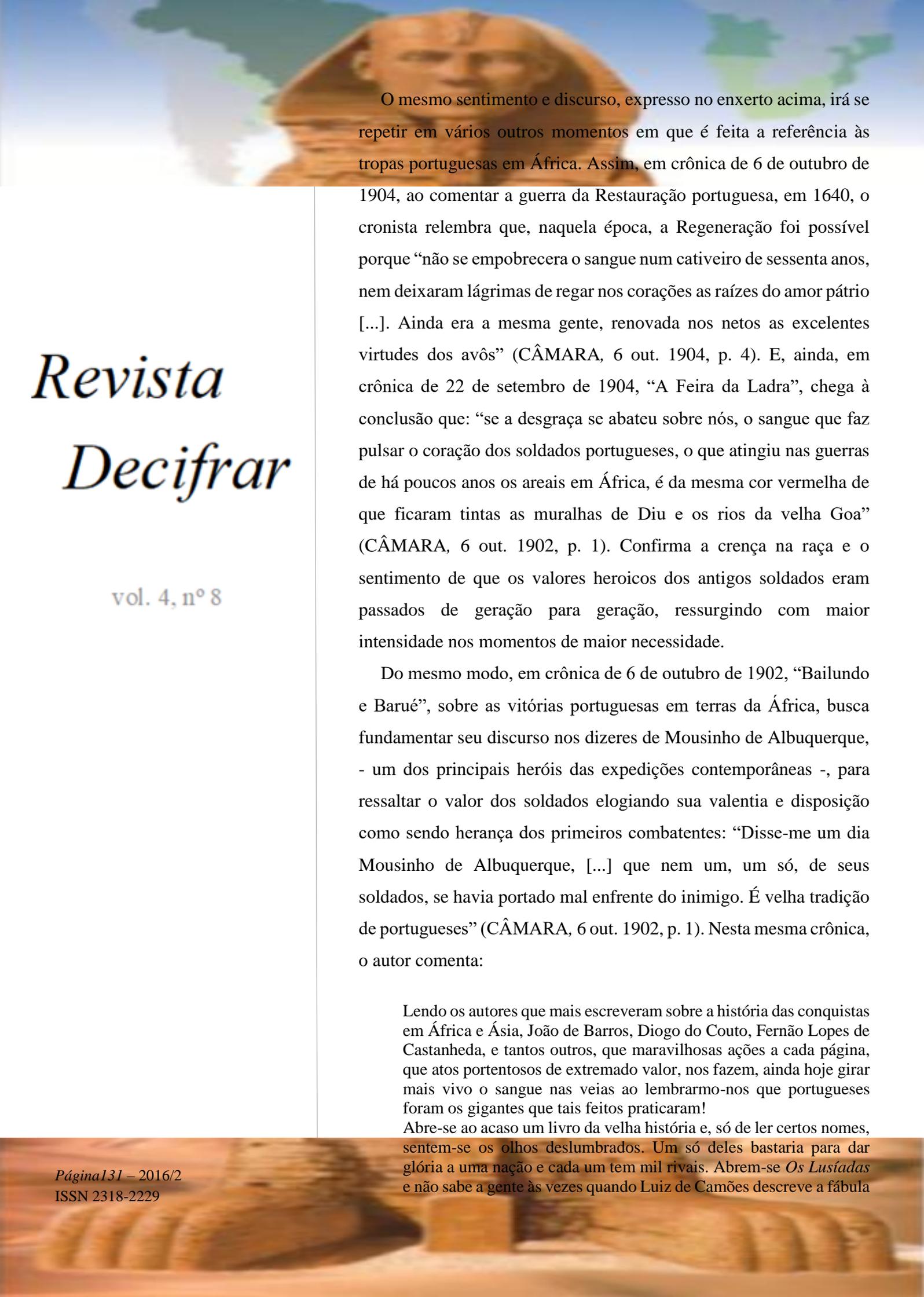
D. João registra esses momentos em suas crônicas como o ressurgimento do espírito valente de outrora. Em vários textos deixa sobressair seu sentimento nacionalista exaltando os militares e o bom êxito das ações do presente a partir da comparação do soldado contemporâneo aos combatentes da época da expansão marítima:

Recordávamos então os triunfos de outras eras e deles sem vergonha podíamos renovar o doce orgulho. Foi como se novamente no-los doassem. Mereciam portugueses a história que os ensoberbassem, porque os novos eram dignos dos velhos; os netos honraram os avós. Portugal conservava imaculadas as suas tradições, podia embriagar-se, porque a isso voltara a ter direito, na história de todas as epopeias que inspiraram a poetas um romance marítimo e guerreiro, sem rival na história da humanidade.

Não era já com saudade mórbida que citávamos os velhos heróis. Celebravam-se novamente os gigantes que o mundo assombraram. Criaram formas reais os fantasmas que nos apareciam radiantes de toda a luz do Oriente, e, muita vez também, ameaçadores num pesadelo, de que éramos livres finalmente.

(CÂMARA, 5 mai. 1902, p. 1).

Torna-se interessante observar o modo como o cronista, ao exaltar o sucesso das armas portuguesas no presente, automaticamente se remete ao passado, reavivando as glórias daquela época, compartilhando com o leitor todo seu orgulho e confiança na raça portuguesa a fim de demonstrar que o espírito de determinação e valentia dos antigos militares continua vivo nos do presente, visto, por isso, como herdeiros dignos do legado heroico dos seus ancestrais, evidenciado, sobretudo, na expressão “os netos honraram os avós”. Ademais, permite entrever o seu sentimento ufanista, uma vez que a desforra das forças militares do presente viabiliza uma saudade não mais mórbida, já que o bom êxito dos soldados de agora possibilita reviver de uma maneira mais otimista as alegrias do passado.



Revista Decifrar

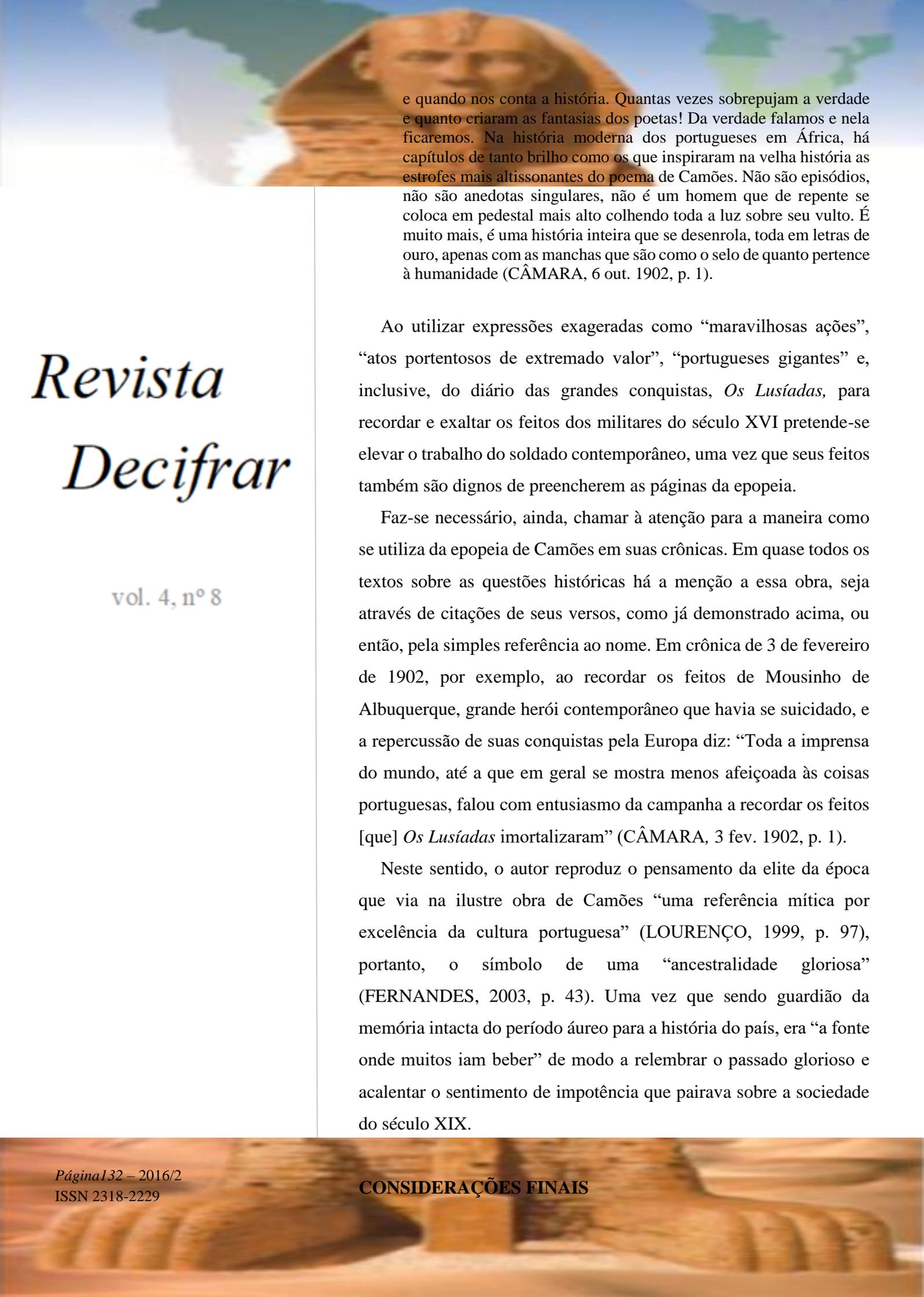
vol. 4, nº 8

O mesmo sentimento e discurso, expresso no enxerto acima, irá se repetir em vários outros momentos em que é feita a referência às tropas portuguesas em África. Assim, em crônica de 6 de outubro de 1904, ao comentar a guerra da Restauração portuguesa, em 1640, o cronista relembra que, naquela época, a Regeneração foi possível porque “não se empobrecera o sangue num cativo de sessenta anos, nem deixaram lágrimas de regar nos corações as raízes do amor pátrio [...]. Ainda era a mesma gente, renovada nos netos as excelentes virtudes dos avôs” (CÂMARA, 6 out. 1904, p. 4). E, ainda, em crônica de 22 de setembro de 1904, “A Feira da Ladra”, chega à conclusão que: “se a desgraça se abateu sobre nós, o sangue que faz pulsar o coração dos soldados portugueses, o que atingiu nas guerras de há poucos anos os areais em África, é da mesma cor vermelha de que ficaram tintas as muralhas de Diu e os rios da velha Goa” (CÂMARA, 6 out. 1902, p. 1). Confirma a crença na raça e o sentimento de que os valores heroicos dos antigos soldados eram passados de geração para geração, ressurgindo com maior intensidade nos momentos de maior necessidade.

Do mesmo modo, em crônica de 6 de outubro de 1902, “Bailundo e Barué”, sobre as vitórias portuguesas em terras da África, busca fundamentar seu discurso nos dizeres de Mousinho de Albuquerque, - um dos principais heróis das expedições contemporâneas -, para ressaltar o valor dos soldados elogiando sua valentia e disposição como sendo herança dos primeiros combatentes: “Disse-me um dia Mousinho de Albuquerque, [...] que nem um, um só, de seus soldados, se havia portado mal frente do inimigo. É velha tradição de portugueses” (CÂMARA, 6 out. 1902, p. 1). Nesta mesma crônica, o autor comenta:

Lendo os autores que mais escreveram sobre a história das conquistas em África e Ásia, João de Barros, Diogo do Couto, Fernão Lopes de Castanheda, e tantos outros, que maravilhosas ações a cada página, que atos portentosos de extremado valor, nos fazem, ainda hoje girar mais vivo o sangue nas veias ao lembrarmos-nos que portugueses foram os gigantes que tais feitos praticaram!

Abre-se ao acaso um livro da velha história e, só de ler certos nomes, sentem-se os olhos deslumbrados. Um só deles bastaria para dar glória a uma nação e cada um tem mil rivais. Abrem-se *Os Lusíadas* e não sabe a gente às vezes quando Luiz de Camões descreve a fábula



Revista Decifrar

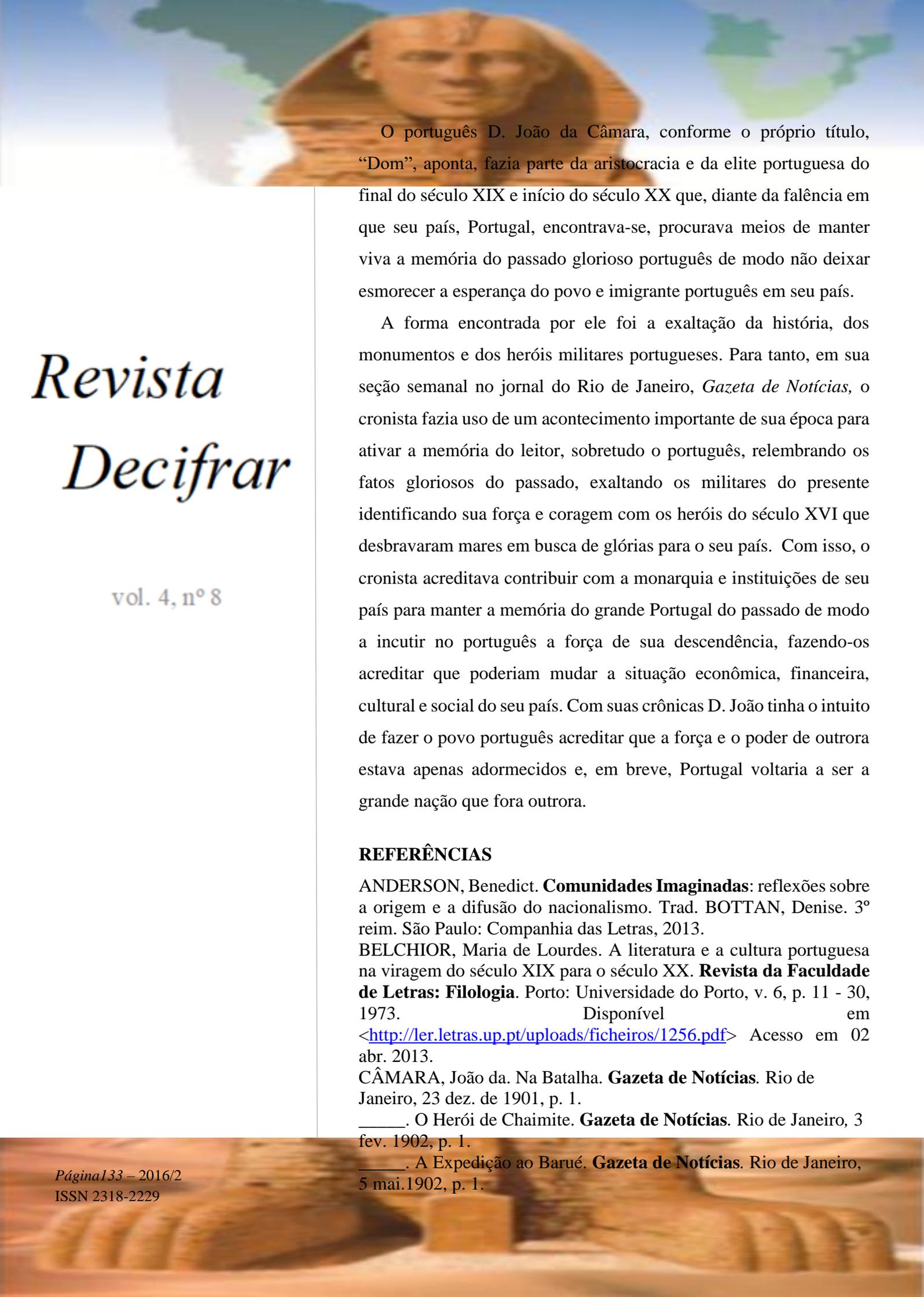
vol. 4, nº 8

e quando nos conta a história. Quantas vezes sobrepujam a verdade e quanto criaram as fantasias dos poetas! Da verdade falamos e nela ficaremos. Na história moderna dos portugueses em África, há capítulos de tanto brilho como os que inspiraram na velha história as estrofes mais altissonantes do poema de Camões. Não são episódios, não são anedotas singulares, não é um homem que de repente se coloca em pedestal mais alto colhendo toda a luz sobre seu vulto. É muito mais, é uma história inteira que se desenrola, toda em letras de ouro, apenas com as manchas que são como o selo de quanto pertence à humanidade (CÂMARA, 6 out. 1902, p. 1).

Ao utilizar expressões exageradas como “maravilhosas ações”, “atos portentosos de extremado valor”, “portugueses gigantes” e, inclusive, do diário das grandes conquistas, *Os Lusíadas*, para recordar e exaltar os feitos dos militares do século XVI pretende-se elevar o trabalho do soldado contemporâneo, uma vez que seus feitos também são dignos de preencherem as páginas da epopeia.

Faz-se necessário, ainda, chamar à atenção para a maneira como se utiliza da epopeia de Camões em suas crônicas. Em quase todos os textos sobre as questões históricas há a menção a essa obra, seja através de citações de seus versos, como já demonstrado acima, ou então, pela simples referência ao nome. Em crônica de 3 de fevereiro de 1902, por exemplo, ao recordar os feitos de Mousinho de Albuquerque, grande herói contemporâneo que havia se suicidado, e a repercussão de suas conquistas pela Europa diz: “Toda a imprensa do mundo, até a que em geral se mostra menos afeiçoada às coisas portuguesas, falou com entusiasmo da campanha a recordar os feitos [que] *Os Lusíadas* imortalizaram” (CÂMARA, 3 fev. 1902, p. 1).

Neste sentido, o autor reproduz o pensamento da elite da época que via na ilustre obra de Camões “uma referência mítica por excelência da cultura portuguesa” (LOURENÇO, 1999, p. 97), portanto, o símbolo de uma “ancestralidade gloriosa” (FERNANDES, 2003, p. 43). Uma vez que sendo guardião da memória intacta do período áureo para a história do país, era “a fonte onde muitos iam beber” de modo a relembrar o passado glorioso e acalantar o sentimento de impotência que pairava sobre a sociedade do século XIX.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

O português D. João da Câmara, conforme o próprio título, “Dom”, aponta, fazia parte da aristocracia e da elite portuguesa do final do século XIX e início do século XX que, diante da falência em que seu país, Portugal, encontrava-se, procurava meios de manter viva a memória do passado glorioso português de modo não deixar esmorecer a esperança do povo e imigrante português em seu país.

A forma encontrada por ele foi a exaltação da história, dos monumentos e dos heróis militares portugueses. Para tanto, em sua seção semanal no jornal do Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias*, o cronista fazia uso de um acontecimento importante de sua época para ativar a memória do leitor, sobretudo o português, lembrando os fatos gloriosos do passado, exaltando os militares do presente identificando sua força e coragem com os heróis do século XVI que desbravaram mares em busca de glórias para o seu país. Com isso, o cronista acreditava contribuir com a monarquia e instituições de seu país para manter a memória do grande Portugal do passado de modo a incutir no português a força de sua descendência, fazendo-os acreditar que poderiam mudar a situação econômica, financeira, cultural e social do seu país. Com suas crônicas D. João tinha o intuito de fazer o povo português acreditar que a força e o poder de outrora estava apenas adormecidos e, em breve, Portugal voltaria a ser a grande nação que fora outrora.

REFERÊNCIAS

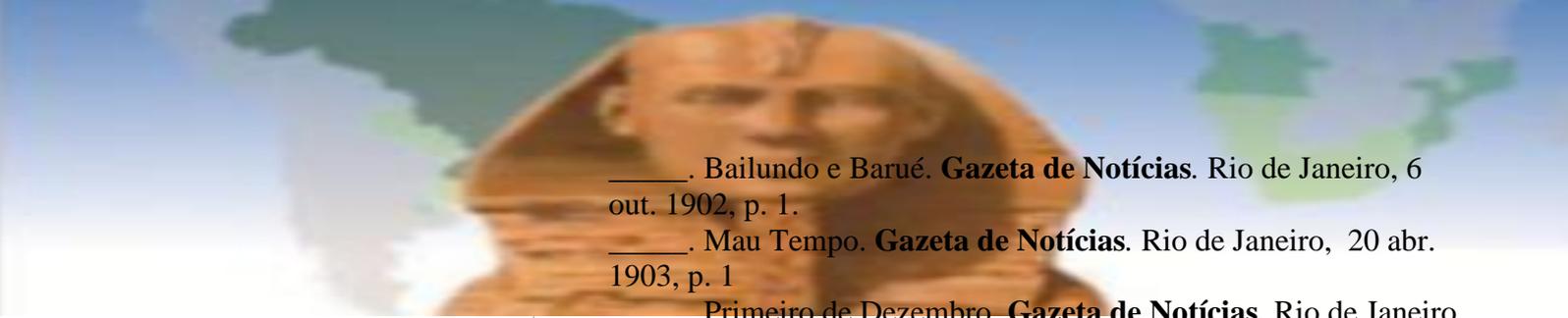
ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. BOTTAN, Denise. 3º reim. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. A literatura e a cultura portuguesa na viragem do século XIX para o século XX. **Revista da Faculdade de Letras: Filologia**. Porto: Universidade do Porto, v. 6, p. 11 - 30, 1973. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1256.pdf>> Acesso em 02 abr. 2013.

CÂMARA, João da. Na Batalha. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 dez. de 1901, p. 1.

_____. O Herói de Chaimite. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 3 fev. 1902, p. 1.

_____. A Expedição ao Barué. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 5 mai. 1902, p. 1.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

- _____. Bailundo e Barué. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 6 out. 1902, p. 1.
- _____. Mau Tempo. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 abr. 1903, p. 1
- _____. Primeiro de Dezembro. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 jan. 1904, p. 1.
- _____. A Feira da Ladra. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 set. 1904, p. 1.
- _____. Manobras de outono. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 6 out. 1904, p. 4.
- CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. Lisboa: Biblioteca Ulisseia, 2007.
- FERNANDES, Annie Gisele. As respostas da intelligentsia lusitana ao Portugal de fins de Oitocentos: o nacionalismo e o messianismo literários. *Via Atlântica* (USP). São Paulo, 2003. v. 6. p. 29 – 44.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- _____. **A Nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia**. 3ª ed. Lisboa: Gradiva, 2004.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA DURANTE O SALAZARISMO E SEU REFLEXO NOS POEMAS DO LIVRO *MINHA SENHORA DE MIM* DE MARIA TERESA HORTA

Rosiane Eufrazio Machado (UFAM)¹
Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)²

RESUMO: O seguinte artigo propõe-se a analisar os poemas do livro *Minha senhora de mim* de Maria Teresa Horta, lançado em 1971, observando o modo como reflete a ditadura ocorrida em Portugal durante quarenta e um anos. Dá-se especial atenção ao modo como a autora trata, em seus poemas, da mulher, do corpo e das relações sexuais, instaurando um comportamento adverso ao pregado pelo regime, que visava à adoção de certas condutas que garantiriam a ordem no Estado.

PALAVRAS-CHAVES: Maria Teresa Horta; salazarismo; liberdade; *Minha senhora de mim*; corpo.

ABSTRACT: The following article is proposed to analyze the poems of the book *Minha Senhora de Mim* from Maria Teresa Horta, released in 1971, observing the way how dictatorship reflects during forty one years. It gives special attention to the way how the author in your poems deal with woman, body and sexual relationship, installing an adverse behavior to the preached in the regime, that aimed the adoption of certain ducts that would guarantee the order in State.

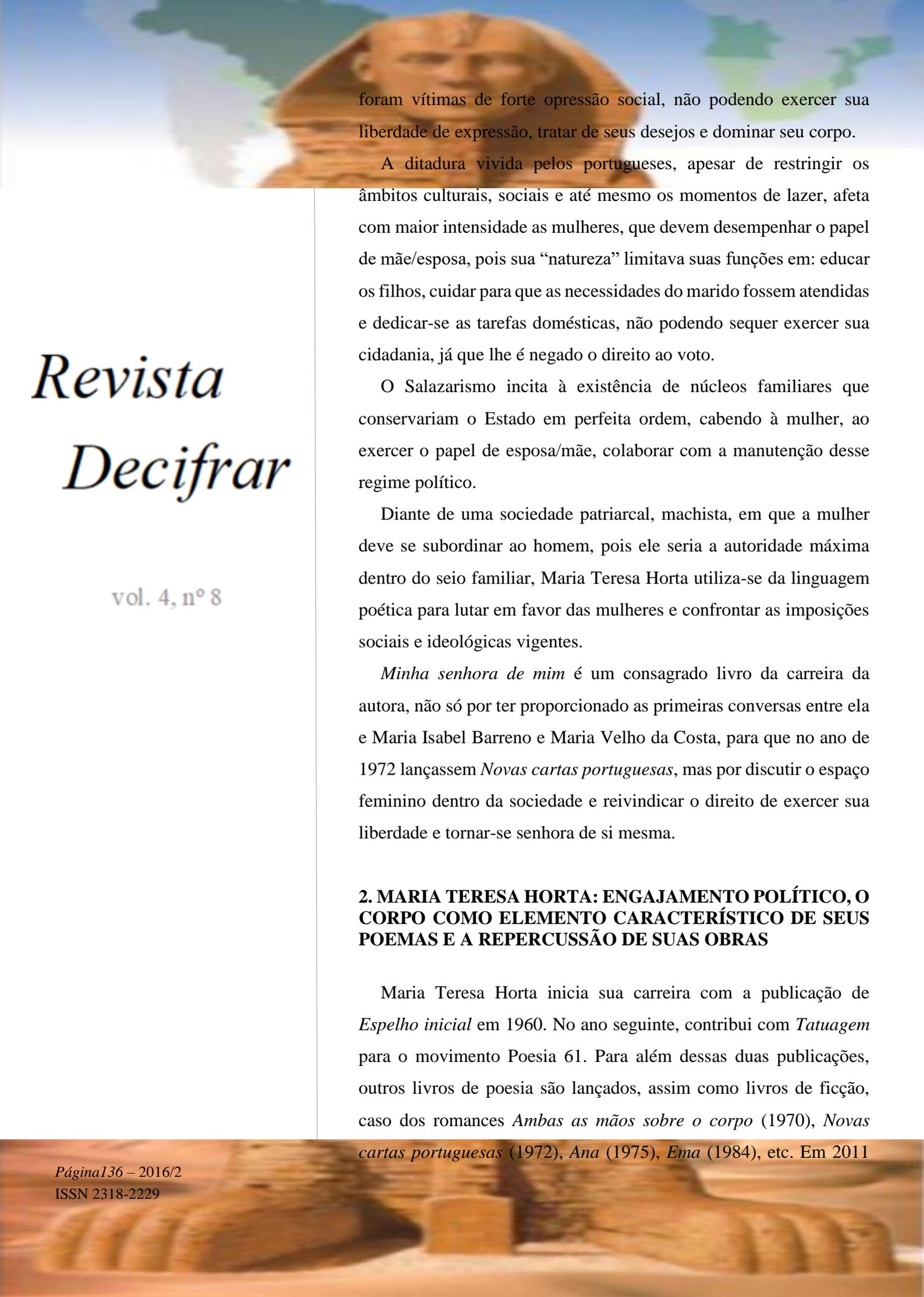
KEYWORDS: Maria Teresa Horta; salazarism; freedom; *Minha senhora de mim*; body.

1. INTRODUÇÃO

Maria Teresa Mascarenhas Horta, nascida em 20 de maio de 1937, na cidade de Lisboa, hoje com idade de 79 anos, escritora, poeta e jornalista, tem sua escrita marcada pela contestação e pela luta em prol das mulheres, que durante os anos da ditadura instituída por António Oliveira Salazar,

¹ Discente do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas - UFAM; voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC; integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa - GEPELIP.

² Doutora em Letras pela PUC-Rio. Professora do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-graduação em Letras na UFAM. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

foram vítimas de forte opressão social, não podendo exercer sua liberdade de expressão, tratar de seus desejos e dominar seu corpo.

A ditadura vivida pelos portugueses, apesar de restringir os âmbitos culturais, sociais e até mesmo os momentos de lazer, afeta com maior intensidade as mulheres, que devem desempenhar o papel de mãe/esposa, pois sua “natureza” limitava suas funções em: educar os filhos, cuidar para que as necessidades do marido fossem atendidas e dedicar-se as tarefas domésticas, não podendo sequer exercer sua cidadania, já que lhe é negado o direito ao voto.

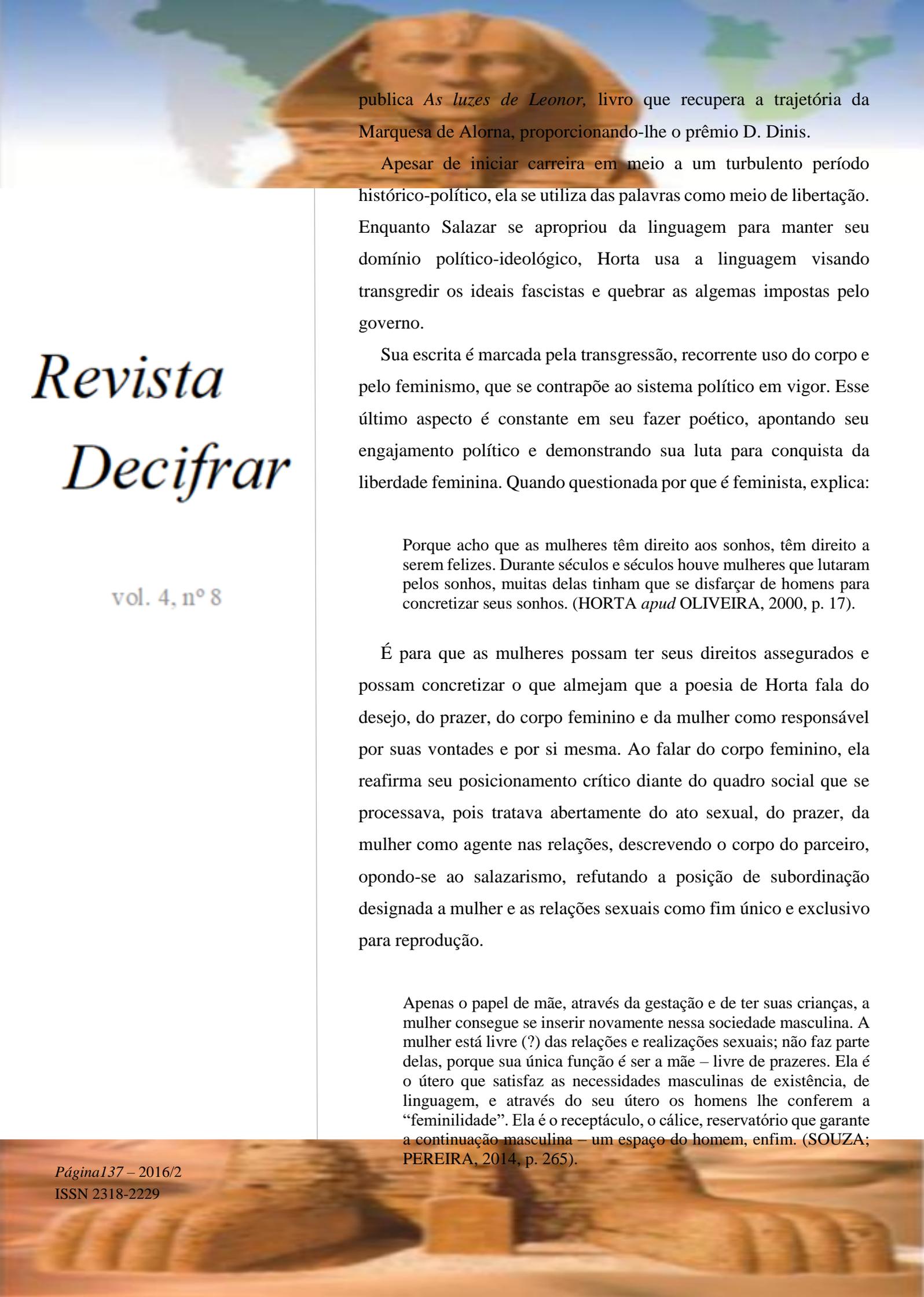
O Salazarismo incita à existência de núcleos familiares que conservariam o Estado em perfeita ordem, cabendo à mulher, ao exercer o papel de esposa/mãe, colaborar com a manutenção desse regime político.

Diante de uma sociedade patriarcal, machista, em que a mulher deve se subordinar ao homem, pois ele seria a autoridade máxima dentro do seio familiar, Maria Teresa Horta utiliza-se da linguagem poética para lutar em favor das mulheres e confrontar as imposições sociais e ideológicas vigentes.

Minha senhora de mim é um consagrado livro da carreira da autora, não só por ter proporcionado as primeiras conversas entre ela e Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, para que no ano de 1972 lançassem *Novas cartas portuguesas*, mas por discutir o espaço feminino dentro da sociedade e reivindicar o direito de exercer sua liberdade e tornar-se senhora de si mesma.

2. MARIA TERESA HORTA: ENGAJAMENTO POLÍTICO, O CORPO COMO ELEMENTO CARACTERÍSTICO DE SEUS POEMAS E A REPERCUSSÃO DE SUAS OBRAS

Maria Teresa Horta inicia sua carreira com a publicação de *Espelho inicial* em 1960. No ano seguinte, contribui com *Tatuagem* para o movimento Poesia 61. Para além dessas duas publicações, outros livros de poesia são lançados, assim como livros de ficção, caso dos romances *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), *Novas cartas portuguesas* (1972), *Ana* (1975), *Ema* (1984), etc. Em 2011



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

publica *As luzes de Leonor*, livro que recupera a trajetória da Marquesa de Alorna, proporcionando-lhe o prêmio D. Dinis.

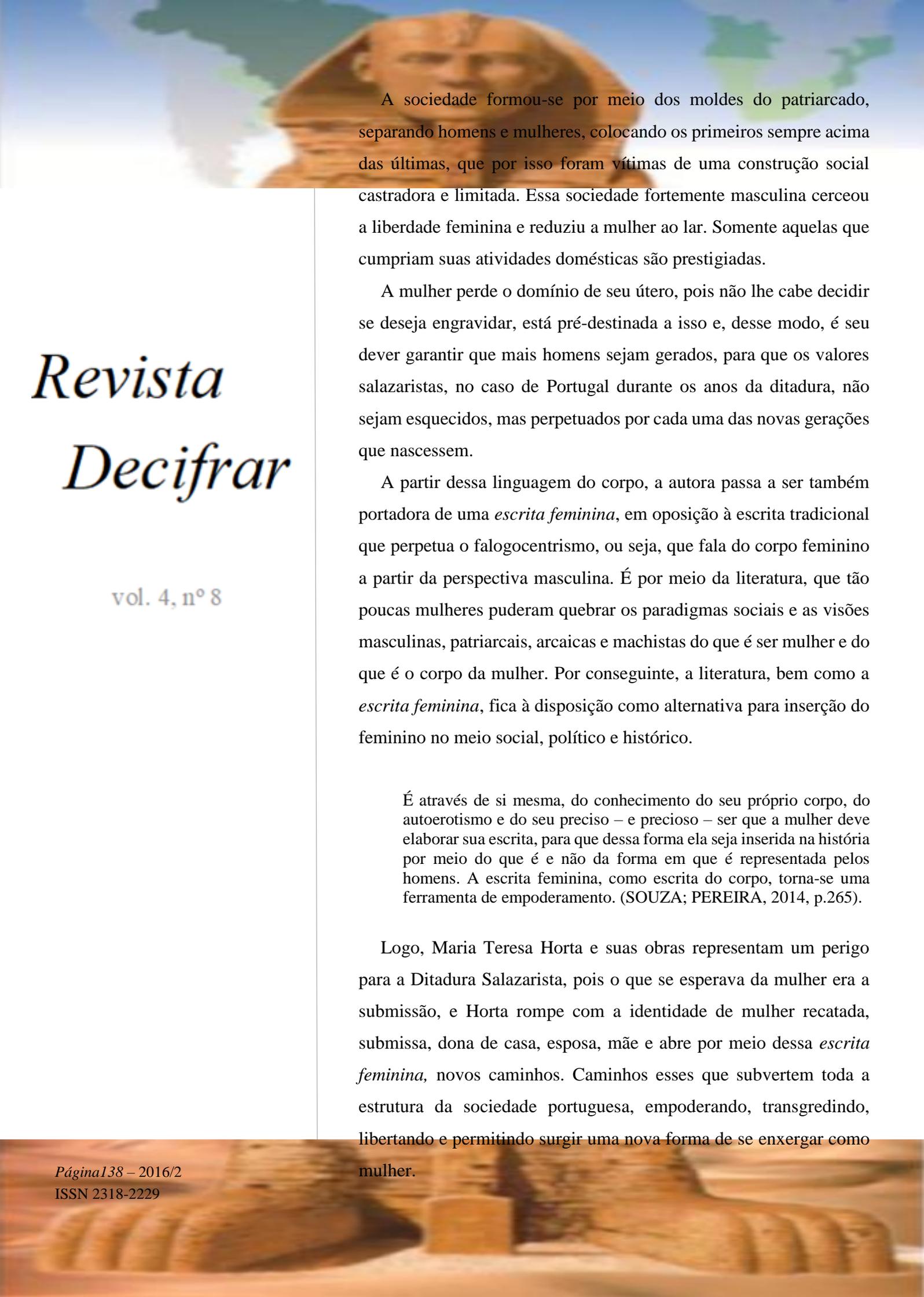
Apesar de iniciar carreira em meio a um turbulento período histórico-político, ela se utiliza das palavras como meio de libertação. Enquanto Salazar se apropriou da linguagem para manter seu domínio político-ideológico, Horta usa a linguagem visando transgredir os ideais fascistas e quebrar as algemas impostas pelo governo.

Sua escrita é marcada pela transgressão, recorrente uso do corpo e pelo feminismo, que se contrapõe ao sistema político em vigor. Esse último aspecto é constante em seu fazer poético, apontando seu engajamento político e demonstrando sua luta para conquista da liberdade feminina. Quando questionada por que é feminista, explica:

Porque acho que as mulheres têm direito aos sonhos, têm direito a serem felizes. Durante séculos e séculos houve mulheres que lutaram pelos sonhos, muitas delas tinham que se disfarçar de homens para concretizar seus sonhos. (HORTA *apud* OLIVEIRA, 2000, p. 17).

É para que as mulheres possam ter seus direitos assegurados e possam concretizar o que almejam que a poesia de Horta fala do desejo, do prazer, do corpo feminino e da mulher como responsável por suas vontades e por si mesma. Ao falar do corpo feminino, ela reafirma seu posicionamento crítico diante do quadro social que se processava, pois tratava abertamente do ato sexual, do prazer, da mulher como agente nas relações, descrevendo o corpo do parceiro, opondo-se ao salazarismo, refutando a posição de subordinação designada a mulher e as relações sexuais como fim único e exclusivo para reprodução.

Apenas o papel de mãe, através da gestação e de ter suas crianças, a mulher consegue se inserir novamente nessa sociedade masculina. A mulher está livre (?) das relações e realizações sexuais; não faz parte delas, porque sua única função é ser a mãe – livre de prazeres. Ela é o útero que satisfaz as necessidades masculinas de existência, de linguagem, e através do seu útero os homens lhe conferem a “feminilidade”. Ela é o receptáculo, o cálice, reservatório que garante a continuação masculina – um espaço do homem, enfim. (SOUZA; PEREIRA, 2014, p. 265).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

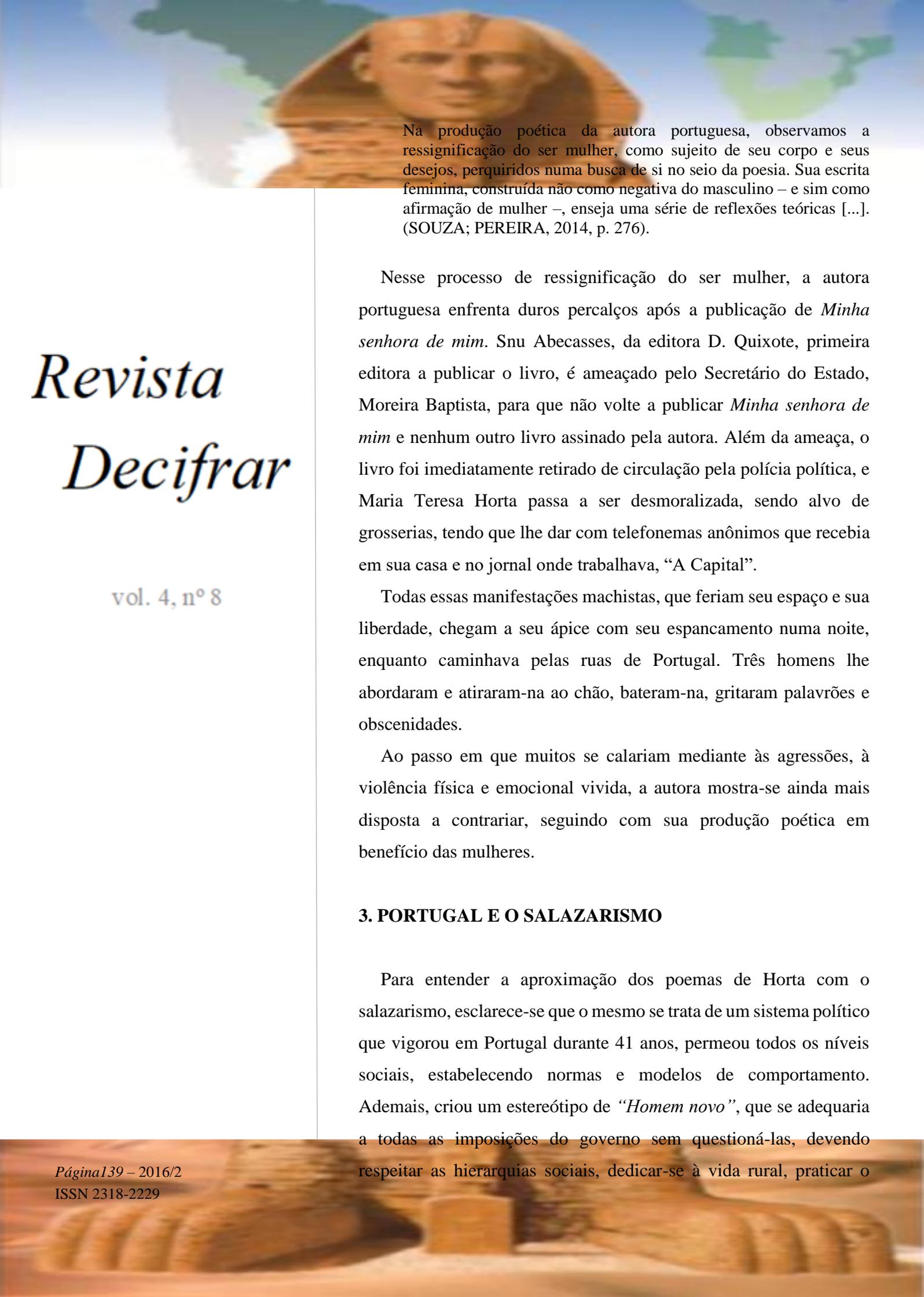
A sociedade formou-se por meio dos moldes do patriarcado, separando homens e mulheres, colocando os primeiros sempre acima das últimas, que por isso foram vítimas de uma construção social castradora e limitada. Essa sociedade fortemente masculina cerceou a liberdade feminina e reduziu a mulher ao lar. Somente aquelas que cumpriam suas atividades domésticas são prestigiadas.

A mulher perde o domínio de seu útero, pois não lhe cabe decidir se deseja engravidar, está pré-destinada a isso e, desse modo, é seu dever garantir que mais homens sejam gerados, para que os valores salazaristas, no caso de Portugal durante os anos da ditadura, não sejam esquecidos, mas perpetuados por cada uma das novas gerações que nascessem.

A partir dessa linguagem do corpo, a autora passa a ser também portadora de uma *escrita feminina*, em oposição à escrita tradicional que perpetua o falocentrismo, ou seja, que fala do corpo feminino a partir da perspectiva masculina. É por meio da literatura, que tão poucas mulheres puderam quebrar os paradigmas sociais e as visões masculinas, patriarcais, arcaicas e machistas do que é ser mulher e do que é o corpo da mulher. Por conseguinte, a literatura, bem como a *escrita feminina*, fica à disposição como alternativa para inserção do feminino no meio social, político e histórico.

É através de si mesma, do conhecimento do seu próprio corpo, do autoerotismo e do seu preciso – e precioso – ser que a mulher deve elaborar sua escrita, para que dessa forma ela seja inserida na história por meio do que é e não da forma em que é representada pelos homens. A escrita feminina, como escrita do corpo, torna-se uma ferramenta de empoderamento. (SOUZA; PEREIRA, 2014, p.265).

Logo, Maria Teresa Horta e suas obras representam um perigo para a Ditadura Salazarista, pois o que se esperava da mulher era a submissão, e Horta rompe com a identidade de mulher recatada, submissa, dona de casa, esposa, mãe e abre por meio dessa *escrita feminina*, novos caminhos. Caminhos esses que subvertem toda a estrutura da sociedade portuguesa, empoderando, transgredindo, libertando e permitindo surgir uma nova forma de se enxergar como mulher.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Na produção poética da autora portuguesa, observamos a resignificação do ser mulher, como sujeito de seu corpo e seus desejos, perquiridos numa busca de si no seio da poesia. Sua escrita feminina, construída não como negativa do masculino – e sim como afirmação de mulher –, enseja uma série de reflexões teóricas [...]. (SOUZA; PEREIRA, 2014, p. 276).

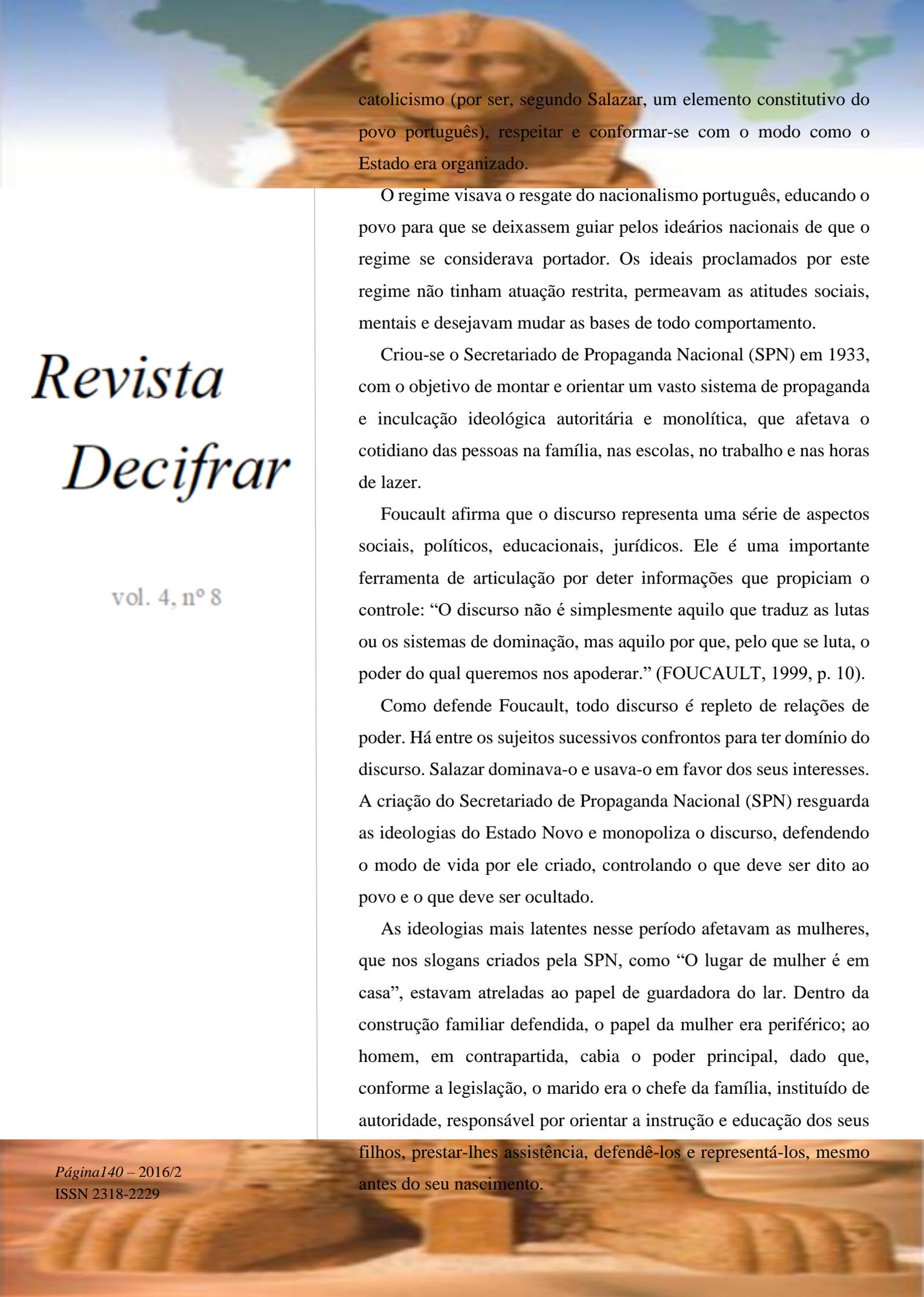
Nesse processo de resignificação do ser mulher, a autora portuguesa enfrenta duros percalços após a publicação de *Minha senhora de mim*. Snu Abecasses, da editora D. Quixote, primeira editora a publicar o livro, é ameaçado pelo Secretário do Estado, Moreira Baptista, para que não volte a publicar *Minha senhora de mim* e nenhum outro livro assinado pela autora. Além da ameaça, o livro foi imediatamente retirado de circulação pela polícia política, e Maria Teresa Horta passa a ser desmoralizada, sendo alvo de grosserias, tendo que lhe dar com telefonemas anônimos que recebia em sua casa e no jornal onde trabalhava, “A Capital”.

Todas essas manifestações machistas, que feriam seu espaço e sua liberdade, chegam a seu ápice com seu espancamento numa noite, enquanto caminhava pelas ruas de Portugal. Três homens lhe abordaram e atiraram-na ao chão, bateram-na, gritaram palavrões e obscenidades.

Ao passo em que muitos se calariam mediante às agressões, à violência física e emocional vivida, a autora mostra-se ainda mais disposta a contrariar, seguindo com sua produção poética em benefício das mulheres.

3. PORTUGAL E O SALAZARISMO

Para entender a aproximação dos poemas de Horta com o salazarismo, esclarece-se que o mesmo se trata de um sistema político que vigorou em Portugal durante 41 anos, permeou todos os níveis sociais, estabelecendo normas e modelos de comportamento. Ademais, criou um estereótipo de “*Homem novo*”, que se adequaria a todas as imposições do governo sem questioná-las, devendo respeitar as hierarquias sociais, dedicar-se à vida rural, praticar o



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

catolicismo (por ser, segundo Salazar, um elemento constitutivo do povo português), respeitar e conformar-se com o modo como o Estado era organizado.

O regime visava o resgate do nacionalismo português, educando o povo para que se deixassem guiar pelos ideários nacionais de que o regime se considerava portador. Os ideais proclamados por este regime não tinham atuação restrita, permeavam as atitudes sociais, mentais e desejavam mudar as bases de todo comportamento.

Criou-se o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, com o objetivo de montar e orientar um vasto sistema de propaganda e inculcação ideológica autoritária e monolítica, que afetava o cotidiano das pessoas na família, nas escolas, no trabalho e nas horas de lazer.

Foucault afirma que o discurso representa uma série de aspectos sociais, políticos, educacionais, jurídicos. Ele é uma importante ferramenta de articulação por deter informações que propiciam o controle: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar.” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Como defende Foucault, todo discurso é repleto de relações de poder. Há entre os sujeitos sucessivos confrontos para ter domínio do discurso. Salazar dominava-o e usava-o em favor dos seus interesses. A criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) resguarda as ideologias do Estado Novo e monopoliza o discurso, defendendo o modo de vida por ele criado, controlando o que deve ser dito ao povo e o que deve ser ocultado.

As ideologias mais latentes nesse período afetavam as mulheres, que nos slogans criados pela SPN, como “O lugar de mulher é em casa”, estavam atreladas ao papel de guardadora do lar. Dentro da construção familiar defendida, o papel da mulher era periférico; ao homem, em contrapartida, cabia o poder principal, dado que, conforme a legislação, o marido era o chefe da família, instituído de autoridade, responsável por orientar a instrução e educação dos seus filhos, prestar-lhes assistência, defendê-los e representá-los, mesmo antes do seu nascimento.



4. “MINHA SENHORA DE MIM” E “VIOLÊNCIA”, UM RETRATO DO SOCIAL

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Abre-se este tópico com uma breve consideração sobre o termo “eu lírico”. Apesar de ele ser do gênero masculino, adota-se neste artigo o termo no feminino, portanto, “eu lírica”. A escolha por usar a palavra no feminino, gerando uma ruptura com a gramática e seu emprego usual, faz-se necessária por dois motivos. Em primeiro lugar, todas as vozes que aparecem nos poemas de Horta são femininas. É a visão da mulher a respeito do que é desenvolvido nos versos que se sobressai. O segundo motivo é que usá-la irá tornar a compreensão dos poemas mais clara, pois ao leitor ficará em evidência a presença da mulher que fala, age e se desloca do círculo social sondado pela ditadura.

Feito esse comentário, segue-se com a proposta desse tópico, a análise de dois poemas que compõe a obra *corpus* deste artigo.

Opondo-se ao sistema vigente, a autora publica *Minha senhora de mim*, considerada “obra da viragem” em sua carreira, por instaurar um novo momento em sua trajetória como escritora e permitir, ainda que de forma contida, a formação de um novo momento na história das mulheres portuguesas.

Os poemas a serem analisados adiante contestam as ideologias que privavam a mulher de sua liberdade e tratam do ato sexual como atitude prazerosa, não somente como reprodução.

Abaixo o poema de abertura do livro.

Minha Senhora de Mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

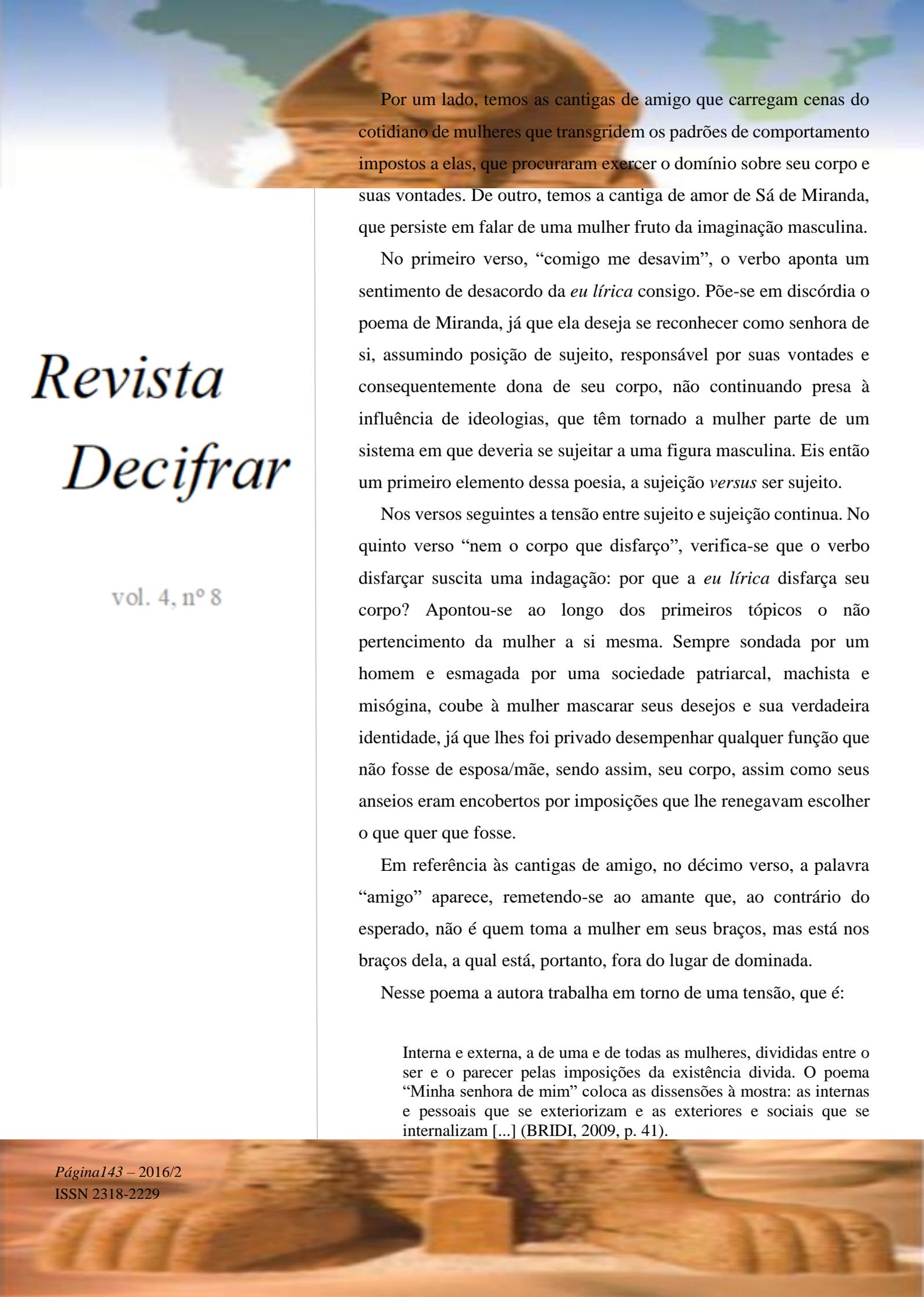
recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(HORTA, 1974, p.13)

Há no poema acima uma aproximação com as cantigas trovadorescas, parte da tradição medieval. Ao repetir os três versos iniciais “comigo me desavim/minha senhora/ de mim” ao longo de todo poema, a autora cria um refrão, que se assemelha à estrutura das cantigas.

O verso de abertura “comigo me desavim” dialoga com a cantiga de amor de Sá de Miranda, estabelecendo a relação entre o medieval e o novo. Essa relação fica clara, se pensado que essas cantigas resgatam o modelo de comportamento imposto à mulher no medievo, enquanto no século XX se busca conscientizar que a mulher tem o direito de escolher o modo de se relacionar com seu corpo.

Ao mesmo tempo, está implícita a alusão às cantigas de amigo, por haver nessas uma representação feminina que transgride os padrões de comportamento impostos às mulheres, já que na Idade Média muitos homens eram enviados por senhores feudais ou pelo próprio rei para missões, e as mulheres ficavam sozinhas, podendo desfrutar de sua emancipação. Horta, ao invés de usar explicitamente as cantigas de amigo para iniciar seu poema, opta por estabelecer uma relação de intertextualidade com a cantiga de amor de Sá de Miranda, que reproduz a imagem idealizada feminina, gerando um ruído nessa imagem.

O resgate da cantiga de amor de Sá é um modo de contestar um padrão de mulher que não as representava, além de um modelo de comportamento amoroso de passividade, porque se sabia o modo como os homens as imaginavam nas artes, mas não, de fato, quem eram essas mulheres, o que faziam, o que almejavam. Foi esse padrão que continuou sendo reafirmado na história e que Horta deseja combater.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Por um lado, temos as cantigas de amigo que carregam cenas do cotidiano de mulheres que transgridem os padrões de comportamento impostos a elas, que procuraram exercer o domínio sobre seu corpo e suas vontades. De outro, temos a cantiga de amor de Sá de Miranda, que persiste em falar de uma mulher fruto da imaginação masculina.

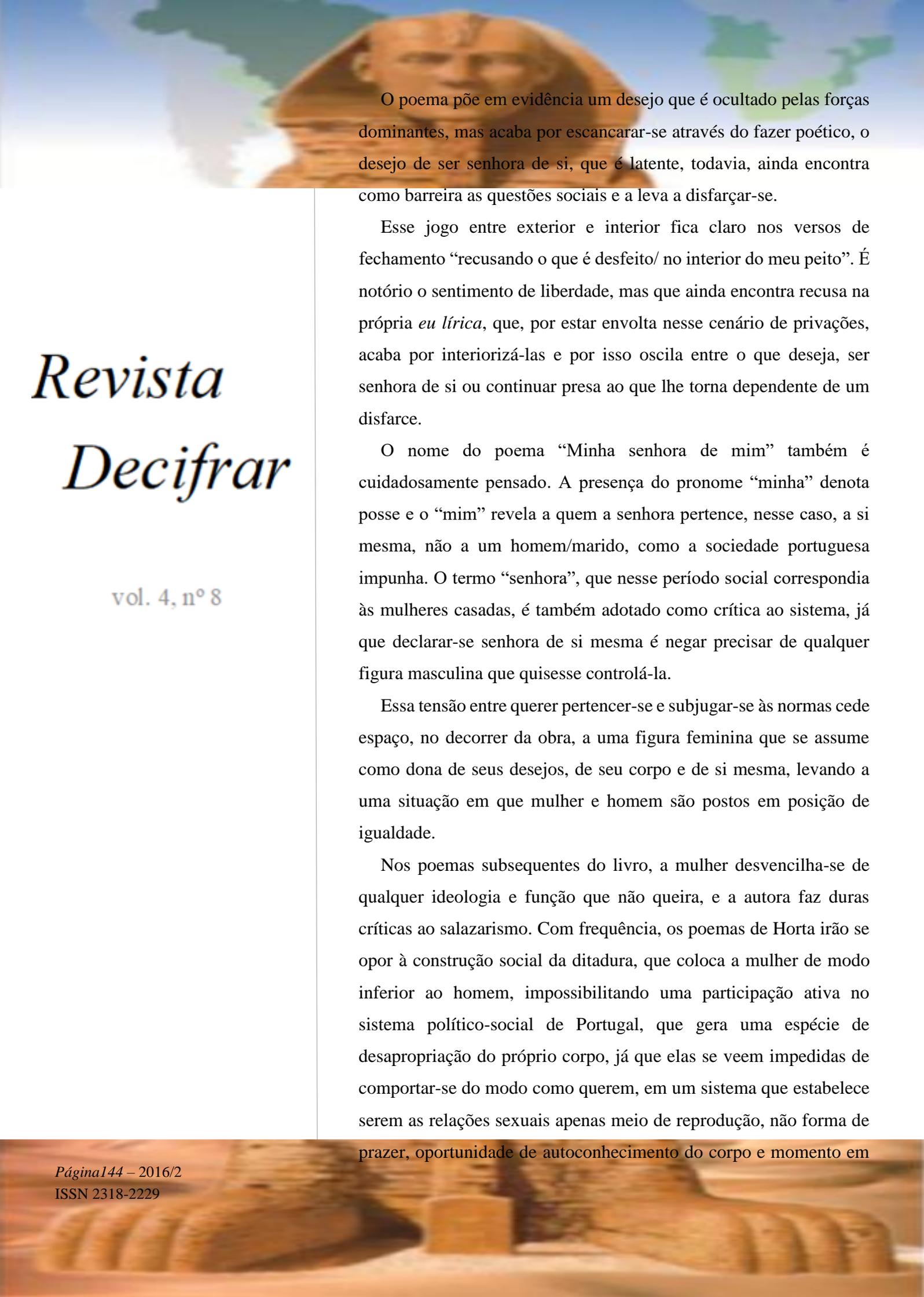
No primeiro verso, “comigo me desavim”, o verbo aponta um sentimento de desacordo da *eu lírica* consigo. Põe-se em discórdia o poema de Miranda, já que ela deseja se reconhecer como senhora de si, assumindo posição de sujeito, responsável por suas vontades e consequentemente dona de seu corpo, não continuando presa à influência de ideologias, que têm tornado a mulher parte de um sistema em que deveria se sujeitar a uma figura masculina. Eis então um primeiro elemento dessa poesia, a sujeição *versus* ser sujeito.

Nos versos seguintes a tensão entre sujeito e sujeição continua. No quinto verso “nem o corpo que disfarço”, verifica-se que o verbo disfarçar suscita uma indagação: por que a *eu lírica* disfarça seu corpo? Apontou-se ao longo dos primeiros tópicos o não pertencimento da mulher a si mesma. Sempre sondada por um homem e esmagada por uma sociedade patriarcal, machista e misógina, coube à mulher mascarar seus desejos e sua verdadeira identidade, já que lhes foi privado desempenhar qualquer função que não fosse de esposa/mãe, sendo assim, seu corpo, assim como seus anseios eram encobertos por imposições que lhe renegavam escolher o que quer que fosse.

Em referência às cantigas de amigo, no décimo verso, a palavra “amigo” aparece, remetendo-se ao amante que, ao contrário do esperado, não é quem toma a mulher em seus braços, mas está nos braços dela, a qual está, portanto, fora do lugar de dominada.

Nesse poema a autora trabalha em torno de uma tensão, que é:

Interna e externa, a de uma e de todas as mulheres, divididas entre o ser e o parecer pelas imposições da existência dividida. O poema “Minha senhora de mim” coloca as dissensões à mostra: as internas e pessoais que se exteriorizam e as exteriores e sociais que se internalizam [...] (BRIDI, 2009, p. 41).



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

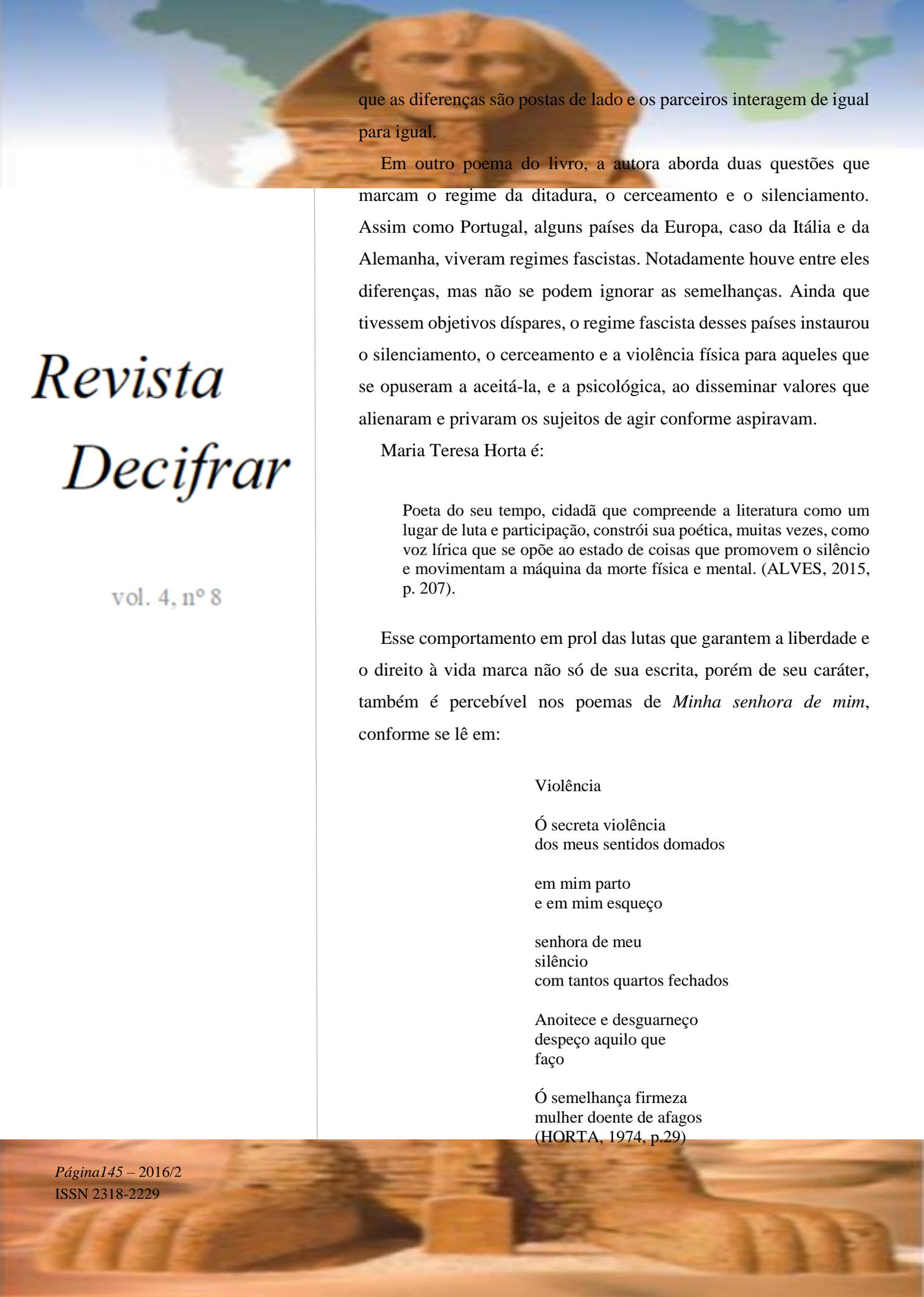
O poema põe em evidência um desejo que é ocultado pelas forças dominantes, mas acaba por escancarar-se através do fazer poético, o desejo de ser senhora de si, que é latente, todavia, ainda encontra como barreira as questões sociais e a leva a disfarçar-se.

Esse jogo entre exterior e interior fica claro nos versos de fechamento “recusando o que é desfeito/ no interior do meu peito”. É notório o sentimento de liberdade, mas que ainda encontra recusa na própria *eu lírica*, que, por estar envolta nesse cenário de privações, acaba por interiorizá-las e por isso oscila entre o que deseja, ser senhora de si ou continuar presa ao que lhe torna dependente de um disfarce.

O nome do poema “Minha senhora de mim” também é cuidadosamente pensado. A presença do pronome “minha” denota posse e o “mim” revela a quem a senhora pertence, nesse caso, a si mesma, não a um homem/marido, como a sociedade portuguesa impunha. O termo “senhora”, que nesse período social correspondia às mulheres casadas, é também adotado como crítica ao sistema, já que declarar-se senhora de si mesma é negar precisar de qualquer figura masculina que quisesse controlá-la.

Essa tensão entre querer pertencer-se e subjugar-se às normas cede espaço, no decorrer da obra, a uma figura feminina que se assume como dona de seus desejos, de seu corpo e de si mesma, levando a uma situação em que mulher e homem são postos em posição de igualdade.

Nos poemas subsequentes do livro, a mulher desvencilha-se de qualquer ideologia e função que não queira, e a autora faz duras críticas ao salazarismo. Com frequência, os poemas de Horta irão se opor à construção social da ditadura, que coloca a mulher de modo inferior ao homem, impossibilitando uma participação ativa no sistema político-social de Portugal, que gera uma espécie de desapropriação do próprio corpo, já que elas se veem impedidas de comportar-se do modo como querem, em um sistema que estabelece serem as relações sexuais apenas meio de reprodução, não forma de prazer, oportunidade de autoconhecimento do corpo e momento em



que as diferenças são postas de lado e os parceiros interagem de igual para igual.

Em outro poema do livro, a autora aborda duas questões que marcam o regime da ditadura, o cerceamento e o silenciamento. Assim como Portugal, alguns países da Europa, caso da Itália e da Alemanha, viveram regimes fascistas. Notadamente houve entre eles diferenças, mas não se podem ignorar as semelhanças. Ainda que tivessem objetivos díspares, o regime fascista desses países instaurou o silenciamento, o cerceamento e a violência física para aqueles que se opuseram a aceitá-la, e a psicológica, ao disseminar valores que alienaram e privaram os sujeitos de agir conforme aspiravam.

Maria Teresa Horta é:

Poeta do seu tempo, cidadã que compreende a literatura como um lugar de luta e participação, constrói sua poética, muitas vezes, como voz lírica que se opõe ao estado de coisas que promovem o silêncio e movimentam a máquina da morte física e mental. (ALVES, 2015, p. 207).

Esse comportamento em prol das lutas que garantem a liberdade e o direito à vida marca não só de sua escrita, porém de seu caráter, também é perceptível nos poemas de *Minha senhora de mim*, conforme se lê em:

Violência

Ó secreta violência
dos meus sentidos domados

em mim parto
e em mim esqueço

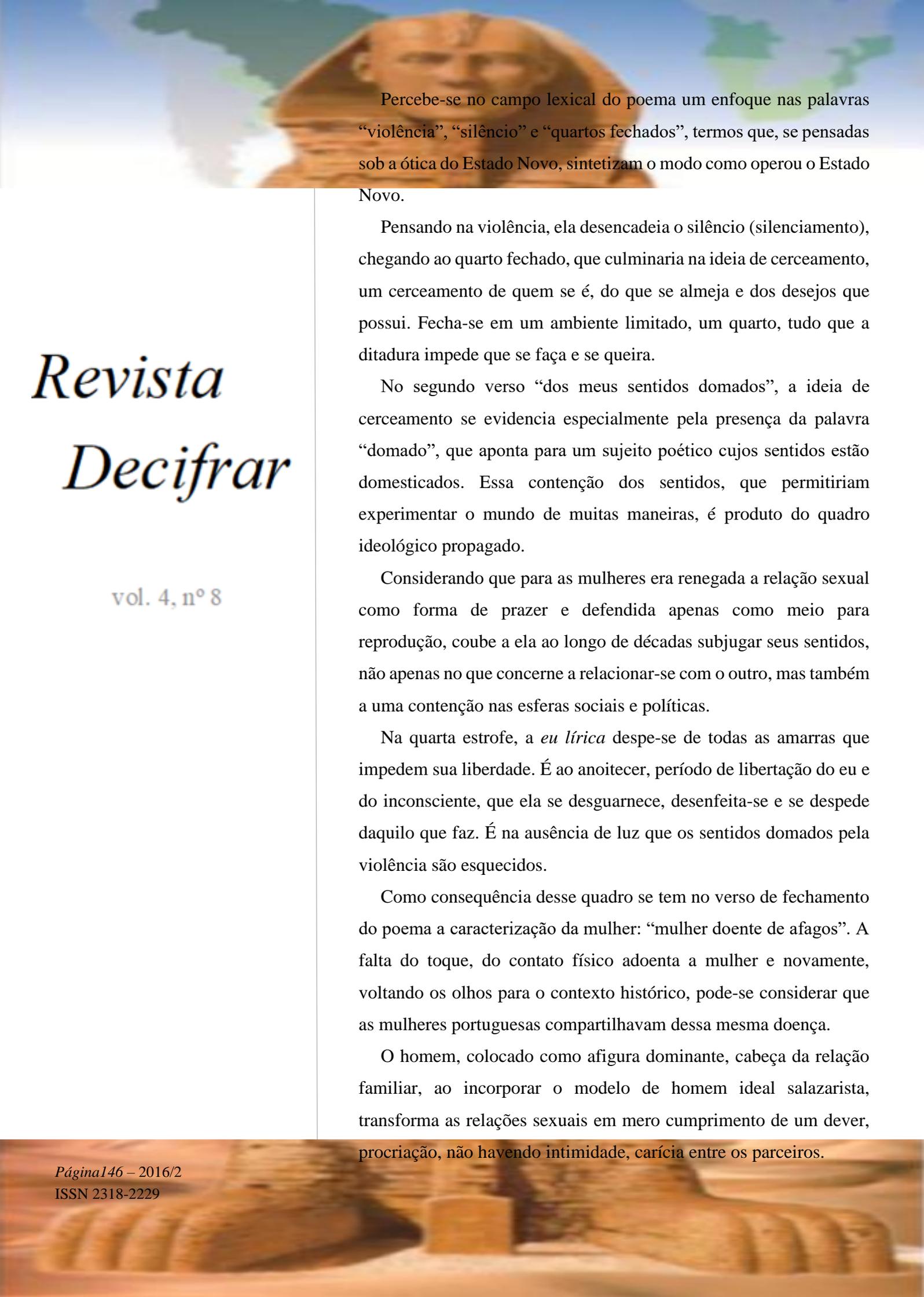
senhora de meu
silêncio
com tantos quartos fechados

Anoitece e desguarneço
despeço aquilo que
faço

Ó semelhança firmeza
mulher doente de afagos
(HORTA, 1974, p.29)

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Percebe-se no campo lexical do poema um enfoque nas palavras “violência”, “silêncio” e “quartos fechados”, termos que, se pensadas sob a ótica do Estado Novo, sintetizam o modo como operou o Estado Novo.

Pensando na violência, ela desencadeia o silêncio (silenciamento), chegando ao quarto fechado, que culminaria na ideia de cerceamento, um cerceamento de quem se é, do que se almeja e dos desejos que possui. Fecha-se em um ambiente limitado, um quarto, tudo que a ditadura impede que se faça e se queira.

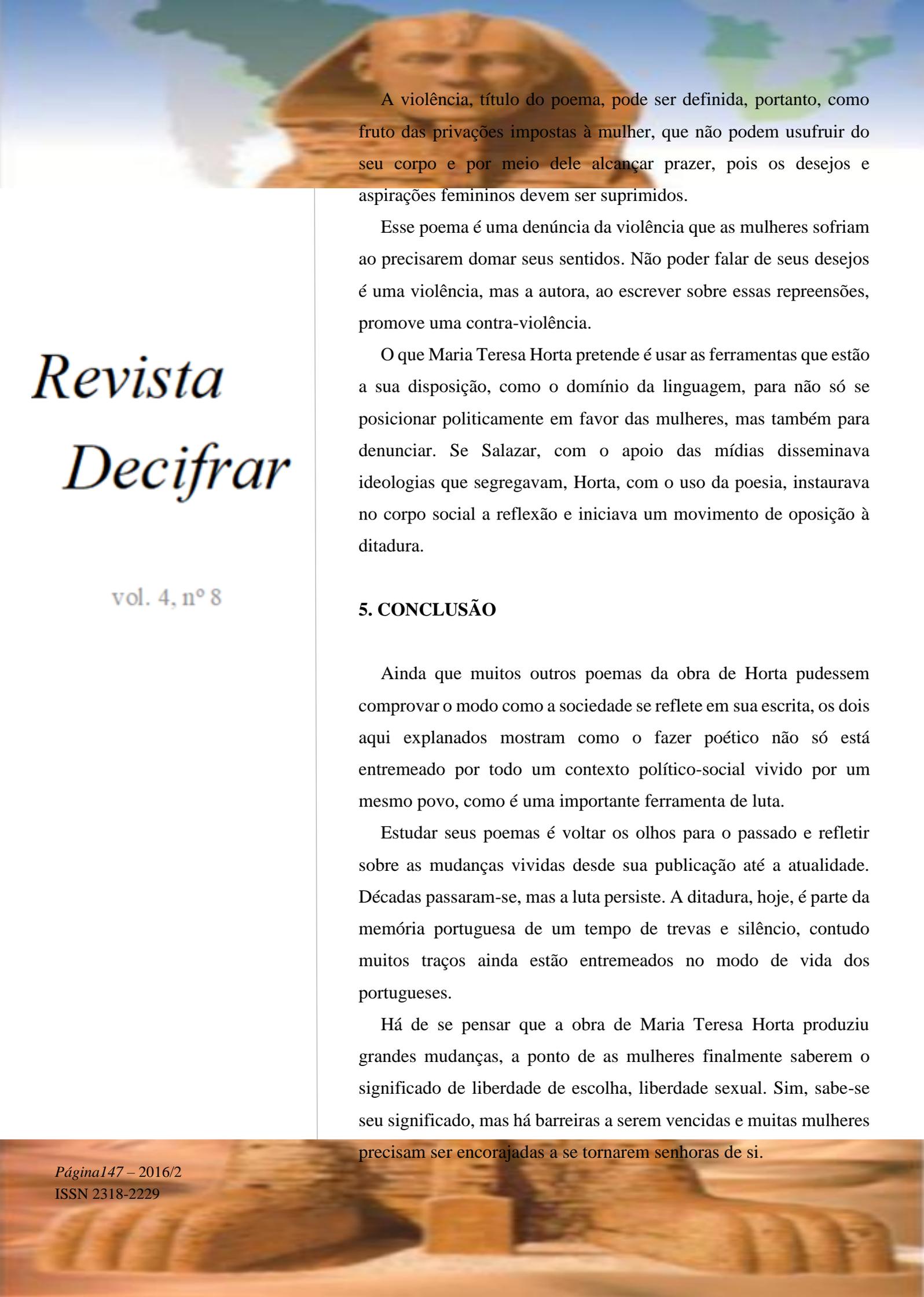
No segundo verso “dos meus sentidos domados”, a ideia de cerceamento se evidencia especialmente pela presença da palavra “domado”, que aponta para um sujeito poético cujos sentidos estão domesticados. Essa contenção dos sentidos, que permitiriam experimentar o mundo de muitas maneiras, é produto do quadro ideológico propagado.

Considerando que para as mulheres era renegada a relação sexual como forma de prazer e defendida apenas como meio para reprodução, coube a ela ao longo de décadas subjugar seus sentidos, não apenas no que concerne a relacionar-se com o outro, mas também a uma contenção nas esferas sociais e políticas.

Na quarta estrofe, a *eu lírica* despe-se de todas as amarras que impedem sua liberdade. É ao anoitecer, período de libertação do eu e do inconsciente, que ela se desguarnece, desenfeita-se e se despede daquilo que faz. É na ausência de luz que os sentidos domados pela violência são esquecidos.

Como consequência desse quadro se tem no verso de fechamento do poema a caracterização da mulher: “mulher doente de afagos”. A falta do toque, do contato físico adoenta a mulher e novamente, voltando os olhos para o contexto histórico, pode-se considerar que as mulheres portuguesas compartilhavam dessa mesma doença.

O homem, colocado como afigura dominante, cabeça da relação familiar, ao incorporar o modelo de homem ideal salazarista, transforma as relações sexuais em mero cumprimento de um dever, procriação, não havendo intimidade, carícia entre os parceiros.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

A violência, título do poema, pode ser definida, portanto, como fruto das privações impostas à mulher, que não podem usufruir do seu corpo e por meio dele alcançar prazer, pois os desejos e aspirações femininos devem ser suprimidos.

Esse poema é uma denúncia da violência que as mulheres sofriam ao precisarem domar seus sentidos. Não poder falar de seus desejos é uma violência, mas a autora, ao escrever sobre essas repreensões, promove uma contra-violência.

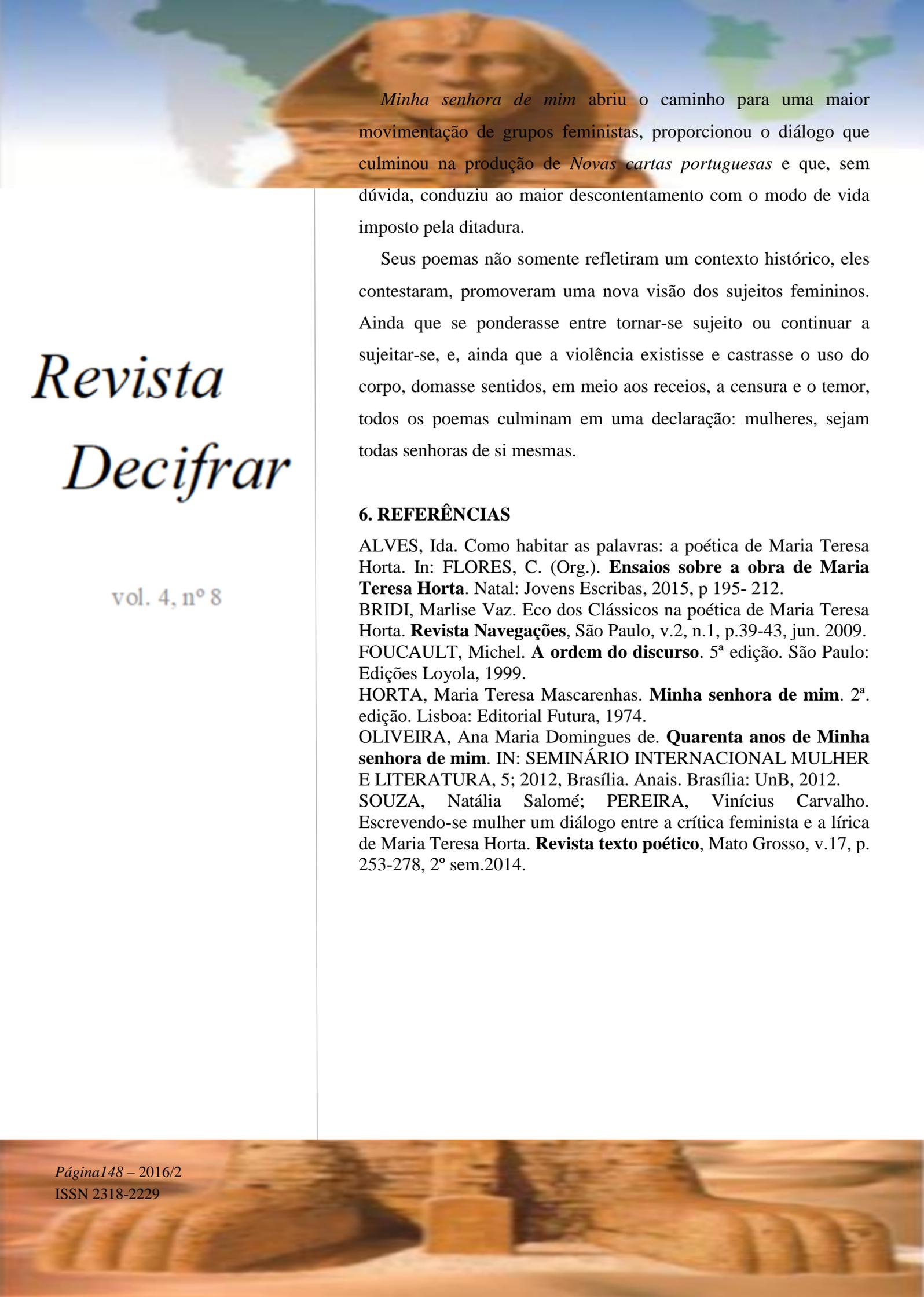
O que Maria Teresa Horta pretende é usar as ferramentas que estão a sua disposição, como o domínio da linguagem, para não só se posicionar politicamente em favor das mulheres, mas também para denunciar. Se Salazar, com o apoio das mídias disseminava ideologias que segregavam, Horta, com o uso da poesia, instaurava no corpo social a reflexão e iniciava um movimento de oposição à ditadura.

5. CONCLUSÃO

Ainda que muitos outros poemas da obra de Horta pudessem comprovar o modo como a sociedade se reflete em sua escrita, os dois aqui explanados mostram como o fazer poético não só está entremeado por todo um contexto político-social vivido por um mesmo povo, como é uma importante ferramenta de luta.

Estudar seus poemas é voltar os olhos para o passado e refletir sobre as mudanças vividas desde sua publicação até a atualidade. Décadas passaram-se, mas a luta persiste. A ditadura, hoje, é parte da memória portuguesa de um tempo de trevas e silêncio, contudo muitos traços ainda estão entremeados no modo de vida dos portugueses.

Há de se pensar que a obra de Maria Teresa Horta produziu grandes mudanças, a ponto de as mulheres finalmente saberem o significado de liberdade de escolha, liberdade sexual. Sim, sabe-se seu significado, mas há barreiras a serem vencidas e muitas mulheres precisam ser encorajadas a se tornarem senhoras de si.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Minha senhora de mim abriu o caminho para uma maior movimentação de grupos feministas, proporcionou o diálogo que culminou na produção de *Novas cartas portuguesas* e que, sem dúvida, conduziu ao maior descontentamento com o modo de vida imposto pela ditadura.

Seus poemas não somente refletiram um contexto histórico, eles contestaram, promoveram uma nova visão dos sujeitos femininos. Ainda que se ponderasse entre tornar-se sujeito ou continuar a sujeitar-se, e, ainda que a violência existisse e castrasse o uso do corpo, domasse sentidos, em meio aos receios, a censura e o temor, todos os poemas culminam em uma declaração: mulheres, sejam todas senhoras de si mesmas.

6. REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Como habitar as palavras: a poética de Maria Teresa Horta. In: FLORES, C. (Org.). **Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta**. Natal: Jovens Escribas, 2015, p 195- 212.

BRIDI, Marlise Vaz. Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta. **Revista Navegações**, São Paulo, v.2, n.1, p.39-43, jun. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HORTA, Maria Teresa Mascarenhas. **Minha senhora de mim**. 2ª edição. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Quarenta anos de Minha senhora de mim**. IN: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5; 2012, Brasília. Anais. Brasília: UnB, 2012.

SOUZA, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Escrevendo-se mulher um diálogo entre a crítica feminista e a lírica de Maria Teresa Horta. **Revista texto poético**, Mato Grosso, v.17, p. 253-278, 2º sem.2014.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

*Entrevista de Conceição Lima concedida a Fadul Moura
em 17 de julho de 2016.*

Para abertura da nossa pequena conversa, Conceição Lima, gostaria de saber como foi para você o início da experiência com a Literatura. O que foi decisivo em sua trajetória para você começar a escrever?

Acho que, em primeiro lugar, terá havido uma certa inclinação ou vocação, consolidada pela leitura, pelo ambiente familiar e pelos bons professores que tive. O meu pai era professor, poeta e músico e, desde muito cedo, identificou em mim algo que dizia ser especial. Uma certa forma de sentir as coisas, uma certa forma de recontar e recriar as histórias que ele nos contava, uma certa forma de olhar. Por exemplo, lembro-me de, ainda muito pequena, quando, à noite, estivéssemos na extensa varanda da nossa casa, eu olhar para a lua e ver ali flores, cavaleiros, crinas de cavalos, vales e montes, telas. Perguntava aos meus irmãos o que eles viam. Eles riam-se e respondiam: nuvens. A minha avó materna achava que eu tinha visões e que deveria ser submetida a tratamentos tradicionais. Mas o meu pai respondia que eu não padecia de visões nenhuma, que o que eu tinha era imaginação, que essa imaginação deveria ser deixada solta e que talvez eu viesse a ser poeta. Por outro lado, tive, desde sempre, uma relação muito íntima com os livros, que eram parte da atmosfera da nossa casa. Mesmo antes de ter aprendido a ler. Depois de ter lido, *A Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e quando fôssemos à praia, eu ficava ali a olhar, a olhar, imaginando o mundo do livro a decorrer no fundo do mar. Não sei exactamente quando e onde situar, propriamente, o início da experiência com a Literatura. Talvez não tenha sido estranha ao meu encantamento quando li, primeiro, *A Menina do Mar*, depois, *O Cavaleiro da Dinamarca* e, depois, *O Principezinho*. Ou quando o meu pai, a minha mãe ou a minha avó nos contavam as histórias tradicionais do *Sun*

Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

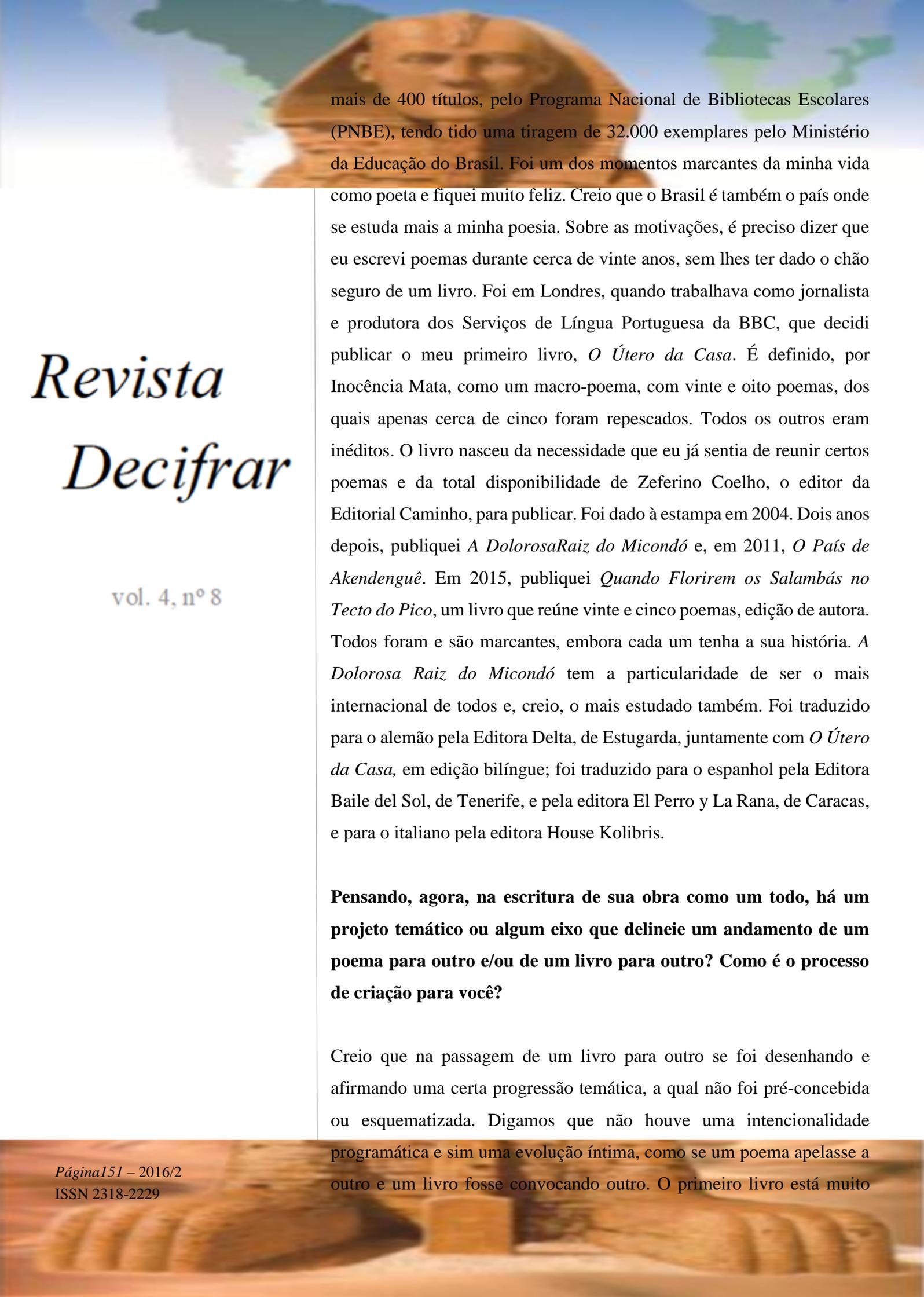
Tatalugwa (Senhor Tartaruga). Posso, porém, situar a primeira vez em que senti que a escrita nos pode diferenciar e distinguir publicamente, e essa primeira vez teve uma relação com o mar. Certo dia, teria eu cerca de oito anos, a professora Maria Alves mandou-nos escrever uma redacção. Em vez de dizer que o mar é azul, que a ilha é uma porção de terra rodeada pelo mar ou que o mar é uma massa de água salgada, eu fui buscar a história de um piquenique cheio de peripécias que tinha ouvido contar meu pai e acrescentei, ao conto, muitos pontos da minha criação. A professora adorou, tive um Muito Bom e recebi um rasgado elogio diante de toda a turma. Se o meu pai já me fazia sentir dotada de algo diferente em relação aos meus irmãos quando eu contava ou recontava histórias, a minha professora fez com que eu me sentisse muito especial por ter reinventado uma história. Ainda hoje ela se lembra disso e eu fico feliz quando ela conta o episódio a outras pessoas.

Por que você decidiu escrever poesia? Existe algum motivo especial para a seleção do gênero?

A poesia sempre me encantou, sempre me fascinou e apelou ao mais íntimo em mim. A rima, o ritmo... quando o meu pai declamava, (ou declamava e cantava), era como se eu estivesse a testemunhar o nascimento daquelas palavras, como se elas estivessem a emergir, pela primeira vez. E não era somente a sua musicalidade, era como se as coisas que elas nomeavam ganhassem forma diante dos meus olhos. Talvez eu não tenha seleccionado o género? Talvez tenha sido o género que me seleccionou a mim?

Como sua obra, para nós, no Brasil – em especial, no Amazonas – não é de fácil acesso, seria possível comentar um pouco sobre as motivações que geraram seus livros? E qual foi mais marcante para você?

Todos os meus livros não estão, de facto, disponíveis ao público brasileiro. Mas o segundo, *A Dolorosa Raiz do Micondó*, foi publicado pela editora Geração Editorial, de São Paulo, e foi seleccionado, entre



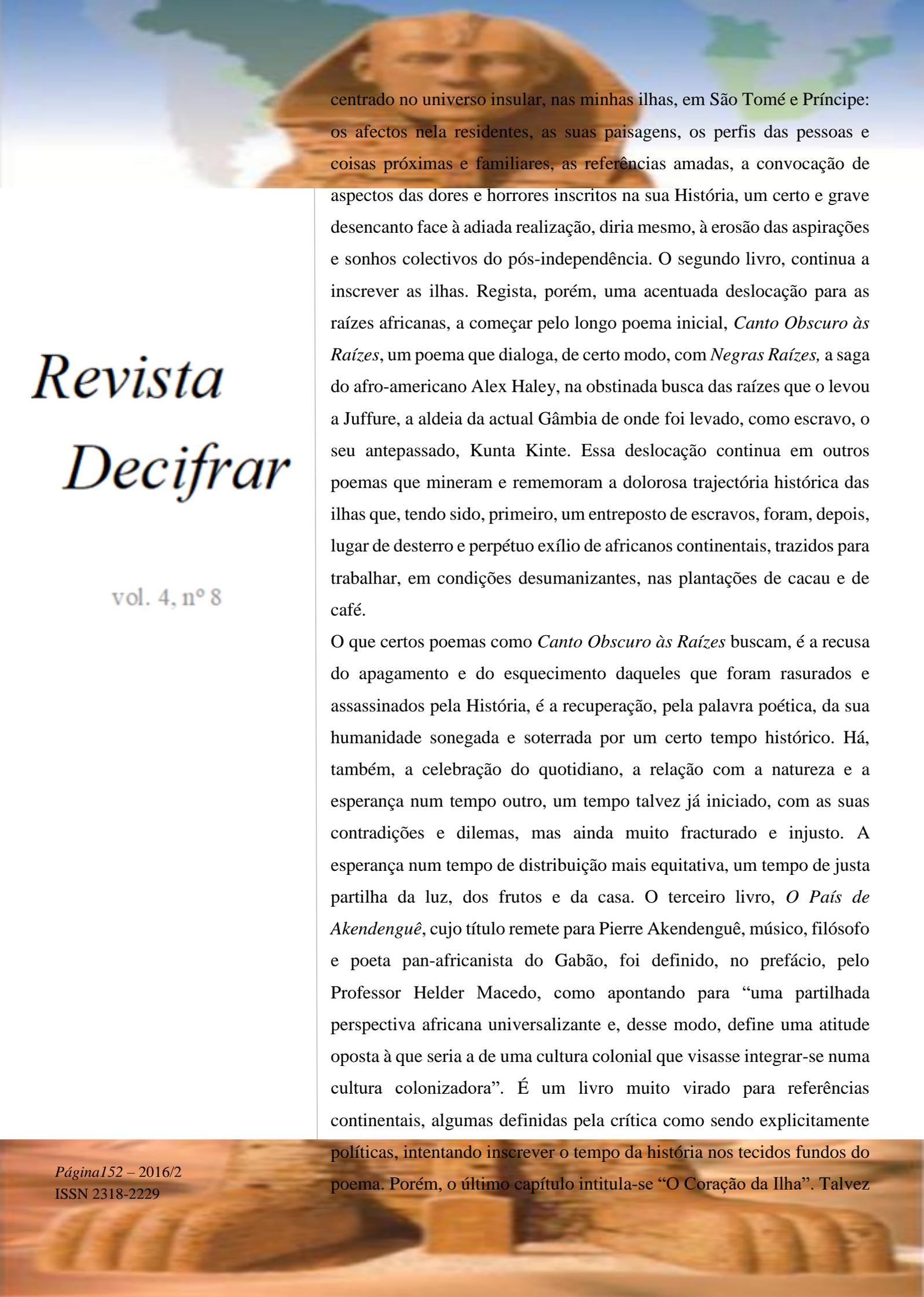
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

mais de 400 títulos, pelo Programa Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE), tendo tido uma tiragem de 32.000 exemplares pelo Ministério da Educação do Brasil. Foi um dos momentos marcantes da minha vida como poeta e fiquei muito feliz. Creio que o Brasil é também o país onde se estuda mais a minha poesia. Sobre as motivações, é preciso dizer que eu escrevi poemas durante cerca de vinte anos, sem lhes ter dado o chão seguro de um livro. Foi em Londres, quando trabalhava como jornalista e produtora dos Serviços de Língua Portuguesa da BBC, que decidi publicar o meu primeiro livro, *O Útero da Casa*. É definido, por Inocência Mata, como um macro-poema, com vinte e oito poemas, dos quais apenas cerca de cinco foram repescados. Todos os outros eram inéditos. O livro nasceu da necessidade que eu já sentia de reunir certos poemas e da total disponibilidade de Zeferino Coelho, o editor da Editorial Caminho, para publicar. Foi dado à estampa em 2004. Dois anos depois, publiquei *A Dolorosa Raiz do Micondó* e, em 2011, *O País de Akendenguê*. Em 2015, publiquei *Quando Florirem os Salambás no Tecto do Pico*, um livro que reúne vinte e cinco poemas, edição de autora. Todos foram e são marcantes, embora cada um tenha a sua história. *A Dolorosa Raiz do Micondó* tem a particularidade de ser o mais internacional de todos e, creio, o mais estudado também. Foi traduzido para o alemão pela Editora Delta, de Estugarda, juntamente com *O Útero da Casa*, em edição bilíngue; foi traduzido para o espanhol pela Editora Baile del Sol, de Tenerife, e pela editora El Perro y La Rana, de Caracas, e para o italiano pela editora House Kolibris.

Pensando, agora, na escritura de sua obra como um todo, há um projeto temático ou algum eixo que delineie um andamento de um poema para outro e/ou de um livro para outro? Como é o processo de criação para você?

Creio que na passagem de um livro para outro se foi desenhando e afirmando uma certa progressão temática, a qual não foi pré-concebida ou esquematizada. Digamos que não houve uma intencionalidade programática e sim uma evolução íntima, como se um poema apelasse a outro e um livro fosse convocando outro. O primeiro livro está muito



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

centrado no universo insular, nas minhas ilhas, em São Tomé e Príncipe: os afectos nela residentes, as suas paisagens, os perfis das pessoas e coisas próximas e familiares, as referências amadas, a convocação de aspectos das dores e horrores inscritos na sua História, um certo e grave desencanto face à adiada realização, diria mesmo, à erosão das aspirações e sonhos colectivos do pós-independência. O segundo livro, continua a inscrever as ilhas. Regista, porém, uma acentuada deslocação para as raízes africanas, a começar pelo longo poema inicial, *Canto Obscuro às Raízes*, um poema que dialoga, de certo modo, com *Negras Raízes*, a saga do afro-americano Alex Haley, na obstinada busca das raízes que o levou a Juffure, a aldeia da actual Gâmbia de onde foi levado, como escravo, o seu antepassado, Kunta Kinte. Essa deslocação continua em outros poemas que mineram e rememoram a dolorosa trajectória histórica das ilhas que, tendo sido, primeiro, um entreposto de escravos, foram, depois, lugar de desterro e perpétuo exílio de africanos continentais, trazidos para trabalhar, em condições desumanizantes, nas plantações de cacau e de café.

O que certos poemas como *Canto Obscuro às Raízes* buscam, é a recusa do apagamento e do esquecimento daqueles que foram rasurados e assassinados pela História, é a recuperação, pela palavra poética, da sua humanidade sonegada e soterrada por um certo tempo histórico. Há, também, a celebração do quotidiano, a relação com a natureza e a esperança num tempo outro, um tempo talvez já iniciado, com as suas contradições e dilemas, mas ainda muito fracturado e injusto. A esperança num tempo de distribuição mais equitativa, um tempo de justa partilha da luz, dos frutos e da casa. O terceiro livro, *O País de Akendenguê*, cujo título remete para Pierre Akendenguê, músico, filósofo e poeta pan-africanista do Gabão, foi definido, no prefácio, pelo Professor Helder Macedo, como apontando para “uma partilhada perspectiva africana universalizante e, desse modo, define uma atitude oposta à que seria a de uma cultura colonial que visasse integrar-se numa cultura colonizadora”. É um livro muito virado para referências continentais, algumas definidas pela crítica como sendo explicitamente políticas, tentando inscrever o tempo da história nos tecidos fundos do poema. Porém, o último capítulo intitula-se “O Coração da Ilha”. Talvez



Revista Decifrar

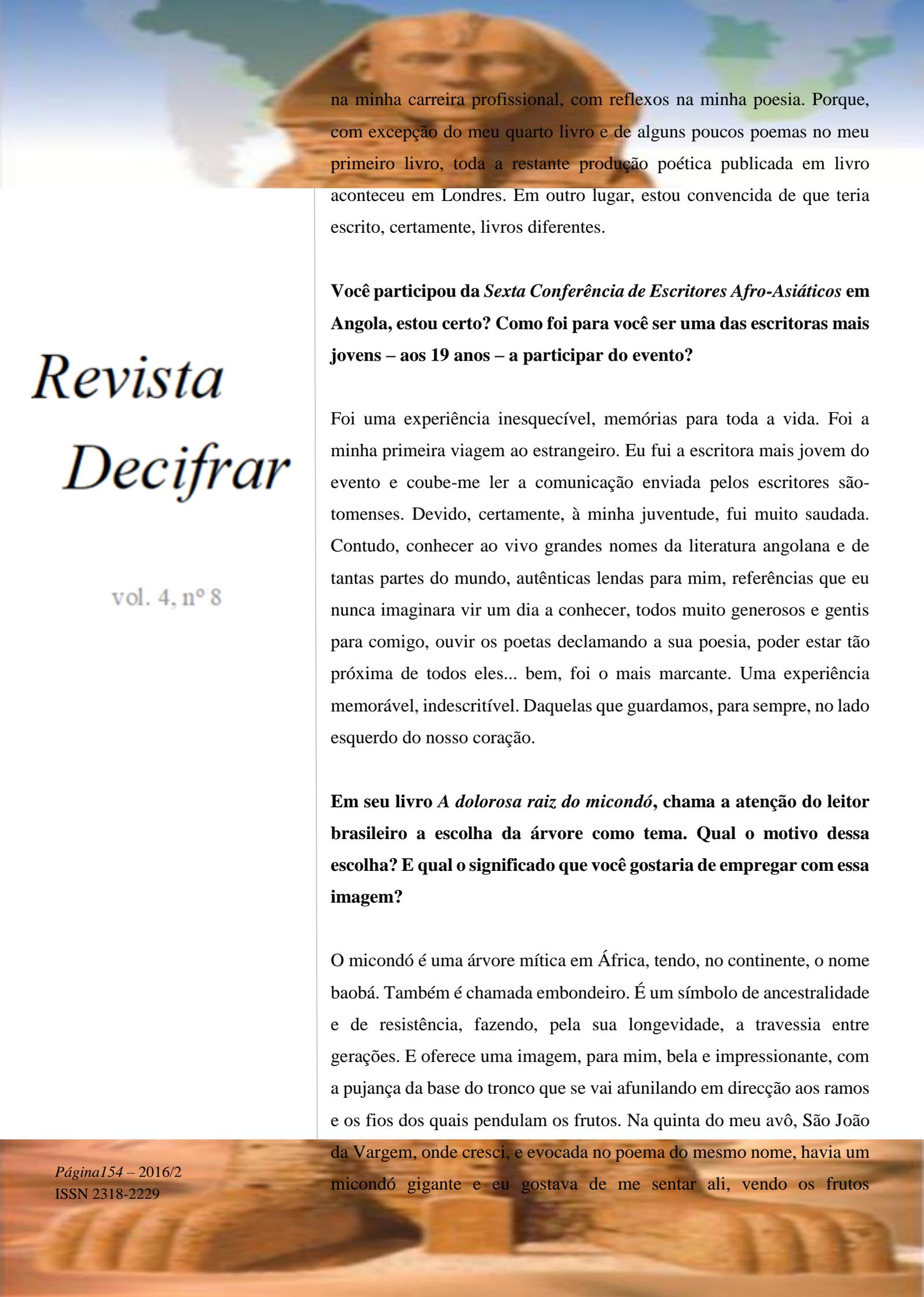
vol. 4, nº 8

o livro seja, pois, como uma viagem que começa no continente e o percorre, para desembocar na ilha onde “todos os mares explodem na varanda”.

O processo de criação varia. Há poemas que transmigram para o papel como num jorro, como se tivessem nascido quase prontos. Outros vão bailando e bailando, vão sendo ruminados, vão maturando dentro de mim, avançando e recuando, até emergirem. Num e noutro caso, eu cismo muito sobre o poema antes de o publicar. E reescrevo e reescrevo até o sentir inteiro e acabado.

Pesquisando sobre sua produção, descobri que você estudou não só em Portugal, onde fez jornalismo, mas também em Londres, onde se licenciou em Estudos Afro-portugueses e Brasileiros pelo King's College. Você poderia contar como foi a experiência de saída do lugar onde nasceu? Como foi se habituar a lugares tão diferentes?

Estudei jornalismo em Portugal, licenciiei-me em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo *King's College of London* e, possuo o grau de Mestre em Estudos Africanos, com especialização em Governos e Políticas em África, pela *School of Oriental and African Studies (SOAS)*, de Londres. A primeira saída, para Portugal, representou, talvez, um desafio maior, porque se tratou da primeira deslocação ao estrangeiro por tempo prolongado. Sendo que se tratou de um desafio mitigado, porque Portugal significava todo um conjunto de referências mais ou menos familiares, resultante da proximidade histórica, dos contactos muito regulares entre Lisboa e São Tomé e do conhecimento resultante de muita leitura. Quando fui trabalhar para os Serviços de Língua Portuguesa da BBC, em Londres, já havia viajado um pouco por vários países e essas viagens incluíam uma curta permanência em Londres. Havia, também, muitas referências livrescas. Porém, era um universo muito distante, em termos concretos. Claro que a transferência, em termos tão prolongados, implicou uma radical mudança do meu esquema de vida, a adaptação a uma sociedade e cultura diferentes, a adaptação a novos hábitos de trabalho, novos conhecimentos, toda uma série de ajustamentos e aprendizagens. Devo dizer que foi uma experiência fantástica e decisiva



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

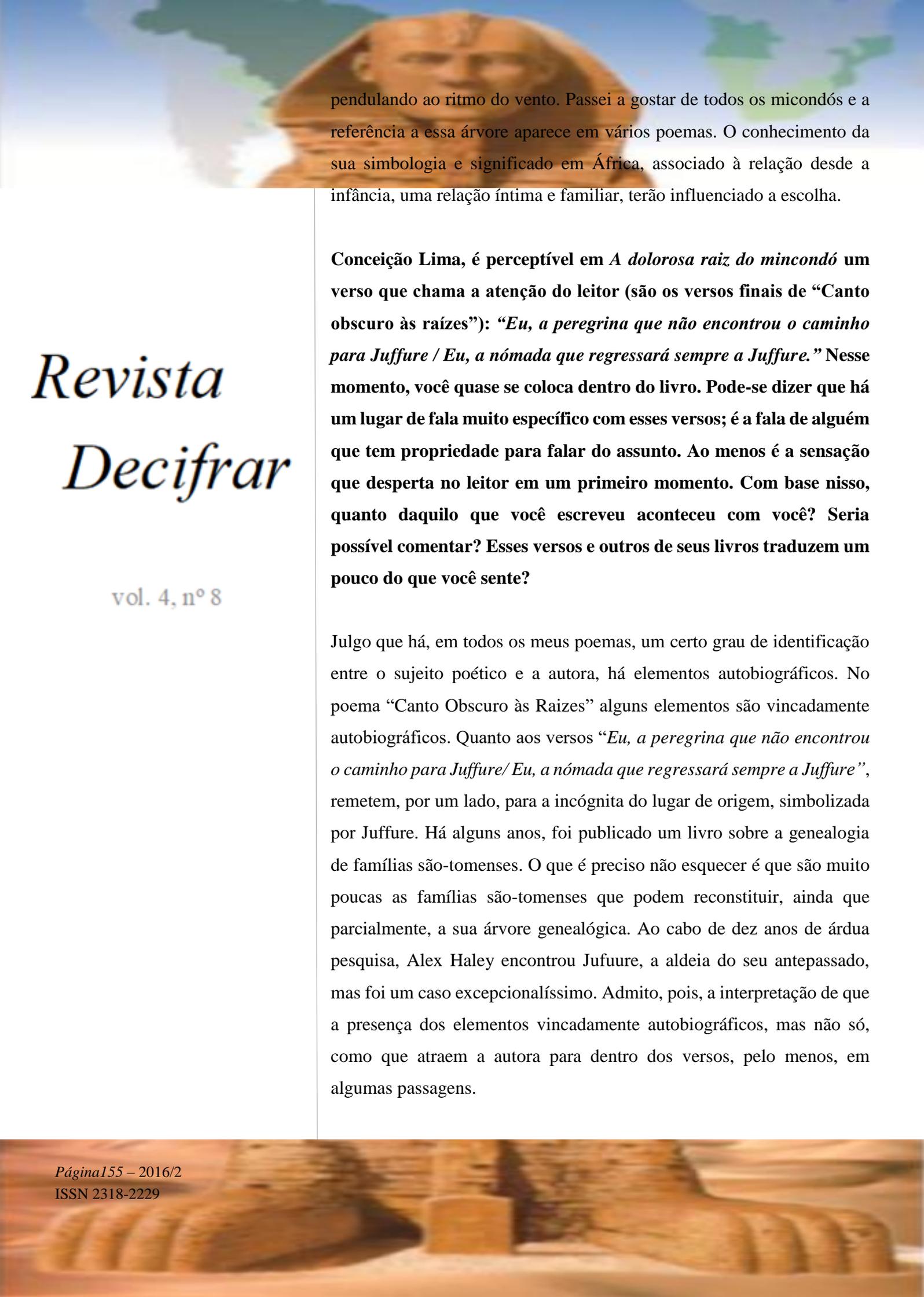
na minha carreira profissional, com reflexos na minha poesia. Porque, com exceção do meu quarto livro e de alguns poucos poemas no meu primeiro livro, toda a restante produção poética publicada em livro aconteceu em Londres. Em outro lugar, estou convencida de que teria escrito, certamente, livros diferentes.

Você participou da *Sexta Conferência de Escritores Afro-Asiáticos em Angola*, estou certo? Como foi para você ser uma das escritoras mais jovens – aos 19 anos – a participar do evento?

Foi uma experiência inesquecível, memórias para toda a vida. Foi a minha primeira viagem ao estrangeiro. Eu fui a escritora mais jovem do evento e coube-me ler a comunicação enviada pelos escritores são-tomenses. Devido, certamente, à minha juventude, fui muito saudada. Contudo, conhecer ao vivo grandes nomes da literatura angolana e de tantas partes do mundo, autênticas lendas para mim, referências que eu nunca imaginara vir um dia a conhecer, todos muito generosos e gentis para comigo, ouvir os poetas declamando a sua poesia, poder estar tão próxima de todos eles... bem, foi o mais marcante. Uma experiência memorável, indescritível. daquelas que guardamos, para sempre, no lado esquerdo do nosso coração.

Em seu livro *A dolorosa raiz do micondó*, chama a atenção do leitor brasileiro a escolha da árvore como tema. Qual o motivo dessa escolha? E qual o significado que você gostaria de empregar com essa imagem?

O micondó é uma árvore mítica em África, tendo, no continente, o nome baobá. Também é chamada embondeiro. É um símbolo de ancestralidade e de resistência, fazendo, pela sua longevidade, a travessia entre gerações. E oferece uma imagem, para mim, bela e impressionante, com a pujança da base do tronco que se vai afunilando em direção aos ramos e os fios dos quais pendulam os frutos. Na quinta do meu avô, São João da Vargem, onde cresci, e evocada no poema do mesmo nome, havia um micondó gigante e eu gostava de me sentar ali, vendo os frutos



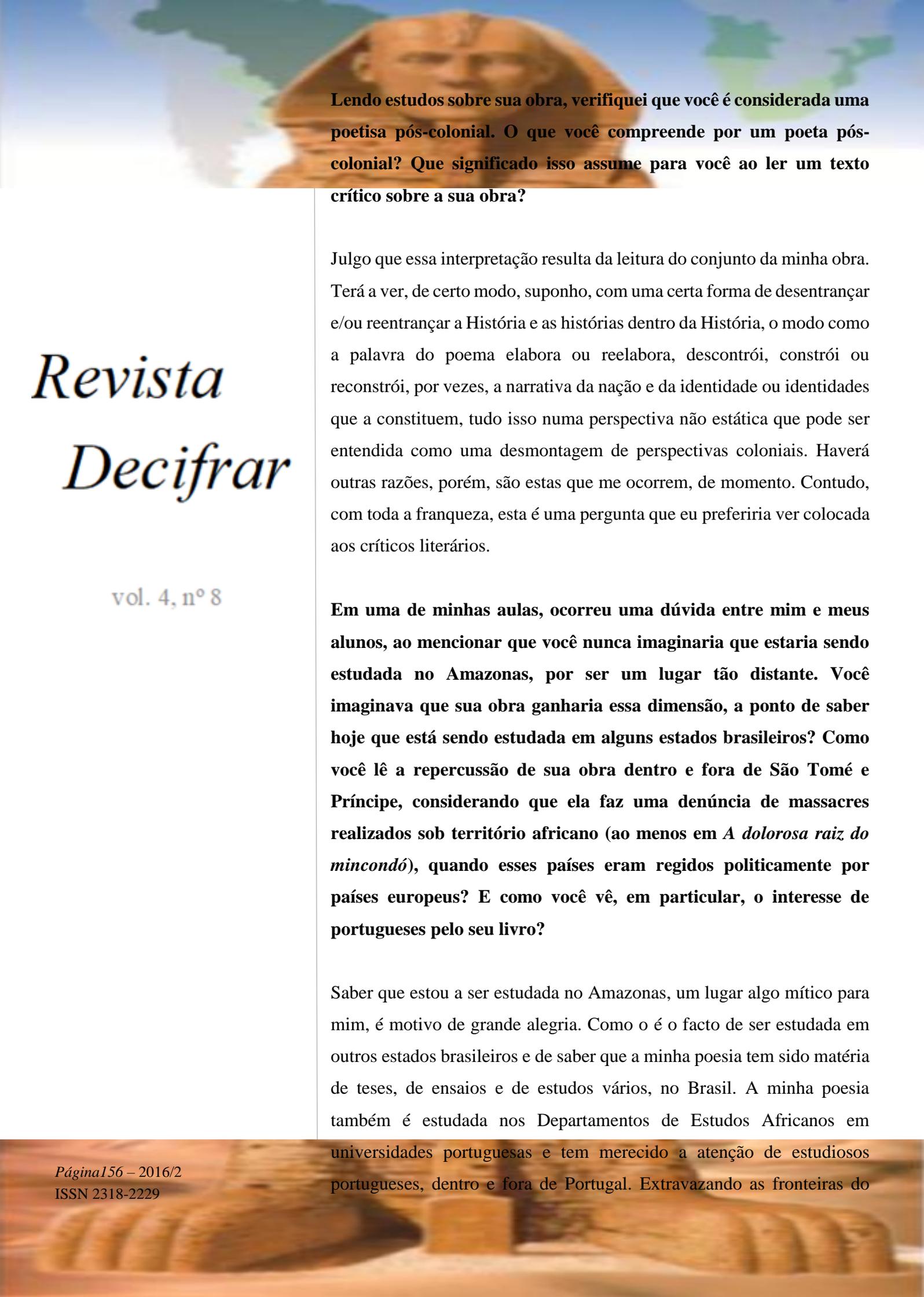
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

pendulando ao ritmo do vento. Passei a gostar de todos os micondós e a referência a essa árvore aparece em vários poemas. O conhecimento da sua simbologia e significado em África, associado à relação desde a infância, uma relação íntima e familiar, terão influenciado a escolha.

Conceição Lima, é perceptível em *A dolorosa raiz do mincondó* um verso que chama a atenção do leitor (são os versos finais de “Canto obscuro às raízes”): “*Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure / Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure.*” Nesse momento, você quase se coloca dentro do livro. Pode-se dizer que há um lugar de fala muito específico com esses versos; é a fala de alguém que tem propriedade para falar do assunto. Ao menos é a sensação que desperta no leitor em um primeiro momento. Com base nisso, quanto daquilo que você escreveu aconteceu com você? Seria possível comentar? Esses versos e outros de seus livros traduzem um pouco do que você sente?

Julgo que há, em todos os meus poemas, um certo grau de identificação entre o sujeito poético e a autora, há elementos autobiográficos. No poema “Canto Obscuro às Raízes” alguns elementos são vincadamente autobiográficos. Quanto aos versos “*Eu, a peregrina que não encontrou o caminho para Juffure/ Eu, a nómada que regressará sempre a Juffure*”, remetem, por um lado, para a incógnita do lugar de origem, simbolizada por Juffure. Há alguns anos, foi publicado um livro sobre a genealogia de famílias são-tomenses. O que é preciso não esquecer é que são muito poucas as famílias são-tomenses que podem reconstituir, ainda que parcialmente, a sua árvore genealógica. Ao cabo de dez anos de árdua pesquisa, Alex Haley encontrou Jufuure, a aldeia do seu antepassado, mas foi um caso excepcionalíssimo. Admito, pois, a interpretação de que a presença dos elementos vincadamente autobiográficos, mas não só, como que atraem a autora para dentro dos versos, pelo menos, em algumas passagens.



Revista Decifrar

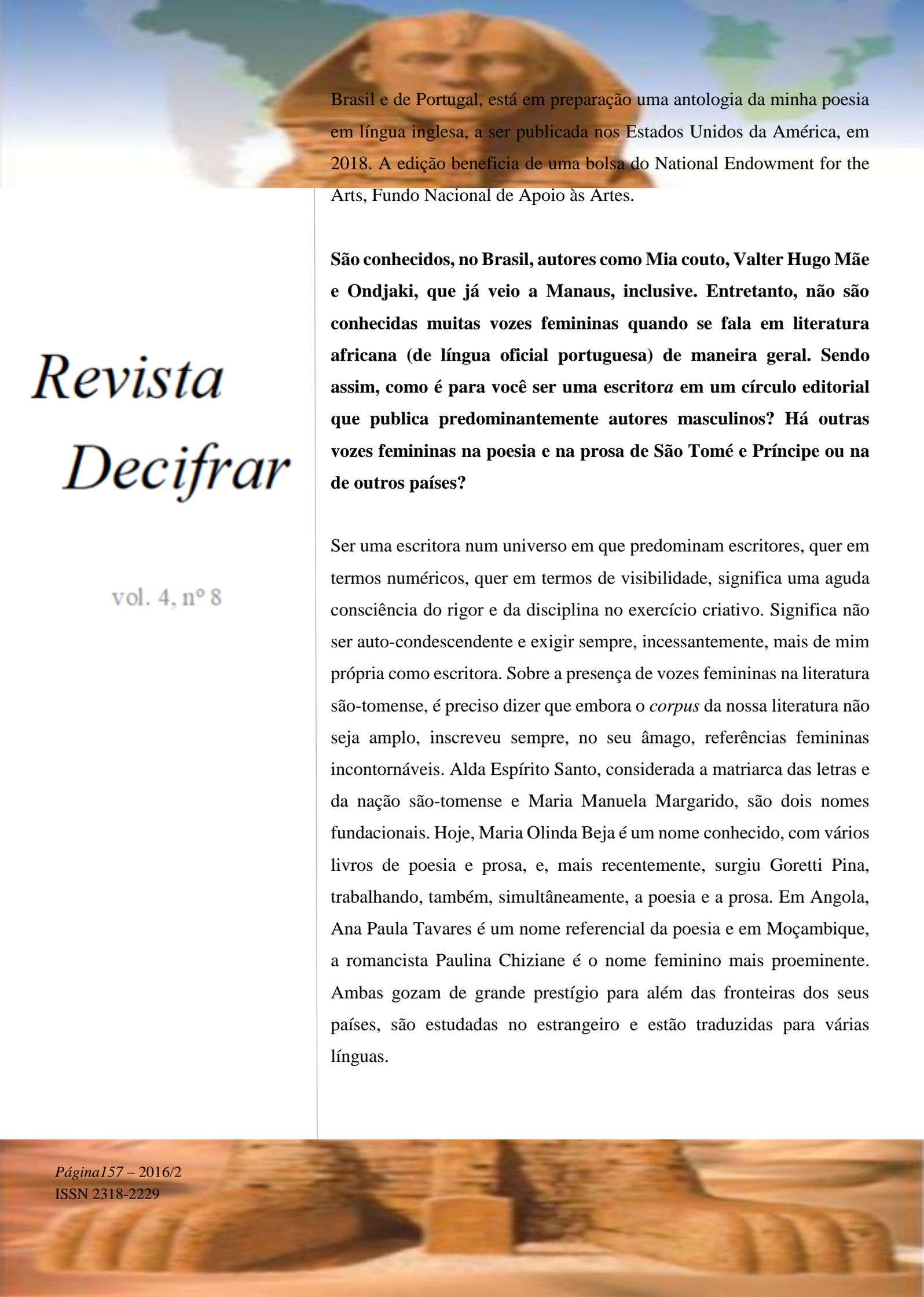
vol. 4, nº 8

Lendo estudos sobre sua obra, verifiquei que você é considerada uma poetisa pós-colonial. O que você compreende por um poeta pós-colonial? Que significado isso assume para você ao ler um texto crítico sobre a sua obra?

Julgo que essa interpretação resulta da leitura do conjunto da minha obra. Terá a ver, de certo modo, suponho, com uma certa forma de desentrançar e/ou reentrançar a História e as histórias dentro da História, o modo como a palavra do poema elabora ou reelabora, desconstrói, constrói ou reconstrói, por vezes, a narrativa da nação e da identidade ou identidades que a constituem, tudo isso numa perspectiva não estática que pode ser entendida como uma desmontagem de perspectivas coloniais. Haverá outras razões, porém, são estas que me ocorrem, de momento. Contudo, com toda a franqueza, esta é uma pergunta que eu preferiria ver colocada aos críticos literários.

Em uma de minhas aulas, ocorreu uma dúvida entre mim e meus alunos, ao mencionar que você nunca imaginaria que estaria sendo estudada no Amazonas, por ser um lugar tão distante. Você imaginava que sua obra ganharia essa dimensão, a ponto de saber hoje que está sendo estudada em alguns estados brasileiros? Como você lê a repercussão de sua obra dentro e fora de São Tomé e Príncipe, considerando que ela faz uma denúncia de massacres realizados sob território africano (ao menos em *A dolorosa raiz do mincondó*), quando esses países eram regidos politicamente por países europeus? E como você vê, em particular, o interesse de portugueses pelo seu livro?

Saber que estou a ser estudada no Amazonas, um lugar algo mítico para mim, é motivo de grande alegria. Como o é o facto de ser estudada em outros estados brasileiros e de saber que a minha poesia tem sido matéria de teses, de ensaios e de estudos vários, no Brasil. A minha poesia também é estudada nos Departamentos de Estudos Africanos em universidades portuguesas e tem merecido a atenção de estudiosos portugueses, dentro e fora de Portugal. Extravazando as fronteiras do



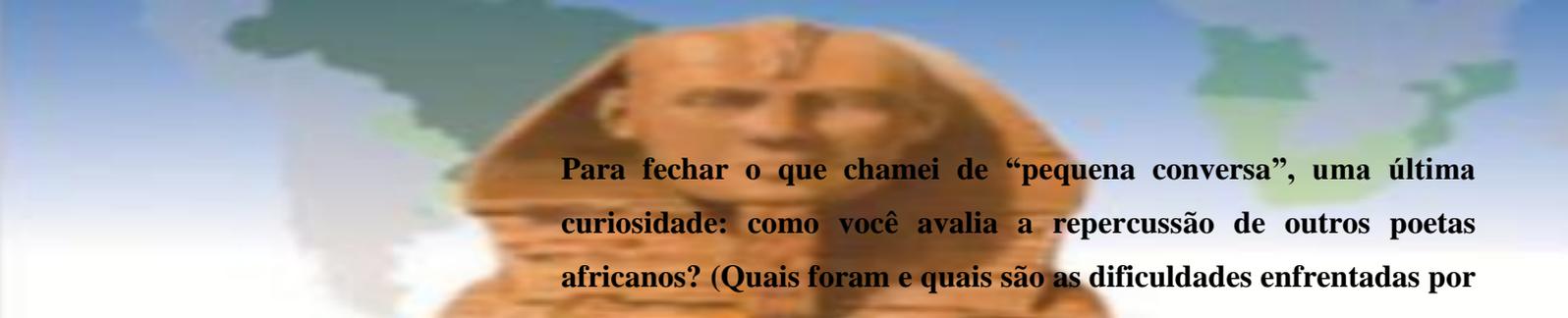
Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Brasil e de Portugal, está em preparação uma antologia da minha poesia em língua inglesa, a ser publicada nos Estados Unidos da América, em 2018. A edição beneficia de uma bolsa do National Endowment for the Arts, Fundo Nacional de Apoio às Artes.

São conhecidos, no Brasil, autores como Mia Couto, Valter Hugo Mãe e Ondjaki, que já veio a Manaus, inclusive. Entretanto, não são conhecidas muitas vozes femininas quando se fala em literatura africana (de língua oficial portuguesa) de maneira geral. Sendo assim, como é para você ser uma escritora em um círculo editorial que publica predominantemente autores masculinos? Há outras vozes femininas na poesia e na prosa de São Tomé e Príncipe ou na de outros países?

Ser uma escritora num universo em que predominam escritores, quer em termos numéricos, quer em termos de visibilidade, significa uma aguda consciência do rigor e da disciplina no exercício criativo. Significa não ser auto-condescendente e exigir sempre, incessantemente, mais de mim própria como escritora. Sobre a presença de vozes femininas na literatura são-tomense, é preciso dizer que embora o *corpus* da nossa literatura não seja amplo, inscreveu sempre, no seu âmago, referências femininas incontornáveis. Alda Espírito Santo, considerada a matriarca das letras e da nação são-tomense e Maria Manuela Margarido, são dois nomes fundacionais. Hoje, Maria Olinda Beja é um nome conhecido, com vários livros de poesia e prosa, e, mais recentemente, surgiu Goretti Pina, trabalhando, também, simultaneamente, a poesia e a prosa. Em Angola, Ana Paula Tavares é um nome referencial da poesia e em Moçambique, a romancista Paulina Chiziane é o nome feminino mais proeminente. Ambas gozam de grande prestígio para além das fronteiras dos seus países, são estudadas no estrangeiro e estão traduzidas para várias línguas.



Revista Decifrar

vol. 4, nº 8

Para fechar o que chamei de “pequena conversa”, uma última curiosidade: como você avalia a repercussão de outros poetas africanos? (Quais foram e quais são as dificuldades enfrentadas por um poeta nos dias de hoje?)

Falando do caso de São Tomé e Príncipe, que é o que conheço melhor, diria que um dos maiores problemas é a falta do hábito de leitura, o qual dificulta a emergência de novos talentos. Têm surgido alguns livros, mas sente-se que há necessidade de mais leitura, de mais maturação. Há, também, o problema da edição que se coloca a alguns jovens escritores que se pretendem lançar nas lides literárias. Os custos de edição são elevados, há muito poucos patrocinadores e não existe uma política de mecenato. Para uma poeta como eu, que tem a felicidade de ter uma editora reputada em Portugal, a Editorial Caminho, parte do grupo Leya, o problema coloca-se ao nível da relação com os leitores são-tomenses, com os leitores do meu país. Existe, como já havia dito, um grande défice de hábito de leitura em São Tomé e Príncipe. As pessoas leem muito pouco e esse é um grande desafio para o qual não se conseguiu, ainda, encontrar respostas. É um problema de que se queixam todos os escritores e não apenas os poetas. Julgo ser necessário repensar as agendas curriculares, de forma a que os jovens, nas escolas e nas universidades, conheçam, estudem e aprendam a apreciar a literatura são-tomense e não apenas autores de outras latitudes de língua portuguesa. O grau de ensino da literatura são-tomense nas escolas é irrisório, e isso atenta contra o autoconhecimento e a afirmação da identidade cultural. A minha obra, por exemplo, é mais conhecida no exterior, e isso não pode deixar de constituir um motivo de tristeza para mim. Porém, conforme disse, esse é um desafio para o qual se torna necessário encontrar respostas, provavelmente através de uma conjugação de esforços e sinergias, envolvendo o Ministério da Educação, a União dos Escritores e Artistas e outras instituições.