

ÁGATA CRISTINA DA SILVA OLIVEIRA

**O “FADO DA HERANÇA”: A PÓS-MEMÓRIA DA DITADURA  
SALAZARISTA EM TRÊS ROMANCES PORTUGUESES PÓS-2000**

Área de Literaturas Portuguesas e Africanas.

Estudos de narrativas portuguesas e africanas: relações entre memória,  
história e literatura.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

outubro de 2021

ÁGATA CRISTINA DA SILVA OLIVEIRA

**O “FADO DA HERANÇA”: A PÓS-MEMÓRIA DA DITADURA  
SALAZARISTA EM TRÊS ROMANCES PORTUGUESES PÓS-2000**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de doutor em Letras Vernáculas.(Literatura Portuguesa Contemporânea).

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Gumercinda Nascimento Gonda

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
outubro de 2021

# **O “FADO DA HERANÇA”: A PÓS-MEMÓRIA DA DITADURA SALAZARISTA EM TRÊS ROMANCES PORTUGUESES PÓS-2000**

Ágata Cristina da Silva Oliveira

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de doutor em Letras Vernáculas. (Literatura Portuguesa Contemporânea).

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Gumercinda Nascimento Gonda

Examinada por:

Presidente, Dr<sup>a</sup>. Gumercinda Nascimento Gonda (UFRJ)

Professora Dr<sup>a</sup>. Luciana dos Santos Salles (UFRJ)

Professor Dr. Gerson Luiz Roani (UFV)

Professora Dr<sup>a</sup>. Teresa Salgado(UFRJ)

Professor Dr. Erivelto ( )

Professora Dr<sup>a</sup>. Sofia (suplente)

Professora Dr<sup>a</sup>. Rosemary

Rio de Janeiro, 29 de outubro de 2021.

## **O “fado da herança”: a pós-memória da ditadura salazarista em três romances portugueses pós-2000**

Resumo da tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de doutor em Letras Vernáculas. (Literatura Portuguesa).

Oliveira, Ágata Cristina da Silva. O “fado da herança”: a pós-memória da ditadura salazarista em três romances portugueses pós-2000. Rio de Janeiro, 2021. (doutoramento em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

A presente tese intitulada “O “fado da herança”: a pós-memória da ditadura salazarista em três romances portugueses pós-2000” propõe-se a analisar os romances *Deixem falar as pedras* (2011), de David Machado, *Anatomia dos Mártires* (2011), de João Tordo e *O teu rosto será o último* (2012), de João Ricardo Pedro. O objetivo desta tese é, através da análise comparativa de três romances de três autores portugueses da geração após 2000, apontar para as formas como se escrevem as heranças histórica e literária oriundas das gerações que vivenciaram o período do Estado Novo em Portugal. Para tal, apontar-se-á, sobretudo, para o papel dos narradores e a forma empregada em cada texto a fim de refletir uma escrita da pós-memória.

Entre os referenciais teóricos estão os textos *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, de Marianne Hirsch, *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann, *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, *Heterodoxia II*, de Eduardo Lourenço, *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço, *O anjo da história*, de Walter Benjamin, *A alma e as formas*, Georg Lukács, entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa. Literatura e Memória. David Machado. João Tordo. João Ricardo Pedro.

título em inglês

Summary of doctoral thesis presented to the Graduate Program in vernacular letters of the Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro as a requirement for obtaining the title of Doctor of Letters vernacular. (Portuguese Literature).

Oliveira, Ágata Cristina da Silva. Rio de Janeiro, 2021. (Doctorate in Portuguese Literature). Faculty of Letters, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

Abstract:

**Keywords:** Portuguese Literature.

Aos meus mortos.

***Non omnis moriar***  
(Horácio. Odes, III, 30, 6)

## **Tanto mar**

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

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

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

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

(Chico Buarque, versão de 1975)



Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se  
me tornou intolerável não saber.  
(*Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago)

Basta não ver, não ouvir, não fazer.  
(*Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi)

Aunque jamás se debería hablar del asesinato de un hombre  
como de un símbolo, por más que se fuese ejemplar em una  
lógica del emblema, em una retórica de la bandera o del martírio.  
La vida de un hombre, tan única como su muerte, será siempre  
más que un paradigma; otra cosa que un símbolo. Y es esto  
precisamente lo que un nombre propio debería nombrar.  
(*Espectros de Marx*, Derrida)

A memória continua viva e devolve coisas quando quer.  
(*A palavra nunca*, Eric Nepomuceno)

O que é um Homem senão um conjunto improvável de  
qualidades e defeitos, unidos pela profunda contradição que  
existe entre os seus desejos e a vida tal como ela é?  
(*Manual de sobrevivência para escritores ou o pouco que sei  
sobre aquilo que faço*, João Tordo)

## Poema dos Fados

Maria Mercedes Carranza

Sou filha de Benito Mussolini  
e de alguma atriz dos anos 40  
que cantava a Giovinezza.  
Hiroshima incendiou-se no céu  
no dia do meu nascimento e a meu berço  
chegaram Fados implacáveis:  
um homem com muitas páginas acariciadas na  
qual jaziam versos de Amor e de Morte; a  
voz furiosa de Pablo Neruda;  
sob sua coroa de cinzas, Wilde  
belo e maldito,  
falou do esplendor da Vida  
e da sedução fatal da Derrota;  
alguém gritou "morra a inteligência",  
mas no mesmo instante Albert Camus  
dizia Palavras  
que eram de aço e de luz  
a Paixão ardia na fronte de Mishima;  
uma desconhecida, sombra ou máscara,  
pôs em meu coração o Paraíso Perdido  
e um verso:  
"par délicatesse j'ai perdu ma vie."

Caía a chuva triste de Vallejo,  
apagava-se no vento a chama de Porfirio,  
no ar o furor de balas  
que iam de Cúcuta a Leticia cruzava  
com os canhões de Casablanca  
e as palavras de sua canção melancólica:  
"O tempo passa,  
um beijo não é mais que um beijo ... "

Assim me foi entregue o mundo.  
Essas coisas de horror, música e alma  
cifraram meus dias e meus sonhos.

(Trad. Ronaldo Lima Lins)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por ter me inserido no mundo dos livros. Por ter me apresentado aos sebos, aos clássicos da literatura brasileira e a Paulo Freire. Agradeço por cada dia que ficava me esperando chegar no último ônibus, sei bem que com o coração na mão, e me obrigava a jantar, sempre desconfiada que com a minha rotina de trabalho durante o dia em Japeri e UFF à noite em Niterói eu não estivesse comendo direito. E sentava à mesa comigo e ouvia pacientemente, à uma da manhã, eu contar sobre o meu dia. Agradeço por depositar tanta confiança em mim que faz com que eu me sinta confiante.

Ao meu amado companheiro Gabriel, a pessoa cuja vida mais se entrelaça com a escrita desta tese. Deixou para trás seu estado e sua universidade de origem para me acompanhar. Não deixou que minha crise de ansiedade fizesse com que eu desistisse da entrevista para o doutorado. Segurou minhas mãos em todas as crises de ansiedade seguintes que quase fizeram com que eu desistisse de tudo. Tomo emprestadas as palavras de Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia* para dizer que “não vieste nem cedo nem tarde. Vieste na hora certa, no minuto exacto, no preciso e precioso patamar do tempo em que eu podia esperar-te”.

À minha querida orientadora e amiga Cinda tenho tantas coisas a agradecer que nem sei por onde começar. Talvez a coisa mais importante seja o modelo de mulher forte, empática e diligente que deixa para mim. Espero poder fazer aos outros tudo o que você fez por mim.

Aos meus queridos companheiros de orientação Aline, Luana, Luciana e Paulo por todas as conversas, trocas de ideias, risadas, lágrimas, tantas coisas que compartilhamos que fazem com que eu não consiga imaginar a vida sem vocês.

Aos queridos membros da banca agradeço por seus olhares atentos e por serem tão generosos a ponto de tomarem tempo para ler e refletir sobre esta tese.

À todos os funcionários da UFRJ que contribuem para que tudo funcione dentro da universidade e proporcionam um ambiente limpo e agradável.

Aos presidentes Lula e Dilma pelas políticas que permitiram com que eu fosse fazer parte da minha graduação na Universidade de Coimbra e ampliasse meus

conhecimentos de mundo. Talvez sem isso eu nem sequer tivesse conhecido meus objetos de estudo. Talvez tudo fosse completamente diferente na minha vida.

À FAPERJ agradeço pelo financiamento desta pesquisa através da Bolsa Nota 10.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Campo de concentração do Tarrafal

Figura 2: Jornal *Avante!*, maio de 1955

Figura 3: “Morte de Catarina Eufémia”, gravura de José Dias Coelho

Figura 4: Mapa da aldeia de Orca

Figura 5: “O combate entre o Carnaval e a Quaresma, Pieter Bruegel

## SUMÁRIO

### **“QUANDO ME ENCONTRO NO CALOR DA LUTA”**

#### **1. “TIVE, PORÉM, QUE LEMBRAR O MEU PASSADO”: NO ENTORNO DO 25 DE ABRIL**

##### **1.1 O PORTUGAL PÓS-REVOLUÇÃO**

##### **1.2 QUANDO A LITERATURA REESCREVE A HISTÓRIA**

##### **1.3 A PÓS-MEMÓRIA**

##### **1.4 A HERANÇA: O NOVÍSSIMO CONTEMPORÂNEO**

#### **2. “NEM ÀS PAREDES CONFESSO”: A AUTOCENSURA DE VALDEMAR E AS PEDRAS QUE FALAM NO ROMANCE DE DAVID MACHADO**

##### **2.1 O “CAMPONÊS SEDENTÁRIO” E O “MARINHEIRO COMERCIANTE”**

##### **2.2 A ESCRITA BIOGRÁFICA E A DIARÍSTICA**

##### **2.3 O TESTEMUNHO: NARRAR O INENARRÁVEL**

##### **2.4 A GUERRA CIVIL ESPANHOLA**

##### **2.5 OS DRAGÕES**

##### **2.6 AS CICATRIZES**

##### **2.7 AS PEDRAS**

### **3. “Ó GENTE DA MINHA TERRA”: O MARTÍRIO DE UMA CAMPONESA SEGUNDO JOÃO TORDO**

3.1 O NARRADOR INVESTIGADOR

3.2 AS PERSONAGENS PERIFÉRICAS

3.3 A REPRESENTAÇÃO DO MÁRTIR

3.4 O MITO E A LINGUAGEM

3.5 O DISCURSO POLIFÔNICO

3.6 A ESCRITA ENSAÍSTICA E A HAGIOGRAFIA

### **4. “FIQUEI AO FIM DE TUDO”: A ESCRITA LABIRÍNTICA DO ROMANCE DE JOÃO RICARDO PEDRO**

4.1 O NARRADOR HETERODIEGÉTICA E A ESCRITA MOSAICA

4.2 A FAMÍLIA MENDES

4.3 A “ALDEIA COM NOME DE MAMÍFERO”

4.4 O COMBATE ENTRE O CARNAVAL E A QUARESMA

4.5 A ESCRITA DO TRAUMA

### **5. “É UM CANTO A REVELAR TODA UMA VIDA”: COMO SE ESCRIVE A HERANÇA**

5.1 A MORTE COMO RECOMEÇO

5.2 AS RELAÇÕES INTERGERACIONAIS

5.3 A PÓS-MEMÓRIA DO SALAZARISMO

**“O FIO APANHEI POR SORTE/ OU POR TER MUITA CERTEZA”**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**ANEXOS**

## **“QUANDO ME ENCONTRO NO CALOR DA LUTA”<sup>1</sup>**

*“Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas”.  
(Manifesto Comunista, Karl Marx)*

“Tudo se repete continuamente. Ninguém aprende nada por não viver o suficiente para perceber o padrão”<sup>2</sup>. A citação poderia ser de George Santayana<sup>3</sup>, mas é dita por Marceline, rainha dos vampiros, no décimo segundo episódio da sétima temporada da animação *Adventure Time*. A frase que se tornou popular nas redes sociais nas vésperas das eleições de 2018 no Brasil já anunciava o fatídico

1 Fado “Valeu a pena”, composição de Mário Moniz Pereira.

2 É relevante observar o fato de os militares considerarem a opinião pública e o apoio popular importantes, o que fica expresso através da tomada dos meios de comunicação por ocasião do 25 de Abril. De tal modo era possível informar à população o que estava a acontecer. E evitar que o controle de tais meios por parte do Estado Novo e seus apoiadores resultasse na divulgação de informações erradas que poderiam pôr em risco a efetividade da operação em curso. Mesmo a libertação dos presos políticos teve participação da população. Por uma das alíneas do Programa do MFA, os presos políticos seriam libertados, salvo aqueles que estivessem envolvidos em ações armadas. Entretanto, o povo se mobilizou e cercou o presídio de Caxias até que todos os presos políticos fossem libertados (cf. PAIVA, 2017, p. 35).

3 Pseudônimo de Peter Bieri.

resultado do segundo turno. Como previsto, o quadro atual tem confirmado que as preocupações acerca das consequências da ascensão de um candidato desqualificado, em todos os possíveis sentidos da palavra, cujo discurso traz à lembrança a imagem do mais famoso ditador da história, não eram vãs. Desde o golpe de 2016 tem se visto direitos trabalhistas sendo reduzidos, liberdades cerceadas e discursos de intolerância se propagando. Nas semanas posteriores às eleições, no entanto, a intensificação do processo de distanciamento da civilidade foi terrificante. Durante o período que compreendeu o primeiro até o segundo turno do processo eleitoral, foram realizados mais de cinquenta ataques contra povos indígenas, negros, mulheres e homossexuais externando discursos de ódio que há muito nos circundam.

Entretanto, ainda mais assustador, embora previsível, foram os notícias das semanas seguintes ao dia 28 de outubro, partindo da própria data em que Jair Bolsonaro foi eleito presidente: em menos de 20 minutos do resultado das eleições, a Aldeia Caarapó, em Pernambuco, foi atacada a tiros, a escola e o posto de saúde que atendiam ao povo Pakararu, também de Pernambuco, foram incendiados, em Curitiba, bares LGBT+s foram atacados, em Ponta Grossa, também no Paraná, um menino de oito anos foi morto por um disparo com arma de fogo feito em uma comemoração pró-Bolsonaro, em Niterói, militares são aplaudidos com gritos de “Viva a Ditadura”. Nos dias seguintes, notícias como o aceleração dos processos da reforma da previdência e da implantação do Escola sem Partido, a indicação de envolvidos em corrupção para ministérios, o afastamento do Mercosul, o estremecimento das relações com a União Europeia, com a China, com o Egito e, previsivelmente, com outros países árabes, o prenúncio da guerra contra a Venezuela, a premiação dos serviços prestados por Sérgio Moro com um “superministério” e a saída dos médicos cubanos do Brasil davam uma amostra do que estaria por vir em um governo que oficialmente ainda nem havia começado. O cerceamento da mídia e o projeto da alteração da Lei Antiterrorismo, complementam o quadro de ruptura do Estado Democrático. E se ainda restasse alguma dúvida sobre o destino esperado para o país, a emissora de Sílvio Santos fez questão de retomar o slogan da ditadura militar: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

A memória do passado, a escrita da história lembra constantemente do que foram as ditaduras do século XX. Entretanto, nem todos os estudos sobre o totalitarismo, os alertas sobre o fascismo dos discursos e ações evitaram que o



Brasil se deixasse seduzir pela extrema-direita. E não é um caso isolado. A subida de Trump ao poder foi acompanhada por notícias de partidos de extrema-direita ascendendo em outros países, sobretudo, nos europeus. Com representação nos governos, a parte da população que compactua com ideias que flertam com o fascismo tem se sentido livre para expressar seus pensamentos extremistas. Apesar disso, não é raro ouvir-se algo como: “São actos de desespero. Eles não têm força bastante. Não se vai passar nada” (TIAGO, 1997, p. 19).

Já no prefácio do livro *Dialética do Esclarecimento*, escrito em 1944, Adorno e Horkheimer explicam que o que se propõe na obra é “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (1985, p.11). Do mesmo modo, pode-se perguntar hoje, em pleno século XXI, como o esclarecimento que deveria resultar num amadurecimento da humanidade, permitiu que massas apoiassem ditadores como Hitler, Salazar, Mussolini e Franco e, mais recentemente, nomes como Trump e Bolsonaro.

Na referida obra de Adorno e Horkheimer encontram-se algumas previsões pessimistas sobre a indústria cultural que não estão completamente longe da realidade. Os monopólios da mídia têm garantido que o poder de decidir o que se vê, o tipo de informação que deve ser transmitida, permaneça nas mãos dos detentores do capital. O prazer ‘se congela no aborrecimento’ durante o ócio, já que não se deve exigir esforço ou estimular o pensamento próprio. “Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128). Em *A sociedade transparente*, Gianni Vattimo explica que os *mass media*, que em tese deveriam ajudar a humanidade a se tornar mais iluminada por ter um acesso maior à informação, poderiam ser a concretização da ideia do Espírito Absoluto de Hegel, “uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do mundo” (1992, p. 12), na verdade, complexificam a compreensão daquilo que está ao redor ao reproduzir acontecimentos em tempo real.

A incapacidade em interpretar o mundo e os acontecimentos no seu entorno gerados por uma mídia que exige passividade, influenciou a forma como se deu o relacionamento dos indivíduos com o acesso à informação no ciberespaço. Numa era em que notícias e ideias se espalham numa velocidade assustadora graças à internet, logo toda sorte de pensamentos e ideias tomaram as redes sociais. Os

youtubers que vêm, há cada dia mais, tomando o lugar dos jornalistas televisivos e da mídia impressa, tornaram-se os influenciadores das novas gerações. A pós-verdade toma o lugar da história e da ciência: a checagem de fatos e a pesquisa científica passam a ser mais vistas como opção do que como necessidade. O fato não importa mais, o que importa é a opinião. Num cenário desses, as teorias conspiratórias e equívocos históricos como terra planismo, movimento anti vacinas e nazismo de esquerda vêm sendo difundidos como verdades alternativas. Além disso, as chamadas *fake news* se espalham de tal forma que, mesmo quando há uma responsabilização da fonte que as divulgou, o alastramento já não pode ser contido.

O resultado do negacionismo tem sido observado no período de enfrentamento à pandemia de covid-19. Desde informações equivocadas acerca dos meios de transmissão e contenção do vírus, até a divulgação de tratamentos enganosos em detrimento da vacinação, único procedimento precoce efetivo, tem resultado em mortes que poderiam ter sido evitadas.

A história humana se apresenta com avanços e recuos, repetição e inovação. Ao mesmo tempo que a ciência e tecnologia podem causar perplexidade quando se apresentam na forma da criação da internet, por exemplo, semelhante estupor pode ser causado pela atualidade das palavras de Adorno e Horkheimer quando esclarecem como se forma o pensamento fascista. Este movimento espiralado da história aparece nas narrativas distópicas. Ao se ler obras como *1984*, *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451* e *O conto da aia*, por exemplo, depara-se-á com universos onde a falência do humanismo leva sociedades tecnologicamente avançadas a mergulhar no obscurantismo. Não raro, o futuro previsto nestas narrativas traz características ou eventos que parecem alertas acerca do perigo em que as sociedades podem se encontrar caso não aprendam com os erros do passado.

Longe de imaginar o futuro através de narrativas distópicas, entretanto, esta tese analisa romances que reimaginam o passado. Acredita-se que, tão importante quanto olhar para o futuro, é ter os acontecimentos pregressos sempre em mente. Como mencionado no início deste texto, tomando emprestadas as palavras de George Santayana, se se esquece o passado, pode-se estar condenado a repeti-lo.

Nota-se, pelas informações apresentadas no início desta introdução, que o Brasil está sob um Estado de exceção. Num período parecido com este, no ano de 1975, Chico Buarque voltou seus olhos para o que acontecia do outro lado do

Atlântico. Em “Tanto mar”, canção que homenageia a Revolução dos Cravos, Chico pede que se mande para seu país “algum cheirinho de alecrim”. O compositor olha para a distância para pensar em formas de luta e transformação de uma realidade insatisfatória.

David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro vislumbram uma direção diferente: é o olhar para trás que irá pautar suas narrativas. Os romances analisados neste texto trazem o ponto de vista de três autores portugueses contemporâneos para o que foi o salazarismo em Portugal. Pretende-se, com esta tese, analisar o papel da literatura como preservação da memória, refletir acerca da importância literária deixada pela geração antecedente e apontar para as formas de se escrever a pós-memória.

Muitos escritores portugueses da contemporaneidade tem buscado na história seus principais temas. Quer seja na reescrita de um passado remoto, quer seja em narrativas acerca de um período não tão distante como, por exemplo, as ficções que tomam o período salazarista como pano de fundo. A memória, oficial ou não, tem estado presente na literatura portuguesa através da escrita de autores como José Saramago, Lídia Jorge, António Lobo Antunes e José Cardoso Pires. O relacionamento da literatura portuguesa com a história, todavia, é bem mais antigo: autores como Camões, Camilo Castelo Branco e Fernando Pessoa já haviam trazido para a tessitura literária os motivos da história.

O que há de novo, então? As narrativas que pretende-se analisar neste trabalho foram escritas por romancistas que não viveram a ditadura salazarista, mas ainda sim, tem uma relação de proximidade com este período da história. David Machado, João Ricardo Pedro e João Tordo fazem parte da chamada geração dos Novíssimos. São autores nascidos após a Revolução dos Cravos que voltam seu olhar para a memória dos seus pais e avós. Em *Deixem falar as pedras*, de David Machado, *O teu rosto será o último*, de João Ricardo Pedro, e *Anatomia dos Mártires*, de João Tordo, encontramos histórias que precisam ser contadas. Histórias de pessoas simples que fizeram parte da história. Nestas narrativas, cantam as musas os feitos dos pequenos homens: soldados rasos, camponesas e prisioneiros políticos.

Partindo da investigação do romance *Anatomia dos Mártires* que resultou na dissertação Os “apoderados da memória”: os herdeiros da ditadura salazarista em *Anatomia dos Mártires*, de João Tordo, ocorreu-se que assim como sucede com esta

narrativa, haveria certamente outros textos dos Novíssimos nos quais a ditadura salazarista estaria presente como recuperação de uma memória geracional. A seleção dos romances *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último* entre outros textos se deve, principalmente, pelo tipo de narração que encontra-se nos textos, pelo período abrangido pelas narrativas e gerações das personagens e alguns outros aspectos.

A tese está organizada em cinco capítulos, a saber: “Tive, porém, que lembrar o meu passado”: no entorno do 25 de Abril, “Nem às paredes confesso”: a autocensura de Valdemar e as pedras que falam no romance de David Machado, “Ó gente da minha terra”: o martírio de uma camponesa segundo João Tordo, “Fiquei ao fim de tudo”: a escrita labiríntica do romance de João Ricardo Pedro e “É um canto a revelar toda uma vida”: como se escreve a herança.

Em “Tive, porém, que lembrar o meu passado”: no entorno do 25 de Abril, cumpre-se expor o que herdamos os romances sobre os quais se falará. Para tal, apresentar-se-á os aspectos históricos e literários portugueses que influenciam no que é escrito pelos Novíssimos da literatura portuguesa. O capítulo toma como suporte teórico textos como: *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, *Heterodoxia II*, de Eduardo Lourenço, *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, *Portugal: a Revolução e a Descolonização*, de Maurício Paiva, *A Revolução Portuguesa: o passado e o futuro*, de Álvaro Cunhal, *A Revolução dos Cravos*, de Lincoln Secco, *A Revolução Portuguesa*, de Cláudio de Farias Augusto, entre outros. Além disso, para apresentar a pós-memória, utilizam-se, sobretudo, os textos *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, de Marianne Hirsch e *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann.

O segundo capítulo desta tese intitula-se “Nem às paredes confesso”: a autocensura de Valdemar e as pedras que falam no romance de David Machado. Nele analisar-se-á *Deixem falar as pedras*, de David Machado (2011). Neste romance concentrar-se-á, principalmente, no papel do narrador enquanto condutor das histórias que serão contadas, no testemunho como impulsionador desta narrativa e na relação que os signos presentes no texto tem com a literatura e a história portuguesa. Alguns dos textos em que se apoia para a análise deste romance são: *O Espaço Biográfico*, de Leonor Arfuch, *Teoria do romance I: a estilística*, de Mikhail Bakhtin, *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*, de Ecléa

Bosi, *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur e *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs.

Em “Ó gente da minha terra”: o martírio de Catarina Eufémia segundo João Tordo, abordar-se-á acerca do processo de conversão do assassinato de Catarina Eufémia pela GNR durante a ditadura salazarista em mito da esquerda portuguesa e, sucessivamente, mito literário, a partir do olhar do narrador de João Tordo em *Anatomia dos Mártires* (2011). A figura do narrador e uma escrita que se aproxima do ensaio funcionam como elementos fundamentais para a narrativa da pós-memória no romance. Alguns dos textos utilizados são: *O narrador ensimesmado*, de Maria Lúcia Dal Farra, *Mitologias*, de Roland Barthes, *A imaginação simbólica*, de Gilbert Durand, *A ficcionalização da História*, de Márcia Valéria Zamboni Gobbi, *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin e *A alma e as formas*, de Georg Lukács.

O quarto capítulo, “Fiquei ao fim de tudo”: a escrita labiríntica do romance de João Ricardo Pedro, analisará *O teu rosto será o último* (2012). Neste romance onde acompanha-se a história de três gerações atravessadas pela repressão salazarista e pela guerra colonial, destaca-se um narrador heterodiegético, e uma escrita mosaica do trauma. São usados os textos: *Fábulas da memória*, de Lucette Valensi, *Diante do extremo*, de Tzvetan Todorov, *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, de Oziris Borges Filho, *E agora, José?*, de Cardoso Pires, entre outros.

No quinto e último capítulo da tese, “É um canto a revelar toda uma vida”: como se escreve a herança, o que se propõe é uma reflexão e comparação entre os três romances. *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será último* se encontram ao trazer a morte como elemento essencial no desenvolvimento das histórias narradas, o relacionamento intergeracional entre as personagens e a escrita da pós-memória do salazarismo. Utilizam-se os textos: *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço, *História, Memória, Literatura*, de Márcio Seligmann-Silva, *O anjo da história*, de Walter Benjamin, *O arco e a lira*, Octavio Paz, assim como outros já referenciados.

São usados como arcabouço teórico nesta tese, sobretudo, textos acerca da memória como *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*, de Aleida Assmann, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch, *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs,

*Lembrar escrever esquecer*, de Jeanne Gagnebin, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, de Beatriz Sarlo. Além disso, o texto traz também teorias acerca do romance, do romance português contemporâneo, teorias da narração e do narrador e material para uma contextualização histórica.

Os versos do fado que dá título a esta tese, o “Fado da herança”, canção que, em si, traz a relação estabelecida entre a geração novíssima, representada pela fadista Filipa Cardoso, e a anterior representada pelos compositores Alfredo Duarte e Jorge Fernando, rezam:

Porque me toca tão fundo, a sua voz  
Sem regresso, no meu peito ela se esconde  
Como um pássaro de luz voando a sós  
A pulsar dentro de mim, não sei bem onde

É um canto a revelar toda uma vida  
Que a escolheu para lhe dar todas as dores  
E a pele que se arrepia em mim vencida  
Por lhe sentir a tristeza e os desamores

Como a alma transparece, de que lei  
É refém a minha alma presa à sua  
E sem querer chorar, tão triste chorei  
Como a chuva sem pedir, molhando a rua

Fecha as mãos e no seu rosto tenso e sério  
A expressão dum fado intenso, quase um medo  
Meu anseio é desvendar o seu mistério  
E saber da sua voz o seu segredo.

A voz – uma voz cujo seu canto revela uma vida – toca tão fundo no peito que arrepia a pele e faz com que suas tristezas e seus desamores sejam sentidos por quem a escuta. Ao tocar tão profundamente quem a ouve, ela faz com que o desejo seja “desvendar o seu mistério”. O que move este trabalho é uma tentativa de desvendar o mistério das vozes que com seu canto revelam vidas perdidas e resgatadas no nebuloso período da ditadura salazarista. É a tentativa de compreender como os romances de David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro narram acerca de uma geração cujos traumas e cicatrizes não podem ser esquecidos e, neste processo explicitam as suas heranças históricas e literárias.

## 1. “TIVE, PORÉM, QUE LEMBRAR O MEU PASSADO”<sup>4</sup>: NO ENTORNO DO 25 DE ABRIL

*“Por que me toca tão fundo, a sua voz  
Sem regresso, no meu peito ela se esconde  
Como um pássaro de luz voando a sós  
A pulsar dentro de mim, não sei bem onde”  
(Fado da herança, Alfredo Duarte e Jorge Fernando)*

A parte que lhe cabe. Aquilo que foi deixado para trás. A herança é uma lembrança contínua do paradoxo que é a existência humana. Herdar lembra a mortalidade, que o recebido hoje dos que já se foram, em breve será deixado para a posterioridade. Entretanto, herdar também lembra que a morte nunca é completa se deixa para trás os vestígios de uma existência. Herda-se casa, dinheiro, propriedades comerciais, nome de família. Herda-se também cor dos olhos, cabelos, estatura, formato do nariz, cor da pele. Herda-se dos progenitores, herda-se dos antepassados, herda-se de um povo, herdar-se de uma nação.

Além dos bens materiais e das características físicas, pode-se tornar herdeiro da memória. Herda-se a história de um país, a oficial, aquela ensinada nas escolas, livros e nos museus. Herda-se ainda as memórias que não são oficiais. São histórias mais particulares, passadas e repassadas pelas gerações anteriores. Histórias de uma comunidade, de uma família e de avós e pais. São memórias que se contrastam com a história oficial por não trazer como protagonistas majestosos reis, poderosos governantes ou grandiosos exércitos. São memórias que se formam a partir das narrativas de soldados rasos, jovens camponesas, pequenos operários, empregados da venda da esquina.

Nesta tese lança-se um olhar sobre as narrativas de autores que, por sua vez,

4 Joaquim Barradas de Carvalho vai bem longe na história portuguesa para explicar isso. Segundo afirma, “toda a história de Portugal gira em torno dos descobrimentos marítimos e da expansão dos séculos XV e XVI. Tudo o que aconteceu antes não foi mais do que uma preparação para esses grandes empreendimentos. Tudo o que aconteceu depois foram – e são ainda – consequências desses grandes empreendimentos” (CARVALHO, 1982, p. 32). Esse apego ao tempo das grandes navegações é também pontuado por Enzensberger no ensaio “Cismas portuguesas” onde diz: “é claro que todo povo refaz seu próprio passado. Em nosso caso, não tentamos nem maquilar o passado, como os americanos, nem autocensurá-lo, como os russos. A amnésia agressiva dos alemães também não nos convém. Em compensação, somos especialistas na arte da invocação de fantasmas. A história é para nós uma espécie de cinema para massagear o ego, onde sempre se exhibe o mesmo velho filme: ‘O império perdido’ (1988, p. 148).

voltam-se na direção desses figurantes da história. A mudança no foco da câmera do rosto imponente do general montado em seu cavalo para mais atrás, para um rosto perdido na multidão, para o jovem soldado que mal conseguia carregar o peso da arma que portava, passa a ser a perspectiva da Nova História. É o olhar sobre e deste pequeno soldado que dará uma visão mais próxima do que foi a guerra. O jovem soldado não estará embebido em glória e sucesso a ponto de os olhares sobre si ocultarem qualquer ponto negativo, cada pequena rusga mal explicada a fim de manter seu glorioso nome intacto.

No prefácio do seu livro *Pessoas Extraordinárias*, Hobsbawm diz que “essas pessoas constituem a maioria da raça humana. As discussões entre os historiadores sobre o quão importante são na história os indivíduos e suas decisões não dizem respeito a elas. Os escritos sobre tais indivíduos ausentes na história deixaram traços pouco significativos na narrativa macrohistórica” (2005, p. 7). Entretanto, é em tais indivíduos que pessoas comuns conseguem se reconhecer. Embora enquanto sujeitos suas histórias possam parecer sem importância, coletivamente, como Hobsbawm prossegue dizendo, estes homens e mulheres são os principais atores da História.

O século XX é um período extremamente agitado da história humana. O século que trazia o discurso do progresso e avanço tecnológico e ansiava por mostrar o sucesso do sistema capitalista evidenciou o movimento espiralado da história. Após a passagem de duas grandes guerras devastadoras e o enfrentamento a ditaduras e governos totalitários em diversos pontos do planeta, os relatos ouvidos já não são mais de algum fulano perdido em um tempo sobre o qual seja difícil sequer imaginar, mas sim de avós, pais, a tia do padeiro da esquina, o irmão desaparecido de uma avó. Romances e contos passaram a ser mais protagonizados por camponeses, operários e pessoas colocadas à margem da sociedade. São histórias de homens e mulheres que não estavam preocupados sobre qual legado deixariam para as futuras gerações. Não lhes interessava deixar seus nomes impressos nas páginas da história, mas, antes, fazer aquilo que, talvez por um breve momento, em meio a uma tomada rápida de decisão, consideravam a coisa certa a ser feita.

Nos romances analisados nesta tese, nomeadamente, *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último*, as personagens são revivificadas por narradores que relatam a herança da memória recebida de seus



pais e avós. São narradores que tentam, nas páginas de seus romances, dar vida aos seus antepassados que abdicaram de suas existências para que pudessem ser livres. São relatos que mostram como as ditaduras do século XX moldaram a forma como as famílias se constituíram. Os romances de David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro, autores portugueses nascidos após o período nebuloso do salazarismo em Portugal, trazem para as páginas da literatura portuguesa representações de histórias cuja verossimilhança é atestada pelos relatos e testemunhos dos sobreviventes da opressão do Estado Novo. São narrativas de homens moldados sob a sombra do medo, vidas ditadas pelo desconcerto do mundo. Em “Escrita e morte”, Eduardo Lourenço começa por dizer que “uma parte da nossa geração não se viveu enquanto se ia vivendo” (2020, p. 11). As personagens construídas por esses três ficcionistas novíssimos fazem parte dessa geração que teve sua existência paralisada e ‘sobreviveu à espera da “verdadeira vida”’ (2020, p. 11). Dar corpo a eles é talvez legar uma segunda vida à essa geração que por longas décadas não pôde viver plenamente.

### **1.1 O Portugal pós-revolução**

Era a ditadura salazarista já parte do passado de Portugal quando foi perguntado a alguns escritores portugueses o motivo pelo qual a produção literária parecia ter diminuído consideravelmente no período logo após a Revolução dos Cravos. A resposta de Saramago foi que não sobrou tempo para a escrita uma vez que o período “representou para todos a possibilidade de exercer uma política às claras, uma aprendizagem de vida coletiva em moldes totalmente diferentes” (GOMES, 1993, p. 125). De forma coincidente, Lídia Jorge responderá à pergunta afirmando que “houve um momento cívico com uma força tão grande, com uma turbulência tão grande, que os escritores sentiram que não queriam escrever como estavam a escrever até aí, pois não tinham feito a síntese necessária, para perseguir um novo caminho” (IBIDEM, p. 146) e, Teolinda Gersão dirá que “quando as experiências por que passam são apaixonantes e as mudanças que acontecem profundas, só depois é que se entra num período em que é possível criar, quando há já uma certa distância em relação ao passado” (IBIDEM, p. 159). No ensaio

“Literatura e Revolução dos Cravos” escrito dois anos após o 25 de Abril, José Cardoso Pires diz, ao se referir à situação da literatura logo após a Revolução:

A partir dessa data o escritor não era mais o animal à margem ou o ornamento tolerado que uma Política dita do Espírito pretendia estrangular durante meio século. De todas as áreas culturais a literatura tinha sido a mais segregada pelo ódio fascista, agora dispunha de voz total, a que quisesse. E participava, recebia incentivos, apelos vários à intervenção (PIRES, 1977, p. 274).

Cardoso Pires segue dizendo, em seu texto, que, quando as narrativas esperadas pelo resto do mundo para esse período não chegaram, os jornais apontavam para uma “cicatriz do passado”, julgavam os portugueses “estonteados pela claridade, ao cabo de anos e anos de silêncio e de obscurantismo” (PIRES, 1977, p. 275) e, os portugueses, ‘sondavam as suas apreensões: a mão que se suspende e se adia, que não transcreve o momento, que o não transcreve, que o não perdura’ (IBIDEM, p. 276). As vozes silenciadas, ignoradas ou cifradas agora podiam se expressar, porém o período era um tempo de ação. Era preciso conhecer o novo Portugal que surgia antes que se pudesse voltar a escrever. Era preciso reconstruir Portugal. Além disso, era necessário distanciamento dos acontecimentos do 25 de Abril para o gesto criador. “Toda a inventiva, todas as filtragens da memória, associação, surtos do inconsciente, tudo quanto recria e torna significativa a experiência em termos de descrição provém da capacidade de distanciamento em relação ao concreto ou ao fenómeno experimentado” (IBIDEM, p. 278), afirma Cardoso Pires.

O 25 de Abril, movimento organizado por militares de baixa patente, “os capitães de abril”, pôde sair do planejamento graças ao apoio popular<sup>5</sup>. O povo desobedece ao que é pedido nos comunicados dos militares e sai à rua. Este ato muda a história portuguesa e reconfigura o caráter militar da sublevação em popular. Para todo o mundo fica exposto como a revolução que acontecia em Portugal pertencia ao povo. Talvez por esta característica Portugal tenha ganhado destaque a ponto da temática do salazarismo preencher páginas de romances estrangeiros como *Trem Noturno para Lisboa*, do escritor suíço Pascal Mercier<sup>6</sup> e *Afirma Pereira*,

5 Ressalta-se que outro fator que levou ao enfraquecimento do salazarismo foi o desaparecimento do próprio Salazar. Seu afastamento por questões de saúde e posterior morte levaram Marcello Caetano ao poder, e este era muito menos popular. A chamada Primavera Marcellista não passou de outra faceta do longo inverno pelo qual passava Portugal.

6 É de interesse observar que o general Spínola era considerado um aliado do regime salazarista e a publicação de “Portugal e o Futuro” certamente foi impactante para Marcello Caetano. O alinhamento

do italiano Antonio Tabucchi.

Após décadas sob a repressão do Estado Novo, a reconstrução de um país não seria um trabalho simples, sobretudo, um país em que se intencionava fraterno, justo e livre. O período posterior ao 25 de Abril é um momento de grandes mudanças no cenário político e econômico português. A verdade é que embora se houvesse a necessidade indiscutível de se romper com o salazarismo, não havia um plano completo sobre o que aconteceria à Portugal se a sublevação corresse bem. Os militares, segundo Lincoln Secco, queriam apenas três coisas: “pôr fim à ditadura, resgatar o prestígio das Forças Armadas e terminar a Guerra Colonial em África” (SECCO, 2005, p. 6). Era de suma importância repensar Portugal e sua política. Os seis governos provisórios que se seguiram à Revolução dos Cravos tiveram curtos períodos de duração marcados por tentativas de golpes e desacordos entre partidos. O fato do Movimento das Forças Armadas terem recebido o apoio popular não facilitava a governança. O fato é que, como enfatizado por Claudio de Farias Augusto em *A Revolução Portuguesa*, era incompatível com a proposta revolucionária ter Portugal um governo sendo exercido por um conselho militar quando esperava-se um regime democrático pluripartidário (cf. AUGUSTO, 2011, p. 87-8).

As questões que tinham de ser resolvidas em Portugal passavam pela problemática da economia. Portugal teve uma industrialização tardia. Enquanto outros países na Europa se industrializavam, Portugal estava muito mais preocupado com as questões relacionadas às colônias, sua fonte de exploração. Foi o esforço em manter o controle sobre estes territórios que fez o antigo Império Ultramarino gastar muito dinheiro com a manutenção do exército em territórios africanos, enquanto no continente europeu as mulheres e filhos de soldados eram privados de direitos básicos devido à falta de dinheiro<sup>7</sup>. É justamente o maior orgulho de Salazar, a dominação sobre povos africanos, que resultará em insatisfação do povo e entre oficiais de baixa patente, a massa das forças armadas, resultando na sublevação que levará o salazarismo ao seu término<sup>8</sup>.

de Spínola fica evidente nas alterações sugeridas pelo general no “Programa de Ação política do Movimento das Forças Armadas. Ele sugere que se remova expressões como “abolição da censura”, “projeto político”, “juventude fascista”, “controle imediato da emissora nacional e da rádio e televisão portuguesa” e “ordem democrática” (cf. SECCO, 2005, p. 35-6).

<sup>7</sup> Curiosamente, no mesmo período também os escritores David Machado e João Ricardo Pedro estavam desempregados.

<sup>8</sup> Burke ainda elenca outros cinco pontos para estabelecer uma distinção entre a perspectiva tradicional e a nova história. Primeiramente, o ponto de vista tradicional de que “a história diz respeito

Os movimentos revolucionários nos territórios africanos que em 1961 começavam, principal fator que leva à queda do Regime, convertem o que seria uma importante fonte de renda portuguesa em um gasto que Portugal não podia arcar. Além de uma já dita insatisfação por parte de soldados resultante de elementos materiais relacionados às suas presenças em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, o próprio contato direto de portugueses com outros povos por estarem em África e com leituras relacionadas às teorias marxistas, foi o elemento intangível que levou à sublevação. Quando se assiste às entrevistas de Salgueiro Maia, quando procura-se informações acerca dos capitães que estiveram envolvidos no 25 de Abril e, é claro, as reivindicações, o programa do MFA para os governos que se seguiriam ao Regime Salazarista, nota-se que há consciência de classe nestes indivíduos, há vestígios e até mesmo citações das leituras que foram realizadas, leituras que englobam filosofia, sociologia, economia, etc. Muitos dos soldados eram jovens universitários e recém-saídos da universidade, onde certamente tiveram contato com leituras, à época, consideradas subversivas. Há, portanto, um conhecimento derivado de vivência e teoria como principal fundamento para a criação de uma consciência de classes e, conseqüentemente, mobilização. Observa-se que, embora o momento posterior à Revolução dos Cravos não tenha sido plenamente arquitetado, a sublevação é organizada com antecedência. Lincoln Secco aponta para quase um ano de preparação:

Em 9 de setembro de 1973 ocorreu, sob o pretexto de um simples churrasco, na casa de campo do capitão Dinis de Almeida, nos arredores de Évora, a primeira reunião de oficiais de baixo e médio escalão, com destaque para os capitães. Essa foi considerada a reunião de fundação do movimento dos capitães. Em 6 de outubro, outra reunião numa residência particular de Lisboa resultou numa circular lançada em 23 de outubro, que colocou Vasco Lourenço, Dinis de Almeida, Otelo Saraiva de Carvalho e Vitor Alves, dentre outros, à frente da coordenação do movimento (SECCO, 2005, p. 32).

essencialmente à política" (2011, p. 10), amplia-se para um interesse por toda a atividade humana. A ideia da história como narrativa dos acontecimentos se converte em uma preocupação com a análise das estruturas. O *corpus* utilizado pela história também se amplia: a história, que segundo o paradigma tradicional, deveria buscar como fonte registros oficiais, dá-se conta que as atividades humanas deixam um quantidade maior de evidências tanto visuais e orais, quanto estatísticas. Outra distinção que se coloca diz respeito à explicação histórica. Com uma ampliação do interesse histórico para além da política, tendências culturais e sociais precisam de uma análise diferente da dada aos acontecimentos políticos. A nova história amplia os questionamentos dos historiadores para movimentos coletivos e individuais, tendências e acontecimentos. Um último ponto que se destaca é que o olhar tradicional da História como objetiva se transforma com a percepção de um mundo onde por mais que se lute contra preconceitos de todos os tipos, é impossível não olhar o passado de um ponto de vista particular (cf. BURKE, 2011, p. 10-7).

Depois disso, uma reunião realizada em Cascais em março de 1974 aprova o documento “As forças armadas e a nação”. Tentando assumir a liderança, o general Spínola lança seu livro “Portugal e o Futuro” onde faz uma crítica mais moderada ao Estado Novo. Segundo Lincoln Secco,

o general Spínola advogava “o reconhecimento dos povos à autodeterminação” e o “recurso à consulta popular”, uma “solução federativa” que contemplasse a independência progressiva das colônias, por meio da sua integração numa “comunidade lusíada”, com eleição democrática dos seus representantes. Os objetivos de Spínola eram moderados e constituíam uma alternativa conservadora. Pois se apresentavam como antídoto à “desagregação de Portugal pela via revolucionária” (SECCO, 2005, p. 34)<sup>9</sup>.

O período seguinte ao dia 25 de abril de 1974 foi uma época de esperança e profundas mudanças em Portugal. A nacionalização de alguns dos setores básicos em Portugal, a reforma agrária e o processo de descolonização em África, foram algumas das conquistas do país que se reconstruía. O plano era um governo que aos poucos fosse se adequando ao modo de vida socialista. Augusto cita Melo Antunes que diz:

[...] há que programar como fazer a transição da economia de mercado, como fazer a transição do capitalismo para as formas coletivizadas da produção, sem perda das liberdades democráticas, sem cair no caos e sem perder as conquistas já feitas [...]; há que dispor de um estudo forte, capaz de impor as medidas que permitam a acumulação necessária ao aumento da produção [...]. [E afirmava ainda que] o povo tem que compreender bem o Programa que o MFA vai executar, que ele não se destina a alimentar a burguesia (AUGUSTO, 2011, p. 148).

A guinada à esquerda em Portugal atraiu olhares externos. Lincoln Secco afirma que “a imprensa internacional se alarmou com o que denominava a “bolchevização de Portugal”, o surgimento de um satélite de Moscou no extremo Ocidente da Europa” etc” (2004, p. 134). As eleições, entretanto, seguiram um caminho diferente do que parecia provável: o PCP fracassou. Secco atribui o

<sup>9</sup>Tradução nossa do original: ““Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but imaginative, investment, projection, and creation. [...] These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation.”

ocorrido à “circunstância histórica de submissão à ideologia salazarista por quase cinquenta anos, ao poder local, à estrutura familiar conservadora, às tradições rurais etc.” (2004, p. 136). De todo modo, já no relatório escrito por Álvaro Cunhal em novembro de 1976 e publicado como *A Revolução Portuguesa: o passado e o futuro*, apontava-se para distanciamentos do projeto original da Revolução, como a oposição à reforma agrária e uma tentativa de destruir os projetos de nacionalizações de empresas ao se pregar que não seria benéfico para os trabalhadores e que, além disso, a iniciativa privada cuidaria melhor da gestão destas. Com um olhar já à frente do seu tempo, Cunhal indicava para “o agravamento e deterioração da situação económica e financeira” como um dos problemas centrais a serem resolvidos. Em caso contrário, o imperialismo, sempre atento, ofereceria ajuda financeira e, desta forma colocaria Portugal sob uma posição submissa (cf. CUNHAL, 1994, p. 319-24).

Na mesma publicação de Álvaro Cunhal, foi incluído um artigo do autor escrito 20 anos depois da Revolução dos Cravos. Neste texto, ele confirma as previsões que haviam sido feitas anos antes: as potencialidades portuguesas provenientes do alvorecer de Abril estavam, aos poucos, sendo liquidadas por governos, como o de Cavaco Silva e suas políticas de direita (cf. CUNHAL, 1994, p. 38-9).

Embora num primeiro momento a burguesia e as organizações políticas ligadas ao salazarismo tenham ficado ‘dispersas, desorganizadas e desnorteadas’, como aponta Maurício Paiva em *Portugal: a revolução e a descolonização* (cf. 2017, p. 37), Claudio de Farias Augusto cita, em seu livro *A revolução portuguesa*, uma entrevista de Vasco Lourenço concedida ao jornal *O Público* 25 anos depois da Revolução em que este lamenta a recuperação da direita (2011, p. 144). A verdade é que enquanto a esquerda se preocupava com suas diferenças, o outro lado preparava seu retorno.

Há, pouco depois do 25 de Abril, um forte interesse do Estado português em fazer parte da Europa. Uma Europa, como aponta Lincoln Secco, “Ocidental, liberal, capitalista e, de preferência, social-democrata” (2004, p.194). Em *Pela mão de Alice*, Boaventura de Sousa Santos chama a década de 80, período em que Portugal entra para a Comunidade Económica Europeia, de “década do pós-marxismo” (1996, p. 29). Ele afirma:

A ascensão de partidos conservadores na Europa e nos EUA; o

isolamento progressivo dos partidos comunistas e a descaracterização política dos partidos socialistas; a transnacionalização da economia e a sujeição férrea dos países periféricos e semi-periféricos às exigências do capitalismo multinacional e das suas instituições de suporte, o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional; a consagração mundial da lógica económica capitalista sob a forma neoliberal e a consequente apologia do mercado, da livre iniciativa, do Estado mínimo, e da mercantilização das relações sociais; o fortalecimento sem precedentes da cultura de massas e a celebração nela de estilos de vida e de imaginários sociais individualistas, privatistas e consumistas, militantemente relapsos a pensar a possibilidade de uma sociedade alternativa ao capitalismo ou sequer a exercitar a solidariedade, a compaixão ou a revolta perante a injustiça social; a queda consentida de governos de orientação socialista às mãos do jogo democrático antes julgado burguês na Nicarágua, em Cabo Verde e outros países; e, finalmente, o rotundo e quase inacreditável colapso dos regimes comunistas no Leste europeu – todos estes factores foram convergindo para transformar o marxismo, aos olhos de muitos, como pouco mais que um anacronismo (IBIDEM, p. 29).

O desvio na orientação de um país que havia passado por uma revolução à esquerda e se converte em um Portugal neoliberal, aparece nas narrativas examinadas nesta tese. Segundo apontado por Marcuse, o retorno ao passado revela que há insuficiência no presente (cf. MARCUSE, 1975, p. 38-9). Há, nesses textos, uma espécie de desilusão com os rumos que foram tomados pela história. Publicados em 2011 e 2012, os romances *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último* são escritos e retratam como tempo presente o segundo mandato de Cavaco Silva, representante da centro-direita. O desemprego, por exemplo, que marca essa época em Portugal, aparece representado nos textos<sup>10</sup>. A desilusão ilustrada nas três narrativas é comprovada pelos dados estatísticos. Segundo apontado por Claudio de Farias Augusto:

para reafirmar o desencanto, podemos recorrer aos registros da rotina eleitoral portuguesa, pautada no voto voluntário. Ela tem registrado um progressivo desinteresse da população pelas eleições (sobretudo as nacionais), chegando o índice de abstenção a ultrapassar os 50% nas eleições presidenciais de 2011, quando o presidente Aníbal Cavaco e Silva (de centro-direita) foi reeleito com o menor número de votos desde 1976 – quando, no fim da aurora do “novo futuro”, mais de 75% dos eleitores foram às urnas (2011, p. 171).

10 Tradução nossa do original: “descendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they identify that connection as a form of memory, and that, in certain extreme circumstances, memory can be transferred to those who were not actually there to live an event.”

Recorrer ao período revolucionário nesses romances é uma tentativa de recuperação do espírito que acompanhou o 25 de Abril. A falta de esperança quanto ao futuro, leva ao questionamento acerca do que foi feito no passado e no que pode ser feito para, não recuperar tal qual aconteceu, mas trazer de volta as ideias e as vibrações que tornaram possível que a história se escrevesse com movimentos de transformação pautadas em ideias de liberdade, fraternidade e igualdade.

## 1.2 Quando a literatura reescreve a história

Na *Poética*, de Aristóteles, é dito que “a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer”. No texto, Aristóteles ainda apresenta elementos que, passados mais de dois mil anos, continuam a servir para estabelecer uma distinção entre a escrita literária e a escrita histórica. Seu texto reza:

O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 2011, p. 54).

Sem deixar ainda o mundo grego antigo, e embora uma relate o que aconteceu e, a outra, o que poderia ter acontecido, Literatura e História estão ligadas por uma mãe comum: a memória. Avançando-se ao longo do tempo, é possível encontrar diversas narrativas onde história e ficção se cruzam e muitos narradores que utilizarão acontecimentos reais como elementos para a escrita ficcional. As pessoas que foram atores da história, os lugares e tempo em que os eventos ocorreram e os acontecimentos ajudam a dar vida às personagens, espaço, tempo e enredo nas ficções.

O uso da história como matéria-prima para a escrita literária, portanto, apresenta-se como um dos elementos que não é novidade no campo narrativo. Em



uma entrevista concedida ao *Jornal de Letras* e citada por Carlos Reis em *História Crítica da Literatura Portuguesa vol. IX*, José Saramago diz que a tentação que, enquanto escritor, tem sobre a História é a de tentar corrigi-la, “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” e ainda aponta, na sequência:

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, leva-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (2006, p. 322-3).

Ao mesmo tempo que se encontra na Literatura essas possibilidades do tratamento da história como matéria ficcional apontadas por Saramago, há profundas mudanças ocorridas na escrita da história. A Nova História volta o seu olhar para as personagens deixadas de lado pela história tradicional. No capítulo introdutório de *A escrita da história*, Peter Burke diz que “a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional” (2011, p. 10). Para chegar a uma aproximação do que seria o conceito dessa nova história, Burke opta por defini-la pelo que não é apontando para seis pontos. No terceiro ponto, o historiador britânico opõe a perspectiva que parte do feito dos grandes homens na história tradicional com um olhar que vem de baixo pela nova história:

Por outro lado, vários novos historiadores estão preocupados com a história vista de baixo; em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social. A história da cultura popular tem recebido bastante atenção. Os historiadores da Igreja estão começando a estudar sua história vista tanto de baixo, quanto de cima. Os historiadores intelectuais também têm deslocado sua atenção dos grandes livros ou das grandes ideias – seu equivalente aos grandes homens – para a história das mentalidades coletivas ou para a história dos discursos ou “linguagens”, a linguagem da escolástica, por exemplo, ou a linguagem forense (BURKE, 2011, p. 13)<sup>11</sup>.

Essa perspectiva nova da história se funde à escrita literária: nos romances contemporâneos que trazem a história com força motriz, encontra-se a narrativa da

11 Em *O romance português contemporâneo*, Miguel Real atribui a internacionalização da Literatura Portuguesa às “contínuas traduções das obras de José Saramago e António Lobo Antunes, bem como a atribuição do Prémio Nobel ao primeiro, em 1998. De facto, tanto por um efeito de arrastamento quanto pela qualidade intrínseca da obra dos novos romancistas, o romance português internacionalizou-se, conquistando espaços exteriores de tradução e publicação” (REAL, 2012, p. 23).

vida de homens e mulheres considerados pequenos, personagens que, como afirma Hobsbawm na já citada introdução à *Pessoas extraordinárias*, não influenciam na macro história. A novidade de se escrever sobre os pequenos homens e mulheres, entretanto, foi característica de uma literatura que se pretende espelho da sociedade, o neorrealismo. E esse olhar sobre as pessoas comuns permanecerá presente na escritura da contemporaneidade composta, em Portugal, por nomes como José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge e José Cardoso Pires, alguns dos autores que movimentaram e (continuam a movimentar!), o cenário literário português.

Embora os fatos históricos sejam importantes enquanto temática, o foco destas narrativas tende a ser no fator humano. O desvio do olhar é para os seres humanos que são afetados, que sofrem as consequências do período histórico. Esse elemento tem tido destaque ao se trazer para as páginas de romances e outros tipos de textos literários a temática das guerras e ditaduras do século XX. Em *Diante do extremo*, Todorov aponta para uma questão relacionada à escrita da história que pode indicar também o modo como se configura a escrita literária nesses casos:

Os autores não aspiram a refazer a História; esta já se encontra estabelecida, mas – assim como o fazem os heróis – não se ocupa dos indivíduos. Ora, eles escolheram focar justamente nos detalhes e nos indivíduos. “Não estamos escrevendo a História. Falamos da Memória”(2012, p. 40).

Ao tratar da história recente, de experiências cujos personagens que os vivenciaram continuam a andar sobre a terra, o testemunho torna-se também referência para a escrita ficcional. Tanto a história, quanto a literatura, lidam, neste caso, com a memória e, consequentemente, com o que é dúbio e incerto. Além disso, ambas as disciplinas se exprimem através das palavras e estas não podem dizer tal qual foi a experiência. Talvez seja possível dizer que as palavras traduzem a vivência. Assim como ocorre no trabalho da tradução, o resultado nunca será exatamente o que foi dito, porém, uma aproximação possível.

Há que se lembrar que mesmo buscando na história os elementos a serem utilizados numa narrativa ficcional, o texto literário opera no campo de um “como se”. Iser afirma, no ensaio “O jogo do texto”, que “os autores jogam com os leitores”. Os ficcionistas usam diversas estratégias narrativas e efeitos estéticos a fim de dar corpo ao passado destacando aquilo que pretendem colocar em evidência. No texto, ele segue dizendo:

Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse* realidade. Assim, o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo (2011, p. 107).

Esse contrato estabelecido entre autor e leitor, o “como se” apresentado por Iser, operacionaliza e completa os sentidos do que é dito por Aristóteles na *Poética* e por José Saramago quando entrevistado: é no como poderia ter acontecido que mesmo as narrativas com temáticas históricas funcionam. No “como se” dos romances *Anatomia dos Mártires*, *Deixem falar as pedras* e *O teu rosto será o último*, as personagens que viveram no tempo de Salazar, que sofreram as consequências de um sistema opressivo, ganham uma possibilidade de uma vida extra. Este “como se” tenta recompensar aqueles que antes derramaram sangue para que as novas gerações tivessem hoje uma vida de liberdade onde é, inclusive, possível escrever sobre aqueles que foram mortos e invisibilizados por Salazar.

Além disso, aliado ao conteúdo está a forma. A ficcionalização do discurso histórico apresenta elementos formais que contribuem para que o conteúdo seja verossímil. Nos textos examinados nesta tese, algumas estratégias utilizadas são a escrita fragmentária, uma dinâmica narrativa no romance que se aproxima do ensaio, a escrita diarística, o discurso polifônico, entre outros. São formas que objetivam dar ao conteúdo o corpo apropriado. Ao se falar, por exemplo, de um relato de guerra, a escrita fragmentária aproximar-se-á da narrativa do trauma. O discurso polifônico ajuda a exprimir as diversas vozes que falam de um personagem histórico, real, que com o passar do tempo se converte em um mito. O diário é um espaço de liberdade que opera como um contraponto à censura das ditaduras. Ao falar sobre os romances de José Saramago que trazem a história como temática, em especial, o *História do Cerco de Lisboa*, em seu livro *A ficcionalização da História*, Márcia Valéria Zamboni Gobbi diz:

Vimos que a leitura da História, via romance, é uma operação cujo movimento fundamental é o jogo ambíguo, a tensão entre um afirmar e um duvidar, uma incorporação da História que, simultaneamente, questiona sua verdade. Esse movimento manifesta-se, na construção da narrativa, por meio dos aspectos que vimos analisando: a

(con)fusão temporal, a sobreposição de espaços, o rebaixamento dos personagens, o rompimento das fronteiras entre as vozes dos personagens e a do narrador (que é, enfim, o regente dessa (des)ordem) (2011, p. 83).

Os elementos colocados como constituintes dessas narrativas que abraçam os temas e personagens históricos criam efeitos específicos que apontam, mais uma vez, para a importante questão que é: mesmo tratando da história, são textos ficcionais. Ambos são discursos que, entretanto, distanciam-se ao sistematizar os acontecimentos. Ao trazer para o seu texto *Poética do pós-modernismo* a problemática das escritas da história e da literatura, Linda Hutcheon afirma:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Nos três romances examinados nesta tese, a narrativa histórica assume papel fundamental e não apenas decorativo. Neles, a história serve de fato como ponto de partida e elemento crucial para que as narrativas façam sentido. Entretanto, como apontado por Todorov, “quando a História serve de ponto de partida para suas ficções, o poeta pode tomar liberdades em relação ao desenrolar exato dos fatos, mas é para revelar sua essência oculta: nisso reside a superioridade da poesia sobre a História, já diziam os Antigos” (TODOROV, 2017, p. 396). É o que acontece em *Anatomia dos Mártires*, *Deixem falar as pedras* e *O teu rosto será o último*. Embora apareçam elementos centrais da história portuguesa, tratando-se de um espaço de ficção, há personagens e acontecimentos que fazem parte da liberdade dada aos ficcionistas. Segundo Ana Paula Arnaut aponta em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*,

Acreditamos, no entanto, no pleno direito que a ficção tem de pôr em causa a História (principalmente, como veremos, um certo tipo de ficção histórica), duvidando quer dos seus métodos quer das suas opções para conferir maior relevo a uma ou outra figura, a um ou a outro evento, assim instaurando, ou pelo menos propondo, novos cenários do que poderia ter acontecido. [...] Acreditamos, ainda, no âmbito dos novos rumos por que parece nortear-se a historiografia

contemporânea, que alguma ficção procede também à reconstituição de certos percursos de mentalidade e de certos modos de vida. Numa linha adjacente, certa ficção leva ainda a cabo o redimensionamento e a reabilitação de figuras anónimas a quem, apesar de tudo, ainda se não confere e reconhece, na materialidade gráfica do discurso histórico, a devida importância na formação do que hoje somos como país e como povo (ARNAUT, 2002, p. 306).

Como acontecerá em romances de autores como José Saramago, António Lobo Antunes e Lídia Jorge, citando-se apenas alguns dos mais destacados e já consagrados ficcionistas contemporâneos, as personagens criadas para as páginas dos romances de João Tordo, David Machado e João Ricardo Pedro, embora não tenham de fato existido, são figuras representativas da 'geração que não viveu enquanto se ia vivendo'. Retratar essas personagens como indivíduos, mesmo que não sejam reais, com suas vidas cotidianas, seus amores e sofrimentos, suas vontades e pensamentos, ajuda a tirar uma ideia usual de coletivo. Coletivamente, indivíduos se tornam apenas mais um número e o perigo disto está na despersonalização. Segundo segue afirmando Arnaut:

A "pessoa real" pode não existir nas páginas da obra mas, segundo julgamos, o facto de a narrativa ser pautada e enquadrada, de modo sistemático, por um leque de acontecimentos cuja dimensão e importância se encontram atestadas nas Histórias oficiais torna-se pertinente, também, para estabelecer uma catalogação genológica idêntica (ARNAUT, 2002, p. 311).

A literatura que reescreve a história tenta imaginar o mundo como poderia ter sido. Mesmo nas personagens inventadas, a literatura, que como a Nova História, muda o foco para aqueles que sempre foram considerados pequenos, pessoas cujas vidas em nada alteraram a macro história, consegue dar corpo à memória, mesmo que uma memória estilizada, fragmentada, em migalhas. No "como se" destes textos, os indivíduos fictícios ganham rostos, vozes e vidas que querem ser vistos, ouvidos e narrados.

### **1.3 A pós-memória**

Não por acaso deram os gregos como mãe às musas Mnemosine. A personificação da memória dá à luz às personificações das artes na Antiguidade Clássica. A personificação da memória pelo viés das artes, portanto, é essencial.

Também a memória como área de conhecimento tem sido estudada e teorizada há muito na história da humanidade. Frances Yates encontra essa origem na memória compreendida como arte em si. Remontando esta gênese, Yates diz, em *A arte da memória*:

O estudioso da história da arte clássica da memória deve sempre lembrar que essa arte pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável. E foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição européia, sem ter sido jamais esquecida – pelo menos até tempos recentes –, e que os antigos, guias infalíveis de todas as atividades humanas, traçaram regras e preceitos para aprimorar a memória (YATES, 2007, p. 18).

No seu texto, Yates mostra como o desenvolvimento de técnicas de memorização era importante em uma época em que os armazenadores de memória que hoje se usa não estavam disponíveis. Por este motivo, mesmo que esse caráter técnico da memória se distancie do que será a teorização da mesma, foi um elemento fundamental para tal. Das técnicas de palácios e teatros da memória, chega-se às distinções entre memória-hábito e memória-lembrança propostas por Bergson em *Matéria e Memória*. Com essa proposição, Bergson separa uma memória que vem da repetição contínua da memória que se vincula à imaginação, como afirma Ricoeur, “à memória que repete, opõe-se à memória que imagina” (RICOEUR, 2007, p. 44). Aleida Assmann explicita as diferenciações entre esses tipos de memória ao dizer:

Enquanto a mnemotécnica e os procedimentos técnicos de armazenamento estão preocupados em garantir que o conteúdo da memória armazenada seja idêntico ao conteúdo que será resgatado depois, no caso da memória natural há uma desvinculação desses dois atos. Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído. Quanto mais as metáforas da memória fazem jus a essa dinâmica imanente das recordações, tanto mais elas realçam a dimensão temporal como fator decisivo e tanto mais fazem da reconstrução dos conteúdos da memória o verdadeiro problema em questão (ASSMANN, 2011, p. 191).

Em seguida, Halbwachs, que estudou filosofia com Henri Bergson, traz para a teorização da memória uma nova hipótese: os indivíduos recordam-se coletivamente. Em seu livro *A memória coletiva*, o sociólogo francês afirma:

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (2003, p. 39).

As noções de que as lembranças se constroem coletivamente e de que a lembrança é, ao mesmo tempo, “reconhecida e reconstruída” é importante para a compreensão de outra teoria ligada à memória e que pautará esta tese. Embora as representações geracionais nos romances *Anatomia dos Mártires*, *Deixem falar as pedras* e *O teu rosto será o último* sejam diversificadas, os três ficcionistas que os escrevem pertencem à geração nascida imediatamente após a Revolução dos Cravos. Não tendo vivenciado esse período da história portuguesa, eles estão ainda suficientemente próximos para que conheçam o testemunho da geração (gerações) que o viveu (viveram) e ouçam os relatos diretamente dos pais e avós. Conforme observar-se-á nos capítulos seguintes, esses três romancistas voltam seus olhares para Portugal e narram acerca do período que essas gerações tão próximas ainda viveram.

O olhar para um passado recente, no entanto, não é um privilégio português. No seu livro *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, Marianne Hirsch aponta, na introdução, para uma nova conceituação acerca da memória:

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração seguinte” mantém com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes - para experiências que eles “lembram” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profunda e afetivamente que parecem constituir memórias por direito próprio. A conexão da pós-memória com o passado é, portanto, na verdade mediada não por recordação, mas por imaginação, investimento, projeção e criação. [...] Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Essa é, creio eu, a estrutura da pós-memória e o processo de sua geração (2012, p. 5)<sup>12</sup>.

O termo pós-memória é usado por Hirsch para descrever a forma como a geração que não vivenciou o trauma (que, conforme apresenta, pode ser pessoal, coletivo ou/e cultural) e, por extensão, a memória, relaciona-se com a geração que

12 Fado “Nem às paredes confesso”, composição de Max/Ferrer Trindade/Artur Ribeiro.

passou por essas experiências. A impressão causada por essas memórias transmitidas como uma herança familiar é tão expressiva que se converte em expressões artísticas. Marianne Hirsch traz como exemplificação o caso de *Maus*, *graphic novel* de Art Spiegelman, um filho de sobreviventes do Holocausto. Nele, Spiegelman narra a partir das experiências que não vivenciou, porém fazem parte da sua memória pela via do testemunho do pai. Através de narrativas como essa é possível que se perceba que:

descendentes de vítimas que sobreviveram, bem como de perpetradores e de espectadores que testemunharam eventos traumáticos massivos se conectam tão profundamente às lembranças do passado da geração anterior que identificam essa conexão como uma forma de memória, e que, em certas circunstâncias extremas, a memória pode ser transferida para aqueles que não estavam realmente lá para viver um evento<sup>13</sup> (HIRSCH, 2012, p. 3).

No seu texto, Marianne Hirsch chama essa profunda conexão com as memórias da geração anterior de “atos de transferência”, um termo que é empregado por Paul Connerton. E embora memória e pós-memória não sejam a mesma coisa, a força afetiva desta produz efeitos mentais semelhantes àquela (cf. HIRSCH, 2012, p. 31). O indivíduo, mesmo não tendo passado pelo trauma, pela dor da memória herdada, consegue sofrer e senti-la profundamente como parte de si.

O elo entre a geração que herda com a geração que vivenciou é tão forte que a narrativa da memória (e quando fala-se em narrativa, não é apenas ao texto escrito que refere-se, mas à toda manifestação discursiva, sobretudo as ligadas às artes.) torna-se uma necessidade. A literatura, assim como acontecerá com a fotografia, as artes plásticas e o testemunho, funcionam como uma espécie de “conexão viva” entre o passado e os indivíduos que o recordam (cf. HIRSCH, 2012, p. 33). Ao trazer para as páginas de livros, para telas e exposições as recordações da memória da geração passada, aqueles que herdaram compartilham ainda com outros o peso do tempo que carregam. Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann diz:

Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse

13 *Debaixo da pele*, romance de David Machado publicado em 2017, traz novamente narradores jovens (mas não somente) e a composição, à semelhança de *Deixem falar as pedras*, alterna diferentes narradores e formas de narrar.



contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer. Pois para os artistas não se trata de usar armazenadores tecnológicos; eles buscam, sim, um “glossário de sentimentos”, em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos (ASSMANN, 2011, p. 26).

A arte produzida a partir da pós-memória, portanto, sob o ponto de vista apresentado por Assmann, estaria menos preocupada em guardar uma espécie de registro dos acontecimentos e, mais voltada para lembrar que é preciso se lembrar. A arte traz a crise da memória como tema. Ainda tomando as constatações de Aleida Assmann como arcabouço, lê-se que:

A nova arte sobre a memória age em outra área. Ela não *precede*, mas sim *sucede* o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço das perdas. [...] Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste novo milênio, encontram-se em uma situação diferente. Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios de que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda (ASSMANN, 2011, p. 386).

Esta é a característica em que a arte produzida na pós-memória mais se distingue: nas narrativas de autores como os já exaustivamente citados José Saramago, António Lobo Antunes e Lídia Jorge, as feridas do salazarismo, as memórias de um tempo opressivo em que se vivia sob uma ditadura já foram expostas. Na produção da novíssima geração, entretanto, a diferença se fixa no fato de que não se tenta mais documentar o passado, mas ‘fazer um balanço da perda’<sup>14</sup>.

A manifestação desse relacionamento inter-geracional se conecta à carga histórica do que foi o século XX. O período agitado que vai, aproximadamente, de 1914, com a Primeira Guerra Mundial, à 1988, com a derrubada do muro de Berlim, trouxe imagens de catástrofes que estão ainda muito frescas nas mentes. Embora as guerras e turbulências históricas estejam presentes desde o início da história da

14 Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Criada em 1945, a polícia política portuguesa era responsável pela repressão de todos que se manifestassem contra o regime ditatorial de Salazar. Embora a PIDE oficialmente tenha sido extinta em 1969, no mesmo ano Marcelo Caetano instituiu a DGS (Direção-Geral de Segurança) que tinha as mesmas funções da PIDE.

humanidade, nunca antes teve-se tantos meios de manter tudo registrado, fixo na memória histórica. Em *Mutações da literatura do século XXI*, Leyla Perrone-Moisés afirma que:

Jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quanto a atual. E a memória recente, a do século XX com suas guerras e horrores, é culpabilizante. Daí a frequência do tema do espectro na literatura contemporânea. O espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer (PERRONE-MOISÉS, p. 150).

Apesar do quão brutal possa parecer a reflexão e recuperação dos traumas e feridas causadas pelo século XX, há nessas narrativas um trabalho fundamental: em *Diante do extremo*, Todorov diz que:

Do ponto de vista não mais de si, mas da humanidade (que cada um pode, por sua vez, emprestar), uma vida não é vivida em vão se dela restar um rastro, uma narrativa que se junta às inúmeras histórias que constituem nossa identidade, contribuindo assim, ainda que em ínfima, para tornar esse mundo mais harmonioso e mais perfeito. Este é o paradoxo dessa situação: as narrativas do mal podem produzir o bem (2017, p. 145).

Como anteriormente citado referenciando-se a Marcuse, recorre-se ao passado quando no presente falta algo. Ao falar sobre os textos com elementos históricos de Shakespeare, Assmann recorda que essas peças ‘não realçam na história o que passou, mas o que é presente’ (cf. 2011, p. 87). O texto literário, quando registra a história passada, na verdade está falando sobre o tempo presente em que ele é escrito. O ato de recordar, mesmo a pós-memória, esta memória que é herdada da geração que experienciou o trauma, é um trabalho constante de ressignificação. Leyla Perrone-Moisés diz que “a presença do passado nas obras atuais não se manifesta de modo diacrônico, como nos manuais de história literária, mas de modo sincrônico, que é o modo da memória” (2016, p. 116-7). A memória traz consigo também, as marcas do momento em que é recordada. Lembra-se porque é uma necessidade lembrar, porque, ao se fazer o balanço da perda é possível que se compreenda o que pode ser feito das ruínas deixadas. Como apontado por Ronaldo Lima Lins em *A indiferença pós-moderna*, “o passado não guarda apenas revelações esquecidas; guarda valores, muitos deles úteis, se fosse possível trazê-los à modernidade para esquentar, com um cobertor de fraternidade,

a frieza das nossas relações” (2006, p. 20).

#### **1.4 A herança: o novíssimo contemporâneo**

Gonçalo M. Tavares, Afonso Cruz, Patrícia Portela, João Tordo, Joana Bértholo, Nuno Camarneiro, Valter Hugo Mãe e José Luís Peixoto são alguns dos mais recentes nomes da literatura portuguesa que têm se espalhado pela Europa e mundo afora, sendo traduzidos, lidos e estudados. Há também alguns nomes mais tímidos como Tiago Patrício, Bruno Margo, Rui Cardoso Martins, Sandro William Junqueira cujos textos, mesmo que ainda não tão lidos ou traduzidos, conquistam o olhar crítico devido a sua qualidade literária.

Conceber a ideia de um romance genuinamente português faz cada vez menos sentido ao se pensar na pluralidade cultural impulsionada pela globalização do século XXI. Do mesmo modo, pensar numa unidade na escrita desses escritores não parece adequado. Nos diversos autores citados há uma variedade de temas, escolhas narrativas, perspectivas. Encontram-se romances distópicos, policiais, históricos, entre outros, assim como observa-se na geração anterior.

Ao longo deste texto repete-se algumas vezes a expressão geração pós-2000. Quando fala-se em geração na literatura, pode-se estar a referir a um “grupo de escritores contemporâneos e coetâneos que comungam dos mesmos ideais, respondem aos mesmos desafios históricos, partilham a mesma estética e que muitas vezes procuram construir uma obra com características comuns” (CEIA, Carlos, 2009)<sup>15</sup>. A supracitada geração pós-2000, entretanto, não deve ser tomada como um grupo organizado de escritores a partilhar ideais. Utiliza-se a palavra geração, nomeadamente, a dita geração dos Novíssimos, para contemplar um grupo de escritores que começa a escrever em Portugal no período posterior aos anos 2000. Embora compartilhem um tempo e espaço no cenário literário, dificilmente pode-se conectá-los tomando suas produções literárias como argumento, apesar de,

15 Sobre o descompromisso com a linearidade, há que ter em conta que a narrativa de David Machado emula, com seu narrador, as escritas de si. Em *Relatar a si mesmo*, Judith Butler aponta: “os sujeitos que se narram em primeira pessoa encontram uma dificuldade comum. Há momentos em que claramente não posso contar a história em linha reta, então perco o fio da meada, começo de novo, esqueço um elemento crucial, e fica difícil pensar em como introduzi-lo na trama” (2017, p. 91). Ao narrar sobre si, o texto de Valdemar é verossímil por trazer esse movimento descrito por Butler. Ele volta ao passado para explicar o que se passa no presente e caminha por diversos tempos e situações vivenciadas ao tentar relatar a si.

eventualmente, encontrar-se pontos de contatos entre as escritas de alguns autores.

Falar sobre a literatura produzida pelos novíssimos coloca em pauta uma problemática relacionada às definições. Esses autores recentes têm ainda muito pouco sobre si escrito e, as conclusões ainda estão em suspenso. Trazer para a análise romances produzidos no século XXI e, escritos por autores que começam a arte de narrar nesse novo século, traz para o foco algumas questões importantes. Há um diálogo contínuo sendo estabelecido entre o que se escreve e o que já foi escrito. Ao mesmo tempo, há uma tentativa da crítica em determinar as marcas de uma ruptura com o pregresso.

Em *O romance português contemporâneo*, Miguel Real tenta sistematizar a literatura produzida pela geração dos novíssimos estabelecendo uma linha temporal que parte da produção literária de 1950. Usando uma árvore como metáfora, Real apresenta o fim do realismo queirosiano na década de 50 como as raízes dessa estrutura que seria o romance português contemporâneo. O processo de desconstrução do estilo realista é marcado pela publicação de três obras nos anos de 1953 e 1954: *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora e *Sibila*, de Agustina Bessa-Luís. (cf. REAL, 2012, p. 71). Muito tempo antes, Eduardo Lourenço indica, em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, o período entre 1953 e 1963, especificamente da publicação de *Sibila* à *Rumor Branco*, como uma época não somente com um “número considerável de obras particularmente brilhantes, fenómeno já de si singularíssimo, mas obras de *um tom* e de uma estrutura afins, cujo segredo é natural buscar-se na conformidade da sua expressão ao espírito de época que as viu nascer” (p. 924).

A época da qual fala Lourenço é o período do salazarismo. Na expressão literária, o conflituoso período histórico português foi representado, sobretudo, pela narrativa neorrealista. Recorrendo-se mais uma vez à Eduardo Lourenço, dessa vez, ao ensaio “Psicanálise mítica do destino português” presente em *O labirinto da saudade*, afirma-se que:

Tal foi o papel histórico considerável do movimento “neo-realista”, cuja história cultural e ideológica, na sua complexidade, está por fazer, mas sem o qual a nossa futura e actual relação de portugueses com Portugal é simplesmente *incompreensível*. É sob o seu império ou na sua movência que se cria em relação à clássica imagem de Portugal como país cristão, harmonioso, paternal e salazarista, suave, guarda-avançada da civilização ocidental antimarxista, uma *outra-imagem* que não é exactamente uma *contra-imagem*, mas uma complexa distorção

desse protótipo que nalguns aspectos se apresenta como o pólo oposto dela (sobretudo pela “ocultação” do carácter repressivo de índole cristã). [...] É o carácter obscurantista, a prepotência de classe ou a glosa romanesca da multiforme miséria do povo português que servem de alvo ou justificam uma lenta mas implacável erosão do espírito burguês provincial do salazarismo, sem aliás lhe alterar nem a boa consciência cultural nem política (2016, p. 40-1).

Nas constatações indicadas por Eduardo Lourenço nos dois ensaios, a literatura produzida em Portugal se apresenta como um meio de expor uma imagem diferente da sociedade portuguesa daquela propagada pelo salazarismo. Uma literatura engajada, mas não tendenciosa (cf. ADORNO, 1991, p. 54), o que refletirá nas produções dos anos seguintes. Se pode-se pensar nas produções artísticas dessa década como as raízes, os anos 60 e 70 são apresentados como o tronco, onde romances como *Paixão*, de Almeida Faria, *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes desconstroem as estruturas da narrativa clássica. Ana Paula Arnaut aponta para *O Delfim* como o romance que se emancipa do neorrealismo:

É certo que anteriormente a Maio de 1968, data a todos os títulos emblemática também por ser a da publicação de *O Delfim*, é possível corroborar a existência de obras que, de modo mais ou menos flagrante, desagregam e, conseqüentemente, se afastam do Neo-Realismo, em primeiro plano desde a publicação de *Gaibéus* em 1939. Este afastamento consubstancia-se, em alguns casos, mais em termos formais e estruturais do que propriamente temáticos e, em outros, pelos novos vínculos existencialistas evidenciados (2012, p. 80).

Com vozes já consagradas e novos nomes apontando para alguns dos herdeiros da Literatura Portuguesa, os anos 80 e 90, os ramos e folhas dessa árvore literária, trouxeram narrativas como *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, de José Saramago, cuja temática histórica é apresentada de forma desconstruída e *Instrução dos amantes* e *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, romances que, segundo coloca Erivelto da Silva Reis em sua tese *A estética da intimidade em Inês Pedrosa*, a “estética predominante é a da revelação da intimidade das personagens” (REIS, 2018, p. 54). João Barrento apontará, em *A chama e as cinzas*, a literatura produzida em Portugal no quarto final do século XX como tendo o olhar voltado para trás, para a distância e para dentro. A literatura cujo olhar se volta para trás se refere aos romances que trazem a História como tema, as histórias mais antigas, as memórias da ditadura salazarista e da Revolução dos Cravos. A literatura que olha

para a distância, toma territórios da África, América e até da Ásia, assim como suas respectivas culturas, como tema. Já o olhar voltado para dentro representa uma literatura que se volta para si mesmo e para o ato da escrita. (cf. 2016, p. 18-9). Estes distintos olhares apresentar-se-ão tanto na literatura produzida por autores que narram desde o período do salazarismo, quanto na daqueles que começam a escrever nas supracitadas décadas. É de interesse se ter em mente que há uma coexistência intergeracional: quando na literatura surgem novos autores, os que já escrevem não deixam de existir. Assim sendo, quando se fala nos diálogos estabelecidos entre as diferentes gerações, muitas vezes eles são recíprocos.

No oitavo número da *Revista de Estudos Literários*, a problemática das definições de termos adequados para a literatura que se faz agora aparece como temática sob o título “Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em língua portuguesa”. Na nota prévia do texto, Carlos Reis aponta para os problemas gerados por uma tentativa de delimitação de termos como pós-moderno e contemporâneo e o agora empregado termo hipercontemporâneo. A questão levantada começa pela dificuldade em se classificar como contemporâneos autores temporalmente tão distantes quanto Jorge de Sena de Gonçalo M. Tavares (cf. 2018, p. 7-10).

O processo que envolve a determinação de delimitações periodológicas na literatura não ocorre sem que haja pontos de vista distintos, particularmente quando há pouco distanciamento temporal. Por exemplo, embora admita a adoção do termo pós-moderno para falar sobre o período histórico, Leyla Perrone-Moisés pontua que é diante da aplicação à estética e, por extensão, à literatura, que o termo se torna impreciso. Segundo a teórica:

as peculiaridades apontadas pelos teóricos como “pós-modernas” são pouco convincentes. Ao termo de três décadas de tentativas de definir literatura pós-moderna, acumularam-se as imprecisões e as simplificações. Linda Hutcheon, que está entre os principais teóricos da literatura pós-moderna, chegou à conclusão de que se tratava mais de uma “problemática” do que de uma “poética” (2016, p. 41).

Perrone-Moisés chama ainda atenção para o que chama “atitude consumista” da literatura pós-moderna ao se alimentar da modernidade. Na falta de um termo que considere mais adequado, utiliza literatura contemporânea mas, afirma que o termo apresentará problemas futuros quando o tempo mudar o sentido do adjetivo empregado (cf. PERRONE-MOISÉS, p. 45).

No ensaio “O que é o contemporâneo?”, em seu livro homônimo, Giorgio Agamben começa por perguntar “do que e de quem somos contemporâneos”. Ao passar para as definições, ele afirma que ‘a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo tomando dele distância’ (cf. 2009, p. 59) e que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (IBIDEM, p. 62). Sob tal ponto de vista, a literatura do contemporâneo aparece como uma literatura que, conceitualmente, afastava-se do seu tempo e sob tal perspectiva, enxerga as sombras e é sobre elas que narra. Narra sobre um tempo inacabado, o que combina com o inacabamento do romance. Em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin afirma:

É constitutivo de todo romance (do gênero romanesco por sua natureza) o contato com a realidade inacabada. Não se trata do mundo pátrio nem do mundo estranho, mas do mundo em que nós também vivemos, no qual também nós poderíamos vivenciar todas essas aventuras, e todas as pessoas, assim como nós, são pessoas privadas, não são heróis épicos inacessíveis a nós [...]. Aí já se esboça o contato com a realidade inacabada (do autor e do leitor). Esse mundo é aberto, não é concluído ou fechado como uma epopeia. Só é fechado formalmente em termos fabulares, só para certos heróis, mas o próprio mundo permanece o mesmo de antes. E esse tempo aventureiro está inserido no nosso tempo (e não distanciado dele, como na epopeia) (BAKHTIN, 2018, p. 242).

O texto introdutório do citado oitavo número da *Revista de Estudos Literários* assinado por Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet, aponta para algumas das características que serão usadas como ponto de referência para se atribuir o termo hipercontemporâneo à escrita produzida após 2000. As questões ambientais, “um intimismo que parece ser um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido”, a busca pelas raízes, o mundo virtual como realidade alternativa, e um processo de desumanização são alguns dos elementos presentes nestas narrativas (cf. 2018, p. 12). Segundo apontam as autoras:

Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários, seja no continente europeu, seja no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mudança, onde as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno. Assim, a literatura hipercontemporânea põe em cena personagens híbridos, homens-máquina, máquinas antropomórficas, oferecendo-nos uma visão do futuro que nos atemoriza. A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar,

volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do tsunami que nos assola, particularmente na Europa (2018, p. 11).

A questão que se coloca mais uma vez, partindo do ponto colocado pelas autoras Sob um ponto de vista literário, talvez seja ainda cedo demais para se estabelecer delimitações definitivas entre contemporâneo e hipercontemporâneo. Por outro lado, sob a perspectiva da historiográfica, talvez seja essa uma necessidade. Em um tempo que torna-se cada vez mais acelerado, a contemporaneidade ganha, cada vez mais, o caráter de hiper. De todo modo, recorre-se novamente à Perrone-Moisés para pensar acerca dessa questão. A literatura pertence a quem a faz e serão os escritores os responsáveis por mostrar qual será o direcionamento desta. Segundo afirma:

A importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura. Os valores acima sintetizados foram definidos pela modernidade, mas alguns dos valores modernos são atualmente menosprezados pelos escritores. A busca do “novo”, por exemplo. O “*make it new*” das vanguardas não é mais um mandamento. A originalidade ainda é um valor, porque o gosto pela informação nova é atemporal. Mas a maioria dos romancistas atuais não busca mais, como Joyce ou Guimarães Rosa, uma transformação inovadora da língua ou da técnica narrativa. De modo geral, o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas com respeito aos diálogos e às descrições. [...] Os valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade, a força expressiva e a comunicativa (PERRONE-MOISÉS, p. 35-6).

A geração que escreve após os anos 2000 é herdeira de um período de efervescência literária portuguesa. Saramago ganha o Prêmio Nobel da Literatura em 1998 e este fator certamente contribui para que outros autores de portugueses ganhem notoriedade pelo mundo afora<sup>16</sup>. Essas novas vozes trazem narrativas que revelam o legado que lhes foi transmitido e em movimentos de aproximação e distanciamento tecem uma nova literatura portuguesa. Em *Mutações da literatura do século XXI*, Leyla Perrone-Moisés aponta para a relação que se estabelece com o que é antecedente:

16 O testemunho, entretanto, não é para todos. Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi salienta que existem duas categorias de indivíduos que passam pelo encarceramento e experiências severas: “os que calam e os que falam” (LEVI, 2016, p. 121). Levi simplifica o motivo pelo qual alguns não falam chamando de vergonha o que sentem.



Como acontece com todos os herdeiros, muitos deles dilapidam a herança, trocando em miúdos, produzindo uma infinidade de pequenas obras de mero entretenimento, ou nem isso. Outros a gastam moderadamente, seguindo os ensinamentos de seus pais e avós. Mas alguns sentem mais intensamente o peso da herança e procuram ser dignos daqueles que a legaram. Certos escritores atuais têm feito o luto dos antepassados em obras metaliterárias, que os citam e celebram seus feitos (PERRONE-MOISÉS, p. 50).

Embora não se queira desconsiderar os séculos de literatura produzida antes das décadas mencionadas neste subcapítulo, séculos que obviamente pautaram a escrita que se delineou aproximadamente a partir dos anos 50, a herança literária aqui referenciada é a recebida diretamente dos pais e avós literários. Os escritores da geração pós-2000 entram no cenário português depois de importantes movimentações literárias e históricas. Os seus mortos ainda não estão descansando, o trabalho do luto ainda está em curso. Sobre esses espíritos que continuam a rondar, Derrida diz em *Espectros de Marx* que “é preciso contar com eles. Não se pode não dever, não se pode não poder contar com eles” (DERRIDA, 1994, p. 13). Em uma entrevista publicada em *De que amanhã...*, Derrida diz ainda:

é preciso primeiro saber e saber *reafirmar* o que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. Ora, *é preciso* (e este *é preciso* está inscrito diretamente na herança recebida), é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral. Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva. A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina por essa tensão interna da herança, por essa reinterpretação do dado do dom, até mesmo da filiação. Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão (DERRIDA, 2004, p. 12-3).

A geração dos Novíssimos, portanto, mesmo em face de experiências narrativas, novas possibilidades estéticas, técnicas e conteúdos inovadores, não pode negar a sua herança. O equilíbrio sempre buscado entre tradição e inovação dentro da estrutura do romance é mantido como o ideal. Muitos dos elementos experimentados pela geração anterior são repetidos pela geração pós-2000. Perrone-Moisés aponta para algumas características apresentadas como pós-modernas como a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, o ludismo e a

ironia e mostra como esses elementos são já usados em textos hoje clássicos (cf. 2016, p. 42-3). O que se contrasta entre as duas gerações é uma intensificação dessas experimentações. O desconcerto gerado por uma escrita fragmentária não é privilégio dos autores que escrevem após 2000. O discurso polifônico, a reescrita da história, a hibridização do gênero, por exemplo, não são novidade, mas são mais explorados pelos novíssimos. Conforme apontado por Derrida, os herdeiros, no presente caso, os herdeiros da literatura portuguesa, ‘relançam sua herança de uma outra maneira e a mantêm viva’. Não escolhem o que herdaram, mas escolhem manter essa herança viva.

## 2. “NEM ÀS PAREDES CONFESSO”<sup>17</sup>: A AUTOCENSURA DE VALDEMAR E AS PEDRAS QUE FALAM NO ROMANCE DE DAVID MACHADO

*“O silêncio recobre suas cabeças. São confissões de sangue e morte para os que já estão condenados. Há outros deles na beira da mesma estrada, sobre o solo e debaixo dele. O murmúrio das lamentações dos que jamais regressaram está ali, ecoando nas pedras, porque, quando não há quem rogue, as pedras clamam.”*  
(De gados e de homens, Ana Paula Maia)

David Machado, assim como outros autores da chamada geração dos Novíssimos, entra no cenário literário português bem cedo: nascido em 1978, já em 2005 o escritor é publicado e premiado. Entretanto, é no universo infanto-juvenil que o romancista licenciado em Economia se insere no mundo da Literatura. Talvez sejam justamente estas experiências literárias que darão à David Machado a fluidez

<sup>17</sup> Embora não se pretenda atribuir o status de verdade ou mentira aos relatos de Nicolau Manuel, primeiramente, claro, por se tratar de um texto ficcional e, além disso, porque quando se fala em memória, falamos em versões possíveis e não uma verdade, o caráter impreciso (para José) do que é contado pelo avô de Valdemar lembra uma questão que Aleida Assmann traz em *Espaços de recordação*. No capítulo IV da segunda parte do seu livro, a autora relata sobre alguns casos de recordações falsas de sobreviventes do Holocausto. Estas vão desde memórias de quem sempre acreditou que no seu jardim havia dalias e na verdade eram papoulas, até um relato sobre quatro chaminés em Auschwitz, quando na verdade era apenas uma. Sobre estas memórias, Assmann conclui que há uma “qualidade apodíctica de recordações emocionais. Elas são incorrigíveis e inegociáveis, pois sustentam-se ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva” (ASSMANN, 2011, p. 292). Embora um testemunho que fala sobre quatro chaminés e não uma em Auschwitz seja descartado por historiadores uma vez que a precisão é importante, particularmente por conta dos revisionistas, isto não muda o fato de que se trata de uma testemunha do Holocausto. Seu testemunho continua a ter relevância e ser um registro de um mundo que não deve voltar a existir.

necessária para a criação de um narrador de quatorze anos<sup>18</sup> que exemplifica o que diz Benjamin sobre serem as melhores narrativas escritas justamente “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198).

Em *Deixem falar as pedras*, romance publicado pela Leya em 2011, e que no Brasil só aparecerá dois anos depois, encontram-se dois tipos de narradores e duas diferentes estratégias discursivas a fim de dar luz a personagens cujas vidas são marcadas pelo salazarismo, quer o tenham vivido na pele, quer não. A narrativa apresenta três gerações de personagens que aparecem, sobretudo, sob o ponto de vista de Valdemar, um adolescente que, em meio aos percalços da juventude, como a descoberta do primeiro amor e o relacionamento conflituoso com o pai, vive envolvido em brigas no colégio. O romance se centra fundamentalmente nas experiências vivenciadas por Valdemar no tempo presente e nas histórias que foram contadas pelo avô, Nicolau Manuel, preso durante a ditadura salazarista, cujo primeiro registra em um caderno para que possa sempre se recordar:

Eu escrevo. Salto a caneta entre as histórias do meu avô e a minha própria história. E tento lembrar-me de tudo. Como se esquecer-me de um nome ou de um pensamento pudesse estragar tudo. Escrever as histórias do meu avô é mais difícil, claro porque aconteceu tudo há tanto tempo que as palavras se encheram de sombras e poeira. A minha história é mais fácil. Escrevo-a apenas para ti, avô. Vou esperar que voltes à tua consciência de sempre para te contar esta história que escrevo. Para que saibas exatamente como tudo aconteceu, para que o tempo não estrague a verdade (MACHADO, 2011, p. 33).

A narrativa, que se inicia *in media res*, aproxima-se do romance tradicional na

18 É relevante apontar para o fato o qual a história censurada é a história escrita sobre um tempo sem um aparelho político voltado para o cerceamento do que pode ser escrito. Todavia, mesmo que a ideia seja fazer uma alusão à censura de outrora, do tempo no qual as histórias do avô se passam, o efeito do grifo sobre o texto contrasta com a descrição da censura do Estado Novo. Segundo Fernando Rosas em seu *Dicionário de história do Estado Novo*: “Apesar de nenhum documento legal promulgar a sua existência durante a Ditadura Militar, e bem ao contrário se reiterasse então no Diário do Governo o direito de cada um “manifestar livremente o seu pensamento por meio da imprensa”, o certo é que os jornais depois de 1927 passaram a trazer, no cabeçalho, um selo no interior do qual se inscrevia “visado pela comissão de censura”. [...] Cumpre aqui acrescentar que estas modalidades da supressão eram de todo invisíveis aos leitores, posto que as publicações periódicas ficam impedidas de exibir quaisquer espaços em branco ou referências aos cortes operados pelas comissões de censura; rapidamente os jornalistas aprenderam a antecipar o que seria passível ou não de passar no crivo do poder político e, desse modo, nascia o mecanismo mais eficaz dessa guerra surda: a autocensura” (1996, p. 140). Assim sendo, enquanto no governo salazarista o objetivo era apagar as marcas da censura imposta, invisibilizar para a população o que acontecia nos bastidores do regime, no romance de David Machado o objetivo é justamente deixar bem claro que naquele espaço grifado existe um texto que agora se configura em silêncio.

forma, porém, seu conteúdo traz como elemento contemporâneo a pós-memória. O narrador se entrega à missão de trazer à luz a memória de uma história que, embora particular do avô, representa uma geração de portugueses que, como anteriormente citado, “não viveu enquanto se ia vivendo” (LOURENÇO, 2020, p. 11). Intercambiando passado e presente, Valdemar escreve para compreender seu papel no mundo.

## **2.1 O “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”**

Um aspecto da narrativa ilustrado pelo romance *Deixem falar as pedras* se relaciona ao ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin: encontra-se no texto do romance os dois diferentes grupos de narradores referenciados por Benjamin como o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” (1994, p. 198). Há na obra dois narradores que irão gerar duas linhas narrativas no mesmo texto. A figura de Valdemar se destaca como narrador por ser a voz que principia e finaliza o texto, porém, tem-se entrelaçada a esta voz, a de Nicolau Manuel. Pode-se pensar em Valdemar como pertencente ao primeiro grupo de narradores constituído por aqueles que permaneceram num mesmo local e narraram sobre as histórias e tradições do seu ponto fixo. As peripécias de Nicolau Manuel o colocam no segundo grupo, representado por narradores que ao saírem desbravando pelo mundo, viram e vivenciaram aventuras, conheceram uma diversidade de pessoas e têm sempre muito para contar. Entretanto, segundo observado por Benjamin, só é possível que realmente se compreenda a esfera da narração ao se levar em conta que estes dois grupos de narradores se influenciam e seus discursos se interpenetram.

Há uma relação de cumplicidade intergeracional resultada do desejo de vingança que neto e avô compartilham: todos os dias o adolescente consulta vários jornais a fim de ver noticiada a morte do alfaiate Amadeu Castelo e poder finalmente contar à sua viúva, ninguém menos do que Graça dos Penedo, agora Graça Castelo, toda a verdade acerca do que aconteceu com Nicolau Manuel. E é a partir daí que se inicia a narrativa de David Machado: Valdemar encontra a notícia da morte de Amadeu Castelo e decide procurar Graça para contar as histórias do avô uma vez que este já não fala e passa todo o dia em frente à TV assistindo telenovelas.

No universo diegético do romance, a figura dos narradores assume um papel muito importante dentro da narrativa. Ao tratar do tema da memória a partir do testemunho de uma personagem, o texto emula o cuidado tido com o que se conta e como se conta a fim de tentar retratar o mais próximo possível o que é dito pela testemunha. Ao mesmo tempo, a narrativa mimetiza as falas, pensamentos e impressões de um adolescente do século XXI. O texto não é conduzido por um historiador, mas por um estudante de 14 anos cujo interesse é manter vivas as histórias do seu avô devido aos laços afetivos e não um interesse histórico. Isto se evidencia pelo pouco interesse que Valdemar tem em confirmar estas histórias. Quando José, seu pai, tenta argumentar que falta documentação que comprove as histórias do avô, ele não se deixa abalar: não importa o que se diga, as palavras de Nicolau Manuel para Valdemar têm o peso de verdade absoluta. Mesmo que num momento de maturidade historiadora afirme que “esta é a história de um homem que não é dono nem da sua própria história. Pois a verdade é que toda a gente, ainda que sem saber, teve alguma coisa a acrescentar aos relatos da vida de Nicolau Manuel, exceto o próprio Nicolau Manuel” (MACHADO, 2013, p. 144).

O papel de “camponês sedentário” encarnado por Valdemar ao narrar suas próprias histórias, contudo, precisa ser lido deixando de lado a inocência. O narrador só entrega aquilo que quer e manipula a história segundo seus interesses. Na sua condição de jovem narrador inexperiente, não confabulará como Bentinhos ou Humbert Humberts a fim de mover nosso olhar a acreditar em traições ou no amor de um pedófilo mas, antes, utilizando como recurso a forma, apresentar-se-á como vítima de censura. As partes rasuradas nos seus cadernos, correspondem aos relatos dos seus próprios atos e pensamentos. A narrativa emula o medo de um adolescente do século XXI em ser castigado pelo pai. E talvez seja este temor o que mais aproxima as duas narrativas.

## **2.2 A escrita biográfica e a diarística**

Há um elemento importante a se ter em conta ao pensar a escrita de um romance. Em um livro escrito em 1910 por um jovem ensaísta de 25 anos chamado Georg Lukács encontra-se, condensando a obra, a noção de que ao dar corpo a um texto é preciso que se considere o conteúdo a fim de se atribuir a forma adequada. Sintetizando a obra *A alma e as formas*, no texto introdutório à tradução publicada

recentemente pela Editora Autêntica, Judith Butler diz que:

Segundo Lukács, se quisermos escrever sobre um tema, precisamos não apenas encontrar uma forma para a escrita, mas também buscar que tipo de forma a colocação do tema em questão autoriza e que tipo de forma esse tema demanda. [...] Lukács afirma não apenas que a alma requer uma forma para se exteriorizar, mas também que a forma precisa de alma para adquirir vida. A forma não seria nada sem sua substância, não seria nada sem a alma (LUKÁCS, 2017, p. 17).

Esta inter-relação entre alma e forma do texto se presentifica em *Deixem falar as pedras* ao se utilizar dois gêneros distintos para dar forma à narrativa de duas vidas de personagens distintas: a saber, o texto diarístico e o texto biográfico.

Como considerado no subcapítulo anterior, há no romance de David Machado a interseção de dois tipos de narradores. Para atender às necessidades destas narrações, apresenta-se duas formas de relato. As histórias do avô das quais fala Valdemar, as muitas desventuras vivenciadas por Nicolau Manuel desde o dia em que Amadeu Castelo, o alfaiate que fizera o seu traje de casamento, o denuncia para a Pide<sup>19</sup> e ele é levado como criminoso político para a prisão no dia em que se casaria com Graça dos Penedo na aldeia nortenha em Lagares até que anos depois, por viver em uma casa em completo estado de calamidade, é levado pelo filho para viver junto com sua família em Lisboa, aparecem na narrativa como um texto biográfico. Valdemar recolhe o testemunho do avô sobre as situações que passa nas prisões salazaristas, os momentos em que esteve clandestino em seu próprio país, o medo que sentiu de se expor mesmo depois do 25 de Abril, e os registra em um caderno.

Ao fazer um relato biográfico acerca do avô, percebe-se a mudança de tom já na primeira linha desta narrativa encaixada: “que fique desde já esclarecido” (MACHADO, 2013, p. 40). Ao longo de todo o relato nota-se a preocupação do narrador em deixar claro que tudo que afirma é verdade. É no registro da história do avô que Valdemar emprega recursos narrativos com o objetivo de dar credibilidade e clareza ao que é contado. Enquanto as primeiras páginas do romance contam com uma narração *in media res*, para expor a vida de Nicolau Manuel, Valdemar parte do princípio da história: o dia em que seu avô é preso. Nesta narrativa encaixada, o

19 “Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe com terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstis*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

olhar do narrador se reconfigura, o relato passa para a terceira pessoa e a focalização torna-se onisciente. Ao contar esta história, Valdemar preocupa-se em apresentar os detalhes, em registrar ‘as muitas vezes que o avô tentou voltar a viver o mesmo instante através da memória’ (IBIDEM. p. 42).

Mesclando a escrita diarística com o texto biográfico, *Deixem falar as pedras* explicita duas formas de apresentação do seu conteúdo: uma fragmentária, marca da narrativa portuguesa contemporânea, e sem preocupação com a linearidade dos acontecimentos<sup>20</sup> — Valdemar começa por narrar o tempo presente, mas recua diversas vezes para momentos da sua infância, como quando o seu avô chega à casa, ou para época em que namorava Alice — e, entrecorta a sua história presente com narrações da vida do avô num texto organizado cronológica e linearmente. Segundo Bourdieu,

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção. [...] Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (2006, p.185).

A escolha pela forma diário para a narrativa fornece um ponto de vista específico: é apresentada uma versão possível da história. Nesta parte das narrações de Valdemar, a veracidade das informações é a menor das preocupações do narrador. Segundo Leonor Arfuch em *O Espaço Biográfico*, “o diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada” (2010, p. 143). Neste espaço de liberdade de Valdemar, encontra-se um texto cuja relevância dos fatos dá lugar aos sentimentos do narrador. A seleção dos acontecimentos registrados não têm qualquer relação com o que é considerado importante enquanto história, como fará Valdemar ao registrar as memórias do avô, antes, porém, está mais próxima da necessidade de um desabafo juvenil.

No que tange à forma, o romance admite a possibilidade deste

20 Uma comparação possível com o que é colocado em *Fedro* é o uso de celulares na contemporaneidade. Era usual há trinta, vinte e cinco anos que as pessoas se lembrassem de vários números de telefone de amigos, família, colegas de trabalho. Depois do celular cuja memória deixa estes números gravados, poucas pessoas conseguem se recordar de um número sequer, às vezes desconhecem seus próprios números telefônicos.

entrelaçamento entre biografia e diário, assim como é tantos outros gêneros intercalando-se. Em *Teoria do romance I: a estilística*, Bakhtin pontua:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.). Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Ao mesclar a narrativa biográfica sobre Nicolau Manuel com o texto do seu diário, Valdemar coloca um testemunho de um sobrevivente de uma ditadura do século XX ao lado das aflições de um adolescente do século XXI, as atribuições de um homem que enfrentou a violência das prisões salazaristas contíguas às vivências de um jovem impulsivo.

Novamente, recorda-se que o texto literário, quando registra a história passada, fala sobre o tempo presente em que ela é escrita. A memória é “puxada” pelas necessidades do tempo presente. A tentativa de recuperação da história de Nicolau Manuel por Valdemar é uma tentativa de compreensão acerca de si mesmo e do seu tempo. Ele escreve sobre si mesmo ao lado do que escreve sobre o avô num esforço de dar sentido ao que percebe que está se tornando. Neste processo da escrita sobre si, Valdemar tem a possibilidade de se enxergar e se recriar:

Ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Neste processo de recriação de si mesmo, é a figura do avô, aquilo que ele foi e vivenciou, que pautará o caminho a ser seguido por Valdemar. É o “homem-narrativa” que o avô foi/é que Valdemar anseia por se tornar. Ele quer ter cicatrizes que façam sentido, que tenham histórias como as contadas pelo avô. Ao valorizar as histórias contadas pelo avô, Valdemar parece ter uma compreensão da dimensão da importância da memória dos mais velhos mesmo que, na sua posição de adolescente, não a expresse teoricamente. Isso, no entanto, será feito por Ecléa Bosi em *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. A psicóloga afirma:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória



encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a de uma pessoa de idade (BOSI, 1994, p. 60).

No avô de Valdemar, assim como nas pessoas idosas, segundo apontado por Bosi, as lembranças aparecem sobre um fundo definido. Há distanciamento temporal, um importante fator para que se consiga enxergar o passado sobre um ponto de vista mais amplo. A evocação da memória é um trabalho operado com seriedade: a pessoa idosa 'se ocupa consciente e atentamente do próprio passado' (cf. BOSI, 1994, p. 60). Além disso, as memórias evocadas por Nicolau Manuel não são qualquer memórias. As narrativas das suas vivências são marcadas pela sua resistência aos anos atrozados do salazarismo. Quando lembra, Nicolau Manuel tem a chance de recompor o que viveu em circunstâncias que já não existem. E sua narrativa encontra ouvidos atentos: Valdemar ouve e fixa em sua própria memória a narração do inenarrável.

### **2.3 O testemunho: narrar o inenarrável**

Na escrita da história recente o testemunho assume um papel relevante. Elevado à condição de prova documental, a memória dos vivos – em muitos casos, verdadeiros sobreviventes – tem assumido um papel maior do que o de fazer justiça levando seus algozes às prisões. Os testemunhos de vítimas de governos totalitários, por exemplo, assumem um papel de juízes da história. É ao relatar as atrocidades vividas, é ao dar voz ao passado, que se garante que o que se viveu não seja esquecido pelas páginas da história<sup>21</sup>. Segundo Ricoeur:

A declaração explícita da testemunha [...] é bem expressiva: “Eu estava lá!”. O imperfeito gramatical marca o tempo, ao passo que o advérbio marca o espaço. É em conjunto que o aqui e o lá do espaço

<sup>21</sup>Tradução nossa: “Entre as ajudas de outros governos estrangeiros estive a de Portugal que, ao menos ao princípio da guerra, era impossível de calcular, por razões geográficas mais do que militares. Vários milhares de voluntários portugueses lutaram na legião estrangeira e em algumas outras unidades”.

vivido da percepção e da ação e o antes do tempo vivido da memória se reencontram enquadrados em um sistema de lugares e datas do qual é eliminada a referência ao aqui e ao agora absoluto da experiência viva (RICOEUR, 2007, p. 156).

Em *Os afogados e os sobreviventes*, livro escrito vários anos depois de ter sobrevivido aos campos de concentração nazistas, Primo Levi relata que era importante rever suas memórias com o passar dos anos. Agora mais distante do tempo do ocorrido e com um olhar mais analítico, seria possível enxergar tudo que vivenciou sob outra perspectiva. Quando se está na posição de testemunha entretanto, há uma problemática que envolve a rememoração: “as recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos” (LEVI, 2016, p. 17). Sob um ponto de vista, o distanciamento temporal clarifica as memórias de Nicolau Manuel ao oferecer uma visão mais abrangente dos acontecimentos. Por outro, obscurece, pois o tempo deixa suas marcas: apaga alguns fatos e deixa as lembranças estilhaçadas.

Há uma verdade que Valdemar não quer que “o tempo estrague”: a verdade que ele só pode extrair do testemunho do avô. Como sobrevivente, Nicolau Manuel “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36). Este testemunho será visto por José, pai de Valdemar, um historiador e colecionador de antiguidades, como uma inverdade por não haver deixado provas documentais<sup>22</sup>. Segundo Ricoeur, “a impressão afetiva de um acontecimento capaz de tocar a testemunha com a força de um golpe não coincide necessariamente com a importância que lhe atribui o receptor do testemunho” (2007, p. 173). Para Valdemar, entretanto, o relato do avô é toda a comprovação necessária para os fatos descritos. Se para seu pai o testemunho só tem validade à medida que se une a outros testemunhos e registros de passagens por prisões, para Valdemar, a voz do avô, mesmo que seja uma voz solitária, tem o valor das vidas dos homens pequenos que passam despercebidos pela história oficial. O seu compromisso não é com o valor histórico dos fatos, mas com a história pessoal do seu avô. As histórias narradas pelo avô causam uma impressão maior em Valdemar do que os pedidos recorrentes de cautela do pai para que não acredite em tudo que lhe é dito. Segundo Halbwachs

22 Seco ainda segue dizendo sobre a postura adotada em relação à Segunda Guerra Mundial: “Portugal se manteve oportunamente neutro, com discretas colaborações com ambos os lados e muitas simpatias pelo nazi-fascismo” (2004, p. 54).

afirma em *A memória coletiva*:

A criança também está em contato com seus avós, e através deles remonta a um passado ainda mais remoto. Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais [...] Não são apenas os fatos, mas os modos de ser e de pensar de outrora que se fixam assim dentro de sua memória. [...] Em todo o caso, muitas vezes é na medida em que a presença de um parente idoso está de alguma forma impressa em tudo o que este nos revelou sobre um período e uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória – não como uma aparência física um tanto apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro, que o resume e o condensa (2003, p. 84-5).

As histórias sobre as origens de suas cicatrizes são contadas por Nicolau Manuel desde o dia em que vai morar na casa do seu filho José. Essas narrativas se fazem presentes na vida de Valdemar desde a infância. Segundo apontado por Halbwachs na citação acima, esse seria o motivo pelo qual essas histórias são tão importantes para Valdemar. Ele constrói uma imagem da época vivida por Nicolau Manuel tendo o seu avô como figura central desse tempo. As histórias que, para Valdemar, tem o estatuto inquestionável de verdadeiras – pensando-se em verdade não como uma verdade única, mas como versões de fatos –, são defendidas por Valdemar como uma herança preciosa deixada:

Não. A evasão de Nicolau Manuel do Campo do Tarrafal não foi nem é mentira. Da mesma maneira que o assassinio de Júlio Vale não é mentira. Só que a história foi mal contada. Os fatos, só por si, não querem dizer nada, pois tudo depende da história que se arma com esses fatos (MACHADO, 2013, p. 100).

Para José, filho de Nicolau Manuel, no entanto, essas histórias não devem ser acreditadas pois faltam evidências que as confirmem. Se para Valdemar as cicatrizes do avô são confirmações definitivas das suas histórias, para José, que é um historiador, faltam provas tangíveis para as histórias do pai:

Comecei a procurar no meu segundo ano de faculdade e parei no dia em que a tua mãe me contou que estava grávida. Se fizeres as contas foram quase oito anos. Levantei todas as pedras à procura de alguma coisa que comprovasse as histórias. Ninguém se lembra dele, nem da maior parte dos acontecimentos que ele conta. Não há registos de que tenha estado nas prisões onde ele diz que esteve. O nome dele não aparece nos documentos onde devia aparecer. Há jornais da época que falam sobre alguns casos que ele conta e nos quais aparecem

nomes que ele diz que usou, mas isso não prova nada, pois não? Falei com o advogado que ele diz que o tirou da prisão, o tal Proença Antunes, telefonei-lhe ele voltou para o Brasil no início dos anos oitenta, e não se lembra do teu avô (IBIDEM, p. 290).

Apesar das relações conflituosas entre Nicolau Manuel e José, José e Valdemar, a história é o vínculo que une as três gerações de personagens. A preservação da memória é o elo que une as personagens que coabitam a obra. José, fascinado pelo passado, coleciona objetos antigos e leciona história. Nicolau Manuel é testemunha da história de um regime ditatorial. Valdemar zela pela preservação do testemunho daqueles que já não podem se pronunciar: “E eu acredito. Acredito que a história que se contou aconteceu, que foi verdade. Só que este é o problema das histórias. Podemos olhar para elas de vários lados e ângulos e a história nunca parece a mesma (MACHADO, 2013, p.330). Portanto, há nas três personagens a convicção de que é sua responsabilidade preservar o passado, seja na forma de objetos, escrita ou discurso.

Nesta tentativa de fazer sobreviver o pregresso, Valdemar se confronta com a problemática da tentativa de reconstrução de uma memória. De acordo com o que diz Beatriz Sarlo, “o passado é sempre conflituoso” (2007, p. 9). A verdade a que se chega sobre as histórias é sempre um vislumbre do que de fato aconteceu. Como as poças de água que se acumulam sobre as rochas no entorno do mar são apenas uma pequena parte das águas lançadas pelas ondas, as memórias são uma pequena parte constantemente ressignificada daquilo que vivemos, sentimos, fizemos.

Na escrita da história, os papéis de juiz e historiador podem se confundir. José busca dados historiográficos a fim de poder julgar as histórias narradas por Nicolau Manuel enquanto verdade ou não. Sua busca conduz à problemática do testemunho: ao ouvir o relato de uma testemunha, só é possível se atribuir o status de verdade ou não ao confrontá-la com eventos ou com os relatos de outras testemunhas. Desvinculada de outras narrativas acerca do salazarismo, José julga as histórias de Nicolau Manuel como inverdades. Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, fala sobre o contraste entre o papel do juiz e do historiador:

O que acontece, então, com o confronto entre a tarefa de juiz e a do historiador? As condições do proferimento da sentença no recinto do tribunal abriram, como acabamos de ver, uma brecha na frente comum defendida pelo historiador perante o erro e a injustiça. O juiz

deve julgar — é sua função. Ele deve concluir. Ele deve decidir. Ele deve reinstaurar uma justa distância entre o culpado e a vítima, segundo uma topologia imperiosamente binária. Tudo isso o historiador não faz, não pode, não quer fazer; se tenta, com o risco de erigir-se sozinho em tribunal da história, é ao preço da confissão, da precariedade de um julgamento cuja parcialidade e até mesmo a militância ele reconhece (RICOEUR, 2007, p. 335).

Como parte integrante do romance, é de interesse destacar a censura que Valdemar se auto impõe: ele risca com uma esferográfica preta partes do seu caderno que tem medo que sejam lidas e não compreendidas, particularmente pelo seu pai<sup>23</sup>. Bakhtin afirma que todo discurso é voltado para uma resposta e, portanto, não pode evitar a influência do discurso responsivo antecipável. Ou seja,

O discurso falado vivo está voltado de modo imediato e grosseiro para a futura palavra-resposta: provoca a resposta, antecipa-a e constrói-se voltado para ela. Formando-se num clima do já dito, o discurso é ao mesmo tempo determinado pela ainda não dito, mas que pode ser forçado e antecipado pelo discurso responsivo (BAKHTIN, 2015, p. 52-3).

No caso do discurso presente na escrita diarística de Valdemar, a antecipação da resposta que ele espera receber do pai resulta em um auto silenciamento. Ao pressentir a resposta do pai que age como juiz ao dar às histórias do avô o status de falsas, Valdemar prefere ocultar sua voz. Além do fato dessas lacunas narrativas contrariarem a ideia de liberdade própria do diário, a censura autoimposta contrasta com a história narrada acerca das peripécias vivenciadas pelo avô que não estão, em parte alguma, riscadas no seu caderno. Para Valdemar, a história do avô é uma verdade incontestável. Se durante o salazarismo o discurso oficial perverteu os fatos, é sua missão apresentar a versão que Nicolau Manuel, enquanto testemunha<sup>24</sup>, não teve chances de contar. Mais do que isso: escrever as histórias do avô é ajudá-lo a recuperar essas memórias. Além disso, escrever é assegurar a perpetuação da experiência. Assim como Valdemar escreve a biografia do avô para poder recordá-lo de como tudo aconteceu, ele escreve sua própria história a fim de sempre lembrar as experiências que vivenciou. Entretanto, segundo Aleida Assmann:

23Presidente do Partido Comunista Português. Nessa condição, escreveu *O Partido com Paredes de Vidro*.

24 Na vila de Monção, no norte português, durante a celebração de Corpus Christi ocorre a “Festa da Coca” onde há uma representação de São Jorge lutando contra o dragão conhecido popularmente por “coca rabixa”. Portanto, é curioso lembrar que Lagares, localidade onde viveu Nicolau Manuel e onde sua história começa, se situa, igualmente, no norte português.

a escrita não é só um *medium* de eternização, ela é também um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória. Embora, no entanto, o gesto de escrever e gravar seja tão análogo à memória, a ponto de ser considerado a mais importante metáfora da memória, o *medium* da escrita também foi visto como antípoda, como antagonista e destruidor da memória (ASSMANN, 2011, p. 199).

Embora se escreva para não esquecer, Aleida Assmann aponta o caráter paradoxal deste ato: a escrita pode se tornar "destruidora da memória" pois, ao anotar algo é como se não fosse mais necessário registrá-lo na memória. Lembrando do diálogo do rei Tamos com Theuth em *Fedro*<sup>25</sup> a propósito da invenção da escrita, onde o rei afirma que "essa descoberta provocará nas almas esquecimento do quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória" (PLATÃO, 2009, p. 120), pode-se questionar se a escrita funciona como um auxílio para a memória ou como apenas um instrumento de armazenamento de recordação. Neste caso, ela não faria com que não se esquecesse, mas, antes, substituiria a memória, tomando seu lugar, uma vez que, tendo tudo já registrado e com sua sobrevivência assegurada, guardar na memória já não se faria necessário.

Aleida Assmann pontua ainda:

A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências (ASSMANN, 2011, p. 166).

Passar a limpo a história do avô reconfigura o modo como as memórias de Nicolau Manuel serão, posteriormente, trazidas à tona. Estas rememorações passam

25 O uso alegórico das cicatrizes enquanto instrumento condutor de rememoração do trauma estará também presente em *Debaixo da pele*, romance de 2017 de David Machado. Neste romance, a personagem Júlia, que vive a impossibilidade de retomar sua vida após ser espancada por seu namorado, sente-se angustiada por não trazer na pele cicatrizes que contem sua história, "não entende como é que o corpo pode esquecer tão facilmente" (MACHADO, 2017, p. 8). Esta necessidade de inscrição no corpo do trauma vivido é repetida várias vezes no romance. Mesmo o título já marca esta ausência que perturba a personagem: estando apagada da pele a violência sofrida, a ferida da alma se destaca e se apodera da vida de Júlia. Segundo Assmann, "não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa. Nesse sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação" (ASSMANN, 2011, p. 265).

por uma espécie de “telefone sem fio”: há o acontecimento, a interpretação de Nicolau Manuel do evento, a transmissão dele para o neto, a interpretação feita por Valdemar ao ouvir a história desta memória, a escrita no caderno e a retransmissão da lembrança para o avô. Embora, como diz Paul Ricoeur, ‘a pretensão vinculada à memória seja a de ser fiel ao passado’ (2007, p. 40), a escrita da memória falha, isto é, a memória que se pretende autêntica e fiel, pois, conforme afirma Walter Benjamin no seu famoso ensaio “Sobre o conceito da história”, “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2019, p. 11). Por mais que tente registrar cada palavra dita pelo avô, o caráter impreciso da memória impossibilita que se possa fazer afirmativas do tipo “foi exatamente assim que aconteceu” ou “foi exatamente isso que foi dito”. Segundo Aleida Assmann:

Enquanto a mnemotécnica e os procedimentos técnicos de armazenamento estão preocupados em garantir que o conteúdo da memória armazenada seja idêntico ao conteúdo que será resgatado depois, no caso da memória natural há uma desvinculação desses dois atos. Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído. Quanto mais as metáforas da memória fazem jus a essa dinâmica imanente das recordações, tanto mais elas realçam a dimensão temporal como fator decisivo e tanto mais fazem da reconstrução dos conteúdos da memória o verdadeiro problema em questão (ASSMANN, 2011, p. 191).

Ainda assim, mesmo diante da impossibilidade de se presentificar o passado, talvez seja a literatura a melhor forma de trazê-lo à luz. De acordo com Arthur Nestrovski:

O fracasso em se tornar uma testemunha autêntica, não só da história, mas de si mesmo, é um diagnóstico geral o bastante para caracterizar a maior parte da literatura contemporânea; e não só da literatura, mas da própria história, em luta com suas capacidades e incapacidades de narrar o que aconteceu. Três gerações depois da *Shoah*, a dificuldade de representação só se faz mais aguda, face a um acontecido que não se deixa capturar pelo pensamento, nem pela palavra, nem pela fala. O peso deste evento define, até hoje, o que a arte pode e não pode, num dilema sintetizado pelo aforismo de Adorno de que “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie” e pela resposta de Hans Magnus Enzensberger, para quem “só a arte pode dar conta de sua própria impossibilidade histórica” (2000, p. 186).

A diegese do romance se organiza de modo a apresentar dois caminhos distintos no desenvolvimento das histórias de Valdemar e de seu avô. Enquanto a história de Nicolau Manuel destaca-se pela forte presença do acaso – é por acaso que Nicolau Manuel acaba preso pela polícia política de Salazar no final da década de 1940, é por acaso que consegue fugir da prisão por duas vezes, é por acaso que é confundido com um membro importante do comunismo português – na linha narrativa de Valdemar, os acontecimentos serão resultados de uma relação de causa e consequência: o adolescente é quem constrói a sua história.

Enquanto a linha narrativa da história de Valdemar usa os princípios básicos de uma composição textual, a história de Nicolau Manuel, por se tratar de um testemunho de um sobrevivente de uma ditadura ganha uma maior complexidade. Utilizando o acaso como força motriz para todos os eventos pelos quais passará o avô de Valdemar, é criado um desconforto causado por se conceber a ideia da vítima sem causa e ignorante de seu destino. Dentro desta perspectiva, o mal é, além de banal, como apresentado por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (cf. 1999, p. 311), aleatório. Não só estamos diante de circunstâncias onde pessoas que sabem distinguir entre o bem e o mal, que não estão completamente “privados da possibilidade de escolher”, optam por seguir ordens e, deste modo, servir ao Estado como um “agente do mal” (cf. TODOROV, 2017, p. 194-5), como também observamos que qualquer pessoa que por qualquer motivo absurdo ou não seja considerada inimiga do poder totalitário, pode se tornar uma vítima. A barbárie dos regimes totalitários fica ainda mais evidente com o testemunho e/ou representação de pessoas que sequer qualificavam-se enquanto opositores das ditaduras, como é o caso de Nicolau Manuel.

As torturas que ele sofre resultarão em um medo que persistirá mesmo depois do 25 de Abril. Ao ser libertado de forma definitiva, Nicolau Manuel se isola na casa que pertenceu à sua mãe, mesmo que esta já não esteja em condições de uso, e vive como um fantasma. Segundo definido por Bauman, ““medo” é o nome que damos à nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se fazer cessá-la estiver além do nosso alcance” (2008, p. 8). Nicolau Manuel, diante da incerteza quanto ao futuro, baseada nas experiências traumáticas anteriormente vivenciadas, sente medo. Depois de ter sido preso e torturado sem ter cometido qualquer crime, não há motivos para que Nicolau se sinta seguro e creia na impossibilidade de que



possa sofrer o mesmo tipo de violência. Assim sendo, sua existência fantasmagórica se perpetua até o fim da sua vida.

## **2.4 A Guerra Civil Espanhola**

As memórias do avô de Valdemar vão se cruzando, ao longo da narrativa, com a história oficial. Já no começo, quando é narrado acerca do episódio que resultaria na sua prisão, temos o entrelaçamento da história de Portugal com a história espanhola. Próximo à pequena aldeia de Lagares, vive um grupo de espanhóis fugidos da Espanha franquista. No dia anterior ao seu casamento, Nicolau Manuel, seu irmão Olegário e seu amigo Vilarinho reúnem-se próximo ao rio após beber para “contar episódios sobre as infâncias tão próximas” (MACHADO, 2013, p. 40). Ao longo da noite, Olegário, que teria contato com estes galegos para lhes vender mantimentos, afasta-se do rio para ir encontrar uma mulher do acampamento dos espanhóis com quem tem breve envolvimento amoroso. Mais tarde vai embora também Vilarinho, ficando Nicolau Manuel dormindo às margens do rio até às seis da manhã. Quando acorda, há um som de tiroteio e, ao encontrar com Olegário no caminho, Nicolau Manuel descobre que mais trinta homens da GNR e da PIDE deram cabo do acampamento espanhol. Já na mercearia da mãe, três oficiais da GNR interceptam Nicolau Manuel e Olegário para dizer que houve uma denúncia que um dos dois frequentava o acampamento espanhol. Sem sequer esperar respostas para suas perguntas, escolhem Nicolau Manuel e o levam para prestar esclarecimentos e, deste episódio, começa sua vida nas prisões salazaristas.

Os galegos que acampavam próximo à Lagares tratavam-se supostamente de guerrilheiros que lutaram contra o franquismo tendo participado da Guerra Civil Espanhola ocorrida na década anterior. Por motivos óbvios, eram considerados subversivos e não eram pessoas bem-vindas no Portugal de Salazar. A ajuda portuguesa dada à Espanha franquista vem já desta época:

Entre las ayudas de otros gobiernos extranjeros estuvo la de Portugal, que, por lo menos al principio de la guerra, era imposible de calcular, por razones geográficas más que militares. Varios miles de voluntarios portugueses lucharon en la legión extranjera y en algunas otras

unidades (THOMAS, 2018, p.).<sup>26</sup>

O apoio dado por Portugal ao governo espanhol não era algo a se admirar. A história deixa expostas as relações de proximidade desenvolvidas entre governos totalitários em tempos de ditaduras. A ajuda mútua prestada geralmente envolvia deportações e controles de fronteiras. No caso português, entretanto, há um elemento distintivo, Portugal de Salazar, do “orgulhosamente sós”, no início do Estado Novo, como aponta Lincoln Secco, só esteve envolvido em um fato relevante: “o decisivo apoio que deu aos sublevados franquistas na Guerra Civil Espanhola”<sup>27</sup> (2004, p. 54). Do mesmo modo que acontecia entre os governos, a população que se opunha, as pessoas que lutavam pela liberdade e seus direitos, consideradas subversivas, também se ajudavam. Como destacado no texto de Hugh Thomas, voluntários portugueses ajudaram os espanhóis que lutavam contra o franquismo. Em *Vítimas de Salazar*, Luís Farinha fala sobre essa relação entre Portugal e Espanha que, com todas as tentativas de contenção, continuaria a ocorrer em virtude das fronteiras:

depois da implantação da II República, em 14 de Abril de 1931, a Espanha passou a ser o destino comum de todos os refugiados políticos portugueses, até ao desfecho da Guerra Civil: aí residiam ou lá se encontravam com frequência, fugidos clandestinamente por uma e por uma fronteira que, mesmo muito controlada, nunca deixou de permitir o “salto” dos emigrados (2007, p. 206).

Em *A casa de Eulália*, romance de Manuel Tiago, pseudônimo de Álvaro Cunhal<sup>28</sup>, vemos a presença e a participação política de portugueses durante a Guerra Civil de Espanha através de três personagens principais, António, Manuel e Renato, portugueses emigrados do Portugal salazarista que chegam à Espanha pouco antes de um golpe fascista. Ao longo da narrativa, observamos a dificuldade que se torna sair de Espanha pela fronteira com Portugal que se alia com os nacionalistas contra os republicanos espanhóis. Os governos fascistas se unem para impedir que a fraternidade entre os povos em luta contra as ditaduras ganhem força suficiente para as derrubar. Sem piedade, o franquismo massacrava o seu povo. Na narrativa lê-se:

<sup>26</sup>Verso do fado “Ó gente da minha terra” de composição de Amália Rodrigues e Tiago Machado.

<sup>27</sup> Falaremos mais à frente sobre as disputas entre partidos pela figura de Catarina Eufémia.

<sup>28</sup> Em entrevista concedida ao *Jornal Sol*, João Tordo chama *Anatomia dos Mártires*, assim como *O bom inverno*, de “experiências e não exatamente romances” (RAMIRES, 2021).

Porque o bombardeamento não se dirigia a quaisquer alvos militares. Dirigia-se abertamente contra o aglomerado urbano, contra a população, contra Madrid, Madrid capital da República, Madrid do povo armado, Madrid que esmagou a revolta do exército equipado e comandado pela hierarquia militar, Madrid que pusera e punha em causa o avanço de Franco, quem com a ajuda de Hitler, de Mussolini, de Salazar, contara com uma rápida vitória (TIAGO, 1997, p. 151).

Entretanto, há um elemento de interesse na narrativa de David Machado: põe-se em dúvida, no romance, a legitimidade do título de guerrilheiros dado aos espanhóis acampados em Lagares. Valdemar, no segundo capítulo do romance, onde explica como seu avô foi parar na prisão, diz que este grupo de “guerrilheiros” na verdade não passava de mendigos e camponeses arruinados pela Guerra Civil espanhola que mal se conheciam e não tinham um destino certo (cf. MACHADO, 2013, p. 47). Esta necessidade de fugir de Espanha não se resume aos guerrilheiros. Conforme aparecerá em *A casa de Eulália* ao se relatar sobre os fascistas que seguiam em marcha para tomar Madrid, o narrador diz que as aldeias e povoados no caminho iam sendo dizimados: “Matan a todo el mundo. Hombres e mujeres. Ni los niños escapan. No tardarán en llegar. Hay que marcharse” (TIAGO, 1997, p. 76). O fato de ser um espanhol fugindo da Guerra Civil, militante ou não, colocava essas pessoas em uma situação de risco. Do ponto de vista das polícias políticas de Salazar, eram imediatamente consideradas subversivas. É o que acontece ao avô de Valdemar. A confraternização com galegos – quer fossem guerrilheiros, quer fossem apenas alguns homens e mulheres fugidos da miséria e da guerra em Espanha – foi motivo suficiente para que fosse posto nas prisões salazaristas.

## 2.5 Os dragões

Ao dar forma ao romance *Deixem falar as pedras*, David Machado faz uso de alguns elementos alegóricos. Uma dessas alegorias estará vinculada à imagem do protagonista Valdemar. Este elemento permeará toda a obra: sempre que o adolescente exprime e questiona a sua identidade, vemos os dragões. A primeira menção desta figura na obra aparecerá logo após a briga de Valdemar com António

que resulta na expulsão daquele da escola: “Os dragões regressam” (2013, p. 17). A proposição metafórica transmitida pela imagem dos dragões vai se clarificando à medida que o romance avança. Em um posterior recuo da memória, Valdemar conta sobre uma visita a uma escola especial que fez com sua mãe quando era uma criança e narra sobre ter urinado nas mochilas das crianças que se encontravam distraídas cantando. Depois de saber que o cão do local fora acusado de ter feito isso, relata:

No momento em que abri a porta do pátio, o dragão levantou-se à minha frente e rugiu. O rugido atravessou-me e depois alastrou-se pelo mundo inteiro como uma nuvem de poeira. No pátio, uma auxiliar tinha prendido uma corrente à trela do Soares e estava a bater-lhe com um jornal enrolado. O dragão esvoaçou, o suficiente para que as patas alcançassem os meus ombros. Eu senti-lhe o peso sólido tentei sacudi-lo mas acabei por curvar as costas. (MACHADO, 2013, p. 85).

A imagem do dragão, comumente associada à maldade ou às tendências demoníacas, neste texto representará o peso na consciência de Valdemar. Cada vez que ele faz algo que considera ser errado, os dragões aparecem como uma lembrança do peso das suas ações. Quanto mais culpado Valdemar se sente, mais envolvente e mais pesada é a figura do dragão. Esta presença culminará no momento em que Valdemar for até Amadeu Castelo com a pistola do avô a fim de o matar:

Encosto-me à parede e a tinta mole quebra-se sobre os meus ombros. A pistola faz uma pressão quente no osso da minha anca. Outro dragão entra na sala e envolve o seu corpo no corpo do outro dragão. Respiram ao mesmo tempo. O ar do gabinete é fogo invisível (MACHADO, 2013, p. 299).

Há ainda outra leitura que podemos fazer da imagem dos dragões presentes na obra. É São Jorge – santo que dará nome ao famoso castelo de Lisboa e que estará vinculado à história mítica portuguesa como padroeiro do exército e mesmo do país – quem derrotará o dragão<sup>29</sup> (cf. VARAZZE, 2003, p. 365-9). Dentro dessa perspectiva, o dragão representa o mal, as tentações que o homem precisa derrotar. Esta imagem se vincula à mitologia cristã onde o dragão representa, no livro do Apocalipse, a serpente original, o Diabo. Em *O homem e seus símbolos*, Aniela Jaffé ainda associa a imagem cristã de São Jorge matando o dragão com um “sacrifício

29 À semelhança de *Anatomia dos Mártires*, em *As três vidas* há um jogo na narrativa com a quantidade de personagens em cena. Estas parecem se agrupar em três, tornando possível a abertura do texto e deixando nebulosa a certeza em relação à quais três vidas são referidas no título.

ritual primitivo” (cf. 2016, p. 319). No entanto, cumpre-se lembrar que a figura do dragão ainda simbolizará, sobretudo, na cultura oriental, grandeza, poder e força. Sob tal simbologia, encontraremos a figura do dragão presente na heráldica portuguesa. Desta forma, há uma ambiguidade na imagem do dragão: a criatura mitológica que precisa ser derrotada por São Jorge estampa os brasões portugueses como uma representação da força e do poder das famílias aos quais pertencem. Sob tal signo, ‘o rugido português alastra-se pelo mundo’ durante as Grandes Navegações e ainda hoje percebemos as ‘nuvens de poeira’ deixadas pela sua passagem (cf. JOPPERT, 2007, p. 9-16).

Em *Deixem falar as pedras*, os dragões de Valdemar carregam essa possibilidade dúplice do bem e do mal. O fogo, elemento associado aos dragões, matéria cuspidada por eles, pode significar destruição, mas também pode simbolizar criação: sem fogo não há vida. É quando os dragões aparecem que Valdemar toma consciência da dimensão da sua fúria. Os dragões aparecem para indicar o ponto que não pode ser ultrapassado sem que ele próprio se perca de si. Segundo aponta Bakhtin:

A ideia de provação do herói e de sua palavra é, talvez, a ideia basilar essencial de organização do romance, que cria a distinção radical entre ele e a epopeia: o herói épico está, desde o início, do lado oposto de qualquer provação; no universo épico é inconcebível o clima de dúvida quanto ao heroísmo do herói (BAKHTIN, 2015, p. 195).

Há, em *Deixem falar as pedras*, uma aproximação com o romance de aventuras. Este elemento alegórico, portanto, marca outra importante distinção entre a narrativa das histórias do avô e as escritas de si. Quando Valdemar narra acerca do avô, acompanhamos um texto que se aproxima da epopeia: Nicolau Manuel é, para seu neto, um herói épico, ele não precisa ser provado, seu heroísmo está claro para Valdemar. Entretanto, ao narrar sobre si, os dragões aparecem. Valdemar é um herói que, como nos romances de aventura, é aprovado. Valdemar tem a oportunidade de vingar seu avô, mas no que resultaria essa vingança? Deve se ter em conta que, quando Valdemar fala com Amadeu Castelo e este afirma não ter estado envolvido com a prisão de Nicolau Manuel, tudo o que há é a palavra de Amadeu contra memórias narradas por um homem que no tempo presente já não fala. Valdemar tem que acreditar na palavra daquele que anteriormente considerou ser um inimigo do seu avô e, por extensão, seu também. Isso também se constitui

como parte da provação pela qual passa. Valdemar confia não em Amadeu, mas no seu avô. É na sua justiça de Nicolau Manuel que seu neto acredita. No papel pintado por Valdemar como herói épico, Nicolau Manuel conclui a sua própria história. A última prova pela qual passa o herói Valdemar em *Deixem falar as pedras* é deixar que a última palavra seja a de Nicolau Manuel.

## 2.6 As cicatrizes

*A costa dos murmúrios*, romance de Lídia Jorge escrito em 1988, traz uma narrativa que passa num tempo anterior às independências de países africanos que eram, anteriormente, colônias portuguesas. Acompanha-se, na narrativa, a personagem Eva Lopo, também narradora do texto, que vai para Moçambique para se casar com Luís Alex, um jovem soldado. Evita destaca na sua narração a admiração que seu marido tem por seu comandante, Forza Leal. Essa admiração tem como objeto de fixação uma cicatriz do corpo de Forza:

A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina, de que as balas acabaram por ser o sucedâneo projectil, e esteve por isso na base de grandes duelos, profundas admirações, redundantes amores. Depois, a meio do século, caiu. Até sem explicação, caiu. Como caiu o chapéu, o suspensório, o cinto-ligas Assim desapareceu o significado das cicatrizes de guerra que se confundem com os sinistros da estrada (JORGE, 2009, p. 53).

Em vários momentos a cicatriz é recordada e funciona, como indica o trecho a seguir, como um elemento que resultará, simbolicamente, no distanciamento do casal: “estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos, nesse dia de praia apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira” (JORGE, 2009, p. 57). A atração e admiração que Luís Alex sente por Forza Leal faz com que cada vez o jovem soldado se aproxime de seu comandante e tente se tornar como ele e, ao fazê-lo, se distancie de Evita. Mesmo a beleza colossal de Helena é ignorada por Luís Alex quando colocada ao lado da cicatriz de Forza: “vejo. Pela beira do mar anda o capitão e anda Helena. Helena é uma bela mulher, mas a cicatriz de Forza é mais. Falamos disso, a opinião é do noivo” (JORGE, 2009, p. 56).

Semelhantemente, o segundo elemento alegórico presente em *Deixem falar*

as pedras são as cicatrizes<sup>30</sup> de Nicolau Manuel. Na obra de Jeanne Gagnebin, *Lembrar Escrever Esquecer*, após usar a cicatriz de Ulisses como exemplo de um meio de rememoração e elaboração de uma narrativa acerca de um acontecimento, apresenta-se o conceito de trauma postulado como “uma ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sobre a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2009, p. 110). Em *Deixem falar as pedras*, trauma, testemunho e cicatrizes estarão relacionados. O corpo é apresentado como um testemunho do trauma vivido. Em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, Assmann aponta que “a memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental. Embora essa se esfales na velhice, o que é de esperar, aquela nada terá perdido de sua força” (ASSMANN, 2011, p. 265). A escrita do seu corpo é uma narrativa que para Nicolau representa a confirmação da sua verdade, as cicatrizes funcionam como uma meio para introduzir as suas narrações e como comprovação das suas histórias:

Outra coisa que eu queria muito era ter minhas próprias cicatrizes. O meu avô contava as histórias e ao mesmo tempo exibia as cicatrizes no corpo dele. E as marcas que ele tinha por todo o lado transformavam as histórias em realidade. [...] Uma coisa que o meu avô gostava de fazer era usar as cicatrizes como ponto final para as histórias. E isso faz todo o sentido, claro. O que é que pode haver melhor do que uma cicatriz para rematar uma história? E eu tinha sete anos, se calhar menos, e já nessa época queria muito ter minhas próprias cicatrizes (MACHADO, 2011, p. 68-69).

Usando as cicatrizes que marcam seu corpo, Nicolau Manuel reelabora suas narrativas acerca das experiências vivenciadas. Seu testemunho começa a partir de um elemento que o personagem considera crucial para a confirmação dos fatos que apresenta. Para Valdemar, que é criado conhecendo a importância da interpretação dessas inscrições no corpo, as cicatrizes não deviam ser encaradas levianamente. Não eram quaisquer cicatrizes que tinham mérito. Por exemplo, quando é recebido para conversar com a psicóloga do colégio logo após ter batido, pela primeira vez, em outra criança, Valdemar pergunta-lhe se tem cicatrizes e depois de descobrir que

30 Cinzas é uma das personagens de João Tordo que extrapolam as páginas de um único romance. O editor-chefe irá aparecer novamente em uma trama tordiana ao figurar no livro *Biografia Involuntária dos Amantes* (2014), desta vez mais jovem, uma década depois do 25 de Abril. Embora novamente apareça como personagem secundária, no romance supracitado, Cinzas também desempenhará um papel que resultará no primeiro ponto de viragem na narrativa encaixada no romance, a história de Teresa.

a única cicatriz em seu corpo é resultante de uma cirurgia para remover o apêndice, ele diz: “depois desse dia deixei de ouvir o que ela dizia. As cicatrizes dela não davam sentido às nossas conversas” (IBIDEM, p. 71).

Assim como a figura do dragão, as cicatrizes são rememoradas ao longo de todo o romance a fim de acompanhar as histórias narradas pelo avô de Valdemar acerca da forma como elas passaram a fazer parte do seu corpo. A persistência deste elemento conduz a narrativa para uma quebra de expectativa quando é revelado que a cicatriz de Nicolau Manuel que Valdemar mais gosta e cita diversas vezes no romance, é justamente a cicatriz que não se relaciona a vida adulta do avô e aos sofrimentos causados pela ditadura salazarista, mas, antes, à um momento muito mais antigo: a passagem da infância para a adolescência do avô. Esta é a primeira história que o avô conta à Valdemar logo ao chegar na casa, história que é censurada pelo pai que acha que é cedo demais para “ouvir histórias com sangue para todo lado” (IBIDEM, p. 30), pois, segundo Valdemar, “o meu pai não percebia, claro. Não percebia que naquele momento eu só queria saber o que tinha acontecido aos dedos do meu avô” (IBIDEM, p. 31).

A história de como Nicolau Manuel perdeu três dedos da mão direita ao caçar na companhia de Graça, mulher que passou a vida amando, é, para Valdemar, a prova de que seu avô um dia, num tempo anterior aos enganos e ao acaso, foi feliz. Assim como ocorre com Ulisses que é reconhecido por Euricleia ao voltar para casa transformado em um velho pedinte por Atenas através da sua cicatriz na coxa, é a cicatriz de Nicolau Manuel que permite que, não somente o neto o reconheça, mas que também ele próprio consiga se reconhecer. Esta cicatriz, diferentemente das cunhadas pelo trauma que ‘destroem a possibilidade de uma formação de identidade’, funciona como as ‘inscrições corporais dos ritos de iniciação arcaicos que promovem a formação sustentável da identidade’ (cf. ASSMANN, 2011, p. 267). Esta identidade permanente de Nicolau Manuel como caçador fica evidente quando, mesmo depois de impossibilitado de sair de casa, ele usa sua arma para caçar os pombos que passam pela sua janela.

Em *A sociedade contra o Estado*, ao falar sobre ritos de passagem que envolvem formas de violência infringido contra o corpo e que deixam cicatrizes propositadamente, Pierre Clastres afirma:

Mas, depois da iniciação, e uma vez *esquecido* todo o sofrimento, subsiste uma prova irrevogável, *as marcas* que a operação da faca ou



da pedra deixa sobre corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado [...]. Ora, uma cicatriz, um traço, uma marca, são inapagáveis. Inscritas na profundidade da pele, elas atestarão sempre, eternamente, que se a dor pode não ser mais do que uma má recordação, ela não deixou de ser no entanto experimentada no temor e no tremor. A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo transporta impressos sobre si os traços da recordação, *o corpo é uma memória* (CLASTRES, 1979, p. 179).

Podemos, então, afirmar que existem duas categorias de inscrições no corpo de Nicolau Manuel. Enquanto as marcas deixadas pela violência sofrida durante o período em que esteve nas prisões salazaristas trazem lembranças de momentos de infelicidade e falta de controle sobre a própria vida, as marcas anteriores, as cicatrizes que se originam na sua juventude, no seu período de lazer, trazem lembranças felizes posto que são ocasionadas por escolhas feitas por Nicolau Manuel. Estas cicatrizes são definidoras da sua identidade, funcionam como uma espécie de rito de passagem para a vida adulta.

Portanto, ao se comparar a simbologia da cicatriz presente em *Deixem falar as pedras*, com a cicatriz de Forza Leal em *A costa dos murmúrios*, nota-se que funcionam como marcas identitárias. Porém, há uma importante distância entre essas duas imagens identitárias. Enquanto a cicatriz que faz com que Forza Leal ganhe a incondicional admiração de Luís Alex é uma representação do seu lugar enquanto opressor, as cicatrizes de Nicolau Manuel, admirada por um adolescente, marcam o seu lugar como oprimido, revela as violências vividas por quem foi considerado inimigo do regime de Salazar. A cicatriz do avô de de Valdemar são instrumentos usados para a elaboração de uma narrativa do testemunho. Em “A apresentação da questão: a literatura do trauma”, Seligmann-Silva diz:

Em português, note-se, fica acentuada a dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das *ruínas* – e das *cicatrizes*. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 56).

Em *Deixem falar as pedras*, portanto, é através da “arte da leitura das cicatrizes” que Valdemar elabora toda uma narrativa. Com o avô ele aprendeu a ler as marcas deixadas no corpo e a traduzir em palavras as memórias de Nicolau Manuel.

## 2.7 As pedras

Em *O homem e seus símbolos*, Aniela Jaffé explica que tudo pode adquirir um significado simbólico. O homem na primitividade confere a objetos e formas sentidos que se ligam à religião e à arte (cf. 2016, p. 313). A pedra é um desses símbolos. No livro supracitado, Jaffé aponta:

Sabemos que mesmo a pedra não trabalhada tinha uma significação altamente simbólica para as sociedades antigas e primitivas. Pedras naturais em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e essas culturas utilizavam-as como lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa. Podemos considerar esse emprego da pedra como uma forma primitiva de escultura – uma primeira tentativa de dar à pedra maior poder expressivo do que o oferecido pelo acaso e pela natureza (2016, p. 313).

Significada como um objeto mágico, a pedra assumirá, além disso, outras associações simbólicas. Na *Bíblia*, o gigante Golias é derrotado por Davi que usa uma funda e pedras. Jesus pede que se remova a pedra do túmulo de Lázaro quando o ressuscita. Jesus é chamado de pedra angular do templo de Deus.

Na literatura portuguesa contemporânea, há uma narrativa que traz a história de um grupo de pessoas pertencentes a uma pequena comunidade portuguesa que passa a lidar com transformações quando um luxuoso hotel começa a ser construído. Em *O cais das merendas*, romance de 1984, Lídia Jorge narra acerca dos habitantes de Vilamaninhos e usa as pedras como um elemento alegórico. Partindo do nome do hotel no qual trabalham as personagens, o texto narra:

O Alguergue era uma grande máquina de engenharia e arquitetura e encaixava na gente, a gente nela, todos de alma estendida à beira da Praia das Devícias. Bastava cada um deitar para trás das costas as lembranças do tempo dos desejos, e pôr-se no seu posto a entreter as horas, para sentirmos como a vida corria de manso (JORGE, 1995, p. 39).

O Hotel Alguergue que simbolizará para as personagens do romance a saída do interior, da vida rural, para um mundo onde estarão em contato com os estrangeiros, já que o hotel não é feito para eles, mas apenas para a sua força de trabalho, tem no nome um significado dúplice: significava tanto a pedra encontrada

no seu solo (“a razão daquele nome provinha de uma pedra achada pelo acaso de uma enxadada mais funda de cavador na busca de aguidões para o canudo” (IBIDEM, p. 46), quanto um jogo de origem árabe jogado com pedrinhas.

A importância das pedras como metáfora dentro de *Deixem falar as pedras* começa do título do romance até o momento final da narrativa. Muralhas, castelos, ruínas, penedos, prisões: as pedras em seu estado natural ou como produto do trabalho humano estão presentes como símbolos com significados múltiplos ao longo da narrativa.

As primeiras pedras a serem destacadas no romance de David Machado aparecem nos sobrenomes Penedo e Castelo. Geomorfologicamente falando, os penedos são grandes massas de rocha que ficam nas encostas de rios, mares e lagos. São os penedos, portanto, uma formação natural da Terra. Caso contrário se dá com os castelos, no entanto. Estes se tratam de fortificações construídas por mãos humanas. Como pedra talhada, o castelo é obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui à energia criadora’ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 696). Como lembrado no Dicionário de símbolos, na bíblia, a pedra fundacional do templo precisa ser pedra bruta. A pedra talhada, por envolver o trabalho do homem, torna-se objeto profano. Graça dos Penedos é profanada sobre tal perspectiva.

Nicolau Manuel conhece Graça ainda enquanto Graça Penedo. É ainda na juventude que o avô de Valdemar conhece a mulher pela qual se apaixona e quase se casa. Nesta condição, Graça é ainda um penedo: natural e livre. A Graça perdida é reencontrada Castelo. Enquanto Castelo, Graça se encontrava interdita para Nicolau Manuel. Amadeu Castelo, o inimigo de Nicolau Manuel que se converte em um frágil idoso, traz também marcado no nome a pedra que fala. Supostamente, é ele quem denuncia o avô de Valdemar para a Pide. Essa Graça já não é a Graça que Nicolau Manuel amou e passou a vida esperando.

No romance de Lídia Jorge, a mesma pedra que é simbolizada como progresso se converte em um objeto fúnebre com o suicídio da adolescente Rosária. A pedra é o que desfigura a jovem e tira a possibilidade da elaboração de um luto: “Rosária foi-se e nem sequer podíamos guardar a última visão de um rosto de cera muito branco de imobilidade, coberto por um tule” (JORGE, 1995, p. 87). O nome da adolescente é repetido 250 vezes ao longo do romance, em um tom de lamento contínuo. Mesmo nos momentos felizes, está sempre presente a memória de

Rosária.

A pedra é ainda simbologia da fundação. Na mitologia bíblica, Pedro é chamado de pedra fundamental da igreja (Mateus 16, 13-19). Nicolau Manuel é também a pedra que fala no sentido de ser o patriarca, o fundador do seu círculo familiar. O romance evidencia que para Valdemar, seu avô é marco edificador da história da sua família. Ainda segundo o *Dicionário de símbolos*, na tradição bíblica, “em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a sabedoria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 701). Como pedra fundacional, com as suas histórias, Nicolau Manuel é também aquele que transmite a sabedoria que se origina nas experiências vividas para a sua família. Ao aceitar a designação de narrador das histórias do seu avô, Valdemar dá voz às pedras e protege a herança deixada por Nicolau Manuel: as suas memórias.

Paradoxalmente, o elemento que faz com que Valdemar passe a registrar a história de Nicolau Manuel, é a sua mudez. Com a passagem dos anos e suas doenças, o avô de Valdemar para de falar. A sua mudez também pode ser relacionada à pedra. A pedra, na sua condição de objeto inanimado, não pode falar. Entretanto, simbolicamente, ainda podem representar. Nicolau Manuel já não fala, porém, enquanto símbolo, ele ainda testemunha. É nesse momento da sua vida, quando já não consegue se comunicar com palavras, que Valdemar passa a relatar todas as histórias que Nicolau Manuel lhe contou. Na sua mudez, o avô de Valdemar passa a falar, seu testemunho ganha o registro escrito.



Imagem 1: Campo de concentração do Tarrafal<sup>31</sup>

Ao longo de *Deixem falar as pedras*, há as pedras dos muros das várias prisões pelas quais passa Nicolau Manuel. As histórias que ele conta ao neto são uma parcela das muitas narrativas que as fortificações de Tarrafal, Peniche, Caxias e outras prisões abrigaram das vítimas do regime salazarista. Em *As vítimas de Salazar*, Luís Farinha, ao falar sobre os campos de concentração salazaristas, cita o relato de Pedro Soares acerca do campo de Tarrafal, conhecido como campo da morte lenta:

Este edifício, de sete metros de comprimento por 3 e meio de largo, tem a forma rectangular e é coberto superiormente por um tecto de cimento armado. Divide-o em dois pequenos compartimentos uma parede interior. Dista do campo duzentos metros. Próximo fica o quartel da companhia indígena. A cinco metros corre uma ribeira, que vai desaguar lá em baixo ao mar. Durante a época das chuvas, é o ruído das águas, deslizando no leito, que muitas vezes distrai os presos, ou o barulho dos pretos dançando o batuque. De noite ouvem-se as sentinelas gritando alerta e os animais que pastam na planície. Exteriormente é a paisagem desoladora, sem vegetação e sem beleza. Interiormente é um inferno onde a saúde se esgota. Para nós esta prisão não é o “segredo”. O “segredo” é o calaboiço bafiento, sem ar e sem luz, do Aljube ou da fortaleza de Peniche. Esta prisão chama-se “frigideira”. A luz e o ar entram através de três buraquinhos feitos na pesada porta de ferro e por um pequeno rectângulo, aberto junto ao tecto. Durante o dia, o sol quente dos trópicos aquece as portas e as paredes deste pequeno túmulo. O ar aquece lá dentro. O

<sup>31</sup> Etimologicamente, o nome vem do latim *Alphonsus* que, por sua vez, se origina do germânico *Athalfuns* cujo significado é nobre valente.

calor torna-se insuportável. Os presos despem-se, mas o calor não deixa de os torturar. Dos seus corpos cansados cai o suor em bica. Se são muitos, condensam-se no tecto gotas de água, e quando caem, longe de serem um alívio, são uma tortura. Quatro passos de um canto a outro e o preso fez o preso fez o seu percurso. As paredes rebocadas de cimento, não estão caiadas. (...) A água para beber é sempre em quantidade diminuta e trazem-na de manhã num pequeno cântaro, que não leva mais de 4 litros. (...) Cada preso está condenado a permanecer aí por um prazo que raras vezes fica aquém dos dez dias e muitas vezes se estende a quarenta e cinquenta. E em dias alternados o alimento é pão e água. Nos outros come-se o caldo da sopa, com alguns feijões no fundo do prato. Não há colher. Ninguém se pode lavar aí porque faltam o sabão, a água e a toalha. (...) A lata onde se evacua está destapada o cheiro da urina caustica os olhos, e é outra tortura. Quando são muitos vão de rastos até à porta e respiram através dos buraquinhos o ar que vem do campo. A tudo isto junta-se a monotonia do isolamento, se não há companheiro. Se são mais de dois a existência lá dentro começa a tornar-se difícil, porque o ar escasseia, o calor é maior, a água falta. De noite, os mosquitos vêm. Da picada do mosquito surge a febre, da febre vem a morte pela biliosa e pela perniciosa. Não são raros os casos de presos levados dali em braços ou amparados (2007, p. 231-2).

Às marcas deixadas na pele de Nicolau Manuel, somam-se os vários testemunhos deixados pelos sobreviventes das prisões salazaristas. As situações inóspitas das prisões, as torturas experimentadas por todos que foram considerados inimigos de Salazar, a supressão das vozes: tudo que as pedras tentaram calar, agora gritam. Estas são as verdadeiras pedras que falam. As fortificações que foram, há tempos, usadas para esconder o que eram os regimes ditatoriais, agora são usadas para deixar uma mensagem para quem tiver olhos para ver e ouvidos para ouvir. Essas prisões converteram-se em monumentos de memória para que as pedras continuem a falar e para que o passado não se repita.

### **3. “Ó GENTE DA MINHA TERRA”<sup>32</sup>: O MARTÍRIO DE CATARINA EUFÉLIA SEGUNDO JOÃO TORDO**

*“Quando leio jornal, escuto rádio ou presto atenção no que as pessoas me dizem no café, sinto cada vez mais um enfado, um asco mesmo das palavras sempre iguais que são escritas ou ditas, sempre as mesmas expressões, sempre os mesmos floreios, as mesmas metáforas. O pior é quando escuto a minha própria voz e constato que*

32 Entrevista do dia 02 de agosto de 2012. Disponível em RTP Arquivos: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/anatomia-dos-martires/>>.

*também eu digo sempre as mesmas coisas. Essas palavras estão terrivelmente gastas e usadas, esgotadas pelos milhões de vezes em que foram usadas. Terão ainda algum significado?”*  
(Pascal Mercier, *Trem noturno para Lisboa*)

Era a época da ceifa nos campos da herdade de Monte Olival – a Revolução dos Cravos ainda tardaria vinte anos – quando uma jovem camponesa alentejana de 26 anos, mãe de três filhos, foi assassinada pelo tenente Carrajola da GNR por reivindicar “pão, trabalho e paz”. Cinquenta e sete anos após sua morte, João Tordo trouxe para as páginas do romance *Anatomia dos Mártires* o caso do martírio de Catarina Eufémia.

É verdade que nos anos posteriores à sua morte o assassinato da ceifeira alentejana foi rememorado em letra de música, ganhou poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen e alguns tantos textos de cunho ficcional e jornalístico. Sobretudo, durante o processo revolucionário em Portugal, o nome de Catarina Eufémia foi recordado por Álvaro Cunhal e o Partido Comunista Português, assim também como outros partidos da esquerda portuguesa<sup>33</sup>. Sua imagem esteve por algum tempo vinculada às lutas pela Reforma Agrária no Alentejo. Entretanto, passado tanto tempo e estando o nome de Catarina Eufémia perdido para as gerações mais antigas e nunca descoberto pelas mais jovens, por que um romancista da novíssima geração portuguesa recorda a camponesa do Alentejo?

João Tordo faz parte de um grupo de autores (infelizmente, ainda pequeno) que vive da escrita. Tendo já publicado quatorze romances desde sua estreia em 2004 com a publicação de *O livro dos homens sem luz*, João Tordo foi o último escritor a receber o Prêmio Literário José Saramago, por seu romance *As três vidas*, diretamente das mãos do autor que nomeia a láurea.

Do primeiro romance até o mais recente (*Felicidade*, 2020), a memória se apresenta como grande temática. Sempre às voltas de uma tentativa de reconstrução de algo que já aconteceu, as personagens tentam lidar com o sofrimento gerado por suas falhas.

33 No que concerne às narrativas acerca de Catarina Eufémia, há dois elementos teóricos importantes a serem destacados: a construção do mito através da linguagem e o discurso polifônico. Opta-se, entretanto, neste subcapítulo, por uma exposição descritiva dos textos que falam sobre a camponesa alentejana assassinada pelo salazarismo. Em subcapítulos seguintes apresentar-se-á os elementos teóricos acima referidos.

Recentemente, João Tordo publicou um livro de ensaios intitulado *Manual de sobrevivência de um escritor ou o pouco que sei sobre aquilo que faço* onde relata acerca das suas experiências vivenciadas no entorno da vida literária. O texto do livro aponta para um autor que trabalha exaustivamente sobre as palavras tecidas em cada página. Sobre o trabalho literário, João Tordo afirma: “o escritor é o artesão deste fingimento” (TORDO, 2020, p. ).

Em 2017 João Tordo publicou o último livro de uma série que intitulou Trilogia dos Lugares Sem Nome. *O luto de Elias Gro*, *O paraíso segundo Lars D.* e *O deslumbre de Cecilia Fluss*, entretanto, pouco se diferenciarão das narrativas anteriores e posteriores ao excluir Portugal como cenário. Já no seu primeiro romance, João Tordo apresenta aquela que será uma característica apontada por alguns críticos aos escritores portugueses da sua geração: o afastamento dos temas portugueses, a perda de “um vínculo ideológico «portuguesista»” (REAL, 2012, p. 29). Embora algumas de suas histórias sejam ambientadas em Portugal, como *O ano sabático*, *Biografia involuntária dos amantes*, *A mulher que correu atrás do vento* e *Felicidade*, é apenas em *Anatomia dos Mártires* que este espaço se torna relevante.

### **3.1 O narrador investigador**

Em *Anatomia dos Mártires* a figura de Catarina Eufémia é o objeto de estudo de um narrador protagonista pertencente à geração nascida logo após o 25 de Abril. A narrativa, que ocorre no nível intradieético, é conduzida por um jornalista apresentado como uma personagem medíocre em todos aspectos de sua vida:

Nesses tempos, dificilmente a história de um mártir me suscitaria interesse ou, o que é mais exacto e verdadeiro, dificilmente qualquer história que não fosse a minha me suscitaria interesse; era também exato e verdadeiro que eu andava adormecido – num sentido quase literal do termo –, uma vez que a vida decorria na sua boçal normalidade: a minha carreira ainda tinha importância, o meu pai ainda não enlouquecera e eu ainda não compreendera nada, isto é, ainda não me dera conta de que a nossa existência era indissociável da memória dos mortos (TORDO, 2011, p. 13).

Após escrever um artigo no jornal em que trabalha comparando o assassinato de Catarina Eufémia com o suicídio de um pretense mártir religioso, o jornalista se



vê diante de uma recepção ao texto na forma de cartas e e-mails contestatórios, ameaças e um ataque ao editor-chefe que dá destaque no jornal para o artigo em questão. É este acontecimento que será o primeiro ponto de viragem dentro do universo diegético da obra: quando constata o seu próprio desconhecimento acerca do que escreve, o narrador empreende um trabalho de pesquisa a fim de elucidar sua dúvida sobre quem foi Catarina Eufémia e o que faz com que seja ela importante a ponto de gerar a reação de tantas pessoas.

É procurando compreender o motivo do frenesi causado por seu texto que o jornalista sai de sua zona de conforto e se converte em um investigador. O que se apresenta ao longo do romance, é o relato de uma busca pela verdade acerca de uma figura que, embora deixada de lado pela história oficial, assume um papel representacional da luta contra o sistema opressivo do Estado Novo de Salazar. O narrador-protagonista apresentar-nos-á, gradativamente, a transformação pela qual passa à medida que adentra na história de Catarina Eufémia.

Assim como ocorre no romance de David Machado, a seleção de um narrador em primeira pessoa será fundamental para o encaminhamento da história<sup>34</sup>. Segundo apontado por Dal Farra em *O narrador ensimesmado*, quando entre “eu” e “ele” numa narrativa o autor faz a sua seleção, o processo pelo qual se passa não está no campo da predileção, mas no da restrição. Conforme aponta, “a matéria romanesca apresenta restrição e cerceia o procedimento. [...] a forma adequada é aquela que desenvolve inteiramente as potencialidades do assunto” (DAL FARRA, p. 34). Dal farra ainda afirma, sobre o autor implícito:

Ele empresta ao narrador, no caso do romance em primeira pessoa, uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito. Faz, no caso do romance retrospectivo, com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da história (DAL FARRA, 1978, p.23).

O processo investigativo realizado pelo narrador de *Anatomia dos Mártires* ganha verossimilhança quando acompanhamos um protagonista que comete enganos durante o desenvolvimento da história, como, por exemplo, pressupor que o ataque sofrido por Raul Cinzas esteja relacionado à publicação do seu artigo, pouco saber sobre aquilo que pesquisa ou mesmo sobre aonde deseja chegar com

34 Publicação clandestina no período salazarista ligada ao PCP.

o trabalho que está realizando. O ponto de vista assumido mantém as personagens que o circundam debaixo do mesmo tipo de névoa que se encontra a imagem de Catarina Eufémia. Suas motivações, interesses e sentimentos são tão desconhecidos quanto às da camponesa alentejana. De tal modo, vemos, ao longo do romance, personagens como Lorna e Manuel Alberto, o pai, tão encobertas pelo manto do desconhecido para o narrador, quanto Catarina.

Este caráter controverso do narrador é importante para o desenvolvimento da história. Segundo Lukács, é preciso que o sujeito seja problemático para que a trama faça sentido (cf. LUKÁCS, 2009, p. 79). E ainda afirma:

O processo segundo a qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2009, p. 82).

O protagonista parte de uma situação inicial caracterizada pela mediocridade profissional, familiar e mesmo enquanto cidadão e ser histórico, e mergulha em uma busca que aos poucos vai acordando em si um indivíduo outro, revela a si mesmo uma pessoa capaz de pesquisar, escrever, conhecer o novo e se relacionar afetivamente em nível mais profundo.

### **3.2 As personagens periféricas**

No decorrer do romance *Anatomia dos Mártires* são apresentadas personagens cujas vidas se entrelaçam com a vida do personagem protagonista em maior ou menor grau. As relações estabelecidas entre o narrador e estas personagens aparecem, na maior parte dos casos, com manobras de aproximação e distanciamento entre pares. No ensaio “O jogo do texto”, Iser afirma que “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2011, p. 107). No romance de João Tordo, as personagens vão entrando em cena quase sempre aos pares com diálogos que se aproximam de combates<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Germano Vidigal foi um dirigente operário, presidente do Sindicato da Construção Civil, espancado até à morte pela PIDE e a GNR. José Saramago dedica seu romance *Levantado do Chão* (1980), à memória de Germano Vidigal e Adelino dos Santos.

A primeira personagem que é apresentada pelo jornalista é o editor-chefe do jornal no qual trabalha, Raul Cinzas. Esta personagem, embora no desenvolvimento da trama só apareça referenciada, assumirá um papel importante para a construção da narrativa: é ao retornar de um evento numa livraria em Serpa onde Raul Cinzas lança seu livro *Crônicas do Inferno Capital* que o narrador ouvirá, pela primeira vez, o nome de Catarina Eufémia. No caminho, Raul Cinzas e o protagonista passam pela aldeia de Baleizão e, diante do monumento erigido em homenagem à Catarina Eufémia, Raul Cinzas recorda que naquele dia faz 54 anos que a camponesa foi assassinada pelo fascismo e conta:

Foi sempre assim no Alentejo, pelo menos desde que eu me lembro. Uns que se estiveram a cagar para a terra e os outros, que a cultivaram de sol a sol, que a amaram como os pais amam os filhos, sujeitos a nunca a receberem em troca. Gente que deu a vida pela terra e que a única coisa que recebeu em troca foi porrada. Jornas miseráveis e porrada (TORDO, 2011, p. 17).

Sobre o salazarismo, Cinzas fala com a propriedade de uma testemunha ocular. No romance, esta personagem aparece quase como uma figura simbólica do comunismo em Portugal em 2008, ano corrente ao longo da narrativa. O protagonista, mais de uma vez, destaca a imagem na parede de Cinzas:

Atrás da secretária, pendurada na parede, havia uma primeira página emoldurada de uma edição muito antiga do *Diário de Notícias*. Na fotografia principal, a preto e branco, apareciam Mário Soares (à esquerda) e Álvaro Cunhal (à direita) no meio de uma multidão: Soares parecia desconfiado e usava uma gabardina e o seu rosto era muito jovem; Cunhal parecia confiante, olhava para a câmara, usava fato e gravata e o seu rosto era muito jovem. Fiquei absorto naquela imagem por uns segundos até que Cinzas, depois de acender uma cigarilha que logo empestou o ar, disse: “O Primeiro de Maio, antes do PREC. Olha para eles: ainda havia esperança” (TORDO, 2011, p. 80).

Sobre tal ponto de vista levantado por Cinzas, é possível estabelecer uma aproximação com o que é abordado por João Barrento em “Literatura e sociedade: as hipóteses de Abril”, texto introdutório de seu livro *A chama e as cinzas*. Barrento utiliza como metáfora para a Revolução dos Cravos o fogo e, para o período que se seguiu, sobretudo, após a entrada de Portugal na Comunidade Europeia em 1986, as cinzas (cf. BARRENTO, 2016, p. 11-6). É a morte da esperança de que se cumprisse tudo aquilo que Abril prometia. No sobrenome Cinzas, o fim das chamas de Abril é alegorizado e Raul parece representar aquilo que, para o narrador, sobrou

do comunismo em Portugal.

Na perspectiva do narrador, Cinzas figura como um estereótipo do jornalista: alcoólatra, ex-militante, “velho comunista”, desiludido com os rumos tomados pela história. Como ocorre com outras personagens no romance, há um jogo de aproximação e distanciamento entre o narrador e as outras personagens. Como Cinzas, o protagonista é um jornalista sem grandes ambições ou ilusões quanto a sua carreira. No entanto, enquanto Cinzas<sup>36</sup> viu o seu vigor e paixão pelo jornalismo se desvanecer, no narrador parte-se deste estado letárgico para um florescimento de personagem que se afirma, sobretudo, no interesse em desenvolver um trabalho jornalístico de qualidade.

Há três personagens que se vinculam à história do narrador na sua primeira viagem à Irlanda presente no texto. Tom Kapus, o homem a quem vai entrevistar, escreve uma biografia acerca de Francis Dumas, que ganha o status de mártir ao pular de um prédio abraçado a um manuscrito religioso. O protagonista apresenta Kapus como “um homem pequeno e franzino” com “uma imagem de recalcado sofrimento” (TORDO, 2011, p. 22). Esta personagem será responsável por causar um desconforto no narrador que resultará em questionamentos acerca da ideia de mártir e martírio.

É válido estabelecer uma comparação entre Tom Kapus e o narrador. Assim como Kapus escreve uma biografia sobre um mártir religioso, uma espécie de escrita hagiográfica, o nosso protagonista fará algo semelhante, mas perseguindo a história de Catarina Eufémia. Entretanto, enquanto o biógrafo de Francis Dumas apresenta seu mártir com a certeza da sua relevância e mesmo do seu martírio, o narrador assume uma postura de dúvida perante tudo que se apresenta sobre a história de Catarina Eufémia. Claro está que ao contrário de Tom Kapus, o protagonista não conviveu com a alentejana assassinada, porém, é justamente ao se aproximar mais de Catarina Eufémia que as dúvidas do jornalista se intensificam.

A entrevista feita com Kapus revela ainda outra personagem relevante para a narrativa: Francis Dumas. Se podemos estabelecer oposição entre o narrador e Tom Kapus ao pensar na escrita acerca do martírio, Francis Dumas e Catarina Eufémia também aparecerão como objetos a serem comparados no romance. Assim como

36 União Democrática Popular, Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (hoje Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses), Partido Comunista de Portugal (marxista-leninista), Frente Socialista Popular (herdeiro do Movimento Socialista Popular) e Partido Revolucionário do Proletariado, respectivamente.

Catarina Eufémia, Francis Dumas é uma personagem que na diegese da narrativa aparece de forma espectral. Deste modo, a presença dessas personagens estão vinculadas aos discursos de outras. O suicídio aparentemente banal de Francis Dumas é o elemento que trará para o romance o questionamento acerca do que pode-se considerar um mártir.

Também em Dublin somos apresentados à Lorna Figgis. Esta personagem, que será objeto de interesse amoroso do narrador já no primeiro contato, será reintroduzida na narrativa em Lisboa, local onde o caso amoroso se inicia e finaliza. Podemos estabelecer outra oposição entre personagens ao contrastar o relacionamento que o narrador tem com Gilda e Lorna.

Antes dos acontecimentos que constituem a mudança no rumo da história do narrador, o jornalista mantém um relacionamento íntimo com Gilda. Apresentada com a mesma superficialidade em que se constitui a relação, Gilda ganha uma descrição do narrador reduzida a sua aparência física, profissão e algumas poucas palavras. Por outro lado, cada detalhe acerca de Lorna desde o primeiro contato é descrito pelo narrador cuidadosamente. A relação mantida com as duas mulheres pode ser metaforizada por duas viagens feitas pelo narrador. Quando viaja com Gilda, o protagonista opta por um fim de semana numa cidade costeira próxima à Lisboa (cf. TORDO, 2011, p. 62). Com Lorna, a personagem principal realiza uma viagem que principia no litoral alentejano e parte para o interior de Portugal (cf. TORDO, 2011, 177-8). A jornalista irlandesa, entretanto, se coloca sob um véu de névoa próxima à da figura mitologizada de Catarina Eufémia. A postura adotada por Lorna diante do protagonista evidencia a mesma fuga da intimidade que ocorre com o narrador em relação à Gilda. Quando deixa Lisboa, o breve laço que existiu entre Lorna e o narrador é cortado. O que resta dessa relação é um interesse de mão única: o protagonista vai até a Irlanda atrás de Lorna só para descobrir que ela casou com outra pessoa. Mesmo sob o filtro de um narrador em primeira pessoa, o distanciamento imposto por Lorna é claro desde o princípio.

Afonso, tal qual o fundador de Portugal, Dom Afonso Henriques, aparece na primeira parte do romance como um símbolo de triunfo e traz a nobreza já no significado do seu nome<sup>37</sup>. Dono de uma situação financeira muito melhor do que a

37 Curiosamente, José Miguel Tarquini foi um jornalista argentino declaradamente nacionalista e, supostamente, um membro da Aliança Anticomunista Argentina. Foi assassinado, possivelmente por razões políticas, aos 29 anos, em 1976. Seu posicionamento político é destacado já no início da narrativa pela voz de um dos narradores: “O homem pergunta-me se o cadáver de Catarina era do Partido Comunista. Digo-lhe que não. Que era do povo de Baleizão. Que não era de um partido mas

do protagonista, Afonso anda sempre com os últimos modelos de carros e desfruta de restaurantes caros. Mais uma vez, a narrativa joga com a oposição de personagens e dá ao narrador um melhor amigo que em nada à ele se assemelha. Além da situação econômica contrastante, Afonso tem a segurança em si mesmo que falta ao narrador. Afonso assume ainda um papel de situar temporalmente o romance. Recordando-se que a narrativa se passa no transcorrer do ano de 2008, através de Afonso vemos a crise financeira mundial gerada pela bolha imobiliária nos Estados Unidos. Com o abalo econômico também sofrido em Portugal, Afonso perde sua situação confortável por volta do meio da narrativa.

Uma personagem chave na trama é o maestro Manuel Alberto, pai do protagonista. Pensando-se no jogo de oposições entre personagens feito pelo narrador, Manuel Alberto é a figura que mais vezes aparece em diálogos combativos com a personagem protagonista. É com esta personagem que o conflito geracional se estabelece em *Anatomia dos Mártires*. Os diálogos externam a diferença entre vivenciar algo e, portanto, falar a partir da experiência adquirida, e o conhecimento recebido de maneira indireta. Manuel Alberto aparece no romance como um homem preso ao passado e a figura da falecida esposa. Em sua fuga da realidade, continua a conduzir uma orquestra e usa um manequim à mesa para ocupar o lugar que pertencia à mulher. A descrição da imagem do pai é feita pelo protagonista:

Reparei como o seu cabelo crescera desde a última vez que nos víamos: era agora uma cabeleira farta de fios tênues e cinzentos que rodeava um centro calvo e lhe descia quase até o pescoço. Também a barba estava por fazer, despontando-lhe irregular no rosto em manchas esbranquiçadas. Se o visse no meio da rua, pensei, julgaria tratar-se de um vagabundo que acabara de roubar os sapatos a um homem de negócios; depois imaginei-o o dia todo sozinho naquela casa silenciosa e gelada, conduzindo uma orquestra imaginária, com os mesmos gestos majestosos com que, quando eu era criança e adolescente, o vira conduzir orquestras verdadeiras, de olhos semicerrados e acompanhando os compassos e andamentos da mesma música que tinha tocado durante toda a vida na aparelhagem da sala, primeiro um gira-discos, mais tarde um leitor de CD. De repente, vendo-o ali a olhar para a luz intermitente do forno, apercebi-me da razão pela qual o ambiente da casa me aparecia tão macabro (IBIDEM., p. 63).

Entretanto, apesar da aparente desconexão de Manuel Alberto com a realidade, é sob a sua perspectiva que a personagem narradora encontra um primeiro redirecionamento acerca das ideias que formula sobre o martírio de de um povo. De um povo que sofria injustiças sem saber o que era justiça." (TARQUINI, 1974, p. 13).

Catarina. Enquanto o narrador questiona a importância de Catarina Eufémia e da conservação da sua memória, para Manuel Alberto, a camponesa alentejana é, acima de tudo, um exemplo de coragem. Em uma passagem do romance, chega a dizer ao filho:

Esqueces-te do fundamental, de que Catarina não foi apenas a mártir que tanto jeito dá ao teu artigo — embora sem dúvida o tenha sido —, de que quando foi assassinada não empunhava uma foice ao alto nem usava uma dessas camisolas ridículas da União Soviética que a gente nova agora usa sem saber o que traz no corpo ou o que significa, de que Catarina Eufémia não queria morrer. Que coisa pode querer com a morte uma rapariga tão jovem com filhos pequenos? Deixá-los órfãos, e porquê? Mas lê-se o teu artigo e fica-se com a ideia de que a mulher se jogou ao cadafalso tal como o teu amigo chanfrado que falou com Deus por mero acidente, por um descuido qualquer, quando estamos a falar de alguém que, embora não desejasse a morte, a desafiou com uma coragem superior (TORDO, 2011, p. 69).

Embora as tentativas de reaproximação entre Manuel Alberto e o seu filho não resultem em grandes avanços, o discurso do narrador revela uma assimilação, ao longo do romance, daquilo que é exposto por seu pai. As vozes de outras personagens vão se agregando à voz do narrador, no entanto, a narrativa evidencia que o discurso de maior peso para ele é aquele que é apresentado pelo pai. Na parte final do romance, depois de Manuel Alberto haver falecido, o narrador parece interpretar o que é dito pelo pai no princípio da narrativa, quando este diz que o filho deve tomar cuidado para não se ver “enredado em meias-verdades e meias-mentiras e lugares comuns” a ponto de se tornar ‘incapaz de ver a realidade mesmo que ela lhe bata na testa com uma marreta’ (TORDO, 2011, p. 72). A personagem protagonista compreende, finalmente, o seu papel dentro desta narrativa ao oferecer uma resposta ao discurso dele, quase duzentas páginas depois, encerrando um combate de palavras onde a escrita se torna o gesto pacificador:

nós que, à nossa maneira tosca e provinciana, decidimos desafiar a realidade na sua frieza, na sua indiferença e na sua crueldade e caímos num rol de equívocos cujos fios invisíveis e emaranhados só conseguiremos destrinçar quando alguém escrever a nossa história: é essa a minha missão (TORDO, 2011, p. 265).

### **3.3 A representação do mártir**

Já foi estabelecido no texto que em *Anatomia dos Mártires* as personagens aparecem em confronto com outras personagens. Além da já referida oposição estabelecida entre a figura de Catarina Eufémia e a de Francis Dumas, a camponesa alentejana oferece uma imagem oposta à do narrador: é uma mulher jovem, mãe e trabalhadora árdua nos campos de trigo que se opõe corajosamente ao fascismo. A personagem e vítima da ditadura de Salazar, entretanto, surge no romance de modo espectral, sua imagem surge pela primeira vez na narrativa como mártir e, com o passar das páginas, ela vai se decompondo em múltiplas Catarinas.

Estas Catarinas que se apresentam em *Anatomia dos Mártires* resultam das diferentes representações da camponesa oriundas de jornais, livros, poemas e canções. Desde seu assassinato, a figura de Catarina Eufémia tem sido representada sob à perspectiva de jornalistas, poetas, músicos e romancistas que acrescentam à sua história suas impressões e interpretações dando à camponesa a posição de vítima, mártir ou mito.

Em entrevista concedida à RTP a propósito do romance *Anatomia dos Mártires*<sup>38</sup>, João Tordo cita uma entrevista realizada com Henriques Pinheiro, médico da região de Beja, em Portugal, que foi o responsável pela autópsia do corpo de Catarina Eufémia por ocasião do seu assassinato. A entrevista concedida no dia 18 de novembro de 2005, portanto, cinquenta e um anos após a morte da camponesa, revelava um elemento que por muito tempo constituiu uma importante parte do mito: Catarina não estava grávida quando morreu. Segundo João Tordo é esta primeira Catarina que será o impulso inicial para a pesquisa que resulta em *Anatomia dos Mártires*.

Partindo da data do assassinato de Catarina até a reportagem que funciona como gênese da escrita do romance analisado, alista-se abaixo algumas das Catarinas que coabitam dentro da narrativa de João Tordo<sup>39</sup>.

38 José Dias Coelho foi assassinado pela PIDE menos de dez anos depois de Catarina Eufémia, em 1961. Militante do PCP, vivia na clandestinidade desde 1955. Em sua homenagem, Eugénio de Andrade escreveu o poema “Discurso tardio à memória de José Dias Coelho” e José Afonso, a canção “A morte saiu à rua”.

39 O texto de 1979 possui uma mensagem que foca nos contrastes entre os donos de terras e os verdadeiros trabalhadores destas. Durante todo o período da Ditadura Salazarista, as manifestações dos trabalhadores da terra foram suprimidas de forma violenta, à exemplo, há o próprio assassinato de Catarina Eufémia. Nas regiões interioranas de Portugal, sobretudo, no Alentejo, o PCP foi bastante expressivo como força unificadora destes trabalhadores. Em 1976, Álvaro Cunhal escreve um relatório para o VIII Congresso do PCP que é publicado como *A Revolução Portuguesa: o passado e o futuro*. O texto alista a Reforma Agrária como uma das maiores conquistas da Revolução dos Cravos. Cunhal destaca: “A Reforma Agrária não foi dádiva de ninguém aos trabalhadores. Foi obra dos próprios trabalhadores, produto da sua luta heróica. [...] Os trabalhadores tiveram de defrontar



Uma das primeiras menções a Catarina Eufémia aparece no jornal *O camponês*<sup>40</sup>, importante instrumento da luta agrária em Portugal durante o salazarismo. Neste primeiro relato acerca do assassinato de Catarina Eufémia, seu nome não é mencionado. Catarina aparece como “a valente camponesa, grávida, caída no chão e segurando um filho que trazia ao colo” (O CAMPONÊS, 1954). Seu assassino, o então tenente Carrajola, entretanto, aparece com o nome em destaque. O texto ainda informa que o médico responsável pela autópsia queria declarar que Catarina morreu por “comoção” e que “os fascistas fugiram com o corpo da desventurada camponesa não deixando que os trabalhadores lhe fizessem o funeral” (O CAMPONÊS, 1954).

No ano seguinte, o quadragésimo nono número de *O camponês* retoma a morte de Catarina. Desta vez, seu nome aparece destacado em letras garrafais no título da nota que registra as homenagens prestadas por ceifeiros e ceifeiras que estendem cartazes com a inscrição “Largo Catarina Eufémia”. O assassino, nesta edição, perde seu lugar de destaque evidenciado pela escrita errônea do seu nome (Carranjola) logo abaixo do destaque que é dado ao nome de Catarina. (cf. O CAMPONÊS, 1955).

No mesmo ano de 1955, três números subsequentes do jornal *Avante!* resgatam em suas páginas a memória do ainda recente assassinato da Catarina

violentas e venenosas campanhas de propaganda, golpes de mão, operações armadas dos agrários, atentados terroristas, acções militares de intimidação, ameaças de “invasão” vindas de outras regiões, actividades divisionistas, tentativa de estrangulamento económico e financeiro das novas unidades agrícolas que se foram formando. Houve unidades em que os trabalhadores estiveram meses e meses sem receber salários. [...] A luta heróica teve o seu prémio. [...] Num balanço sumário e provisório, a *Reforma Agrária pode traduzir-se nos seguintes números* (grifo do autor): Estão sob o controle dos trabalhadores 1100000 hectares, dos quais foi já reconhecida a expropriação de 800000 a 900000 ha. [...] A maior unidade é a UCP *Salvador Pomar* (Escoural), com 20000 hectares. A *12 de Maio* (Montargil) tem 17000 ha. As UCP *Margem Esquerda* (Serpa), *1º de Maio* (Avis), *Terra de Catarina* (Baleizão), *Estrela do Guadiana* (Mértola), *Aguiar* (Viana) e *Esquerda Vencerá* (Pias) têm cada uma mais de 10000 ha. [...] Os trabalhadores dirigem a agricultura, trabalham para si, para os seus, para o povo, para o seu país.” (CUNHAL, 1994, p. 136-7). Portanto, não é de se admirar que o tema da luta dos trabalhadores rurais se faça presente em um texto escrito apenas três anos após o relatório de Cunhal. Destaca-se, ainda, no trecho acima citado, o nome da Unidade Coletiva de Produção do Baleizão: Terra de Catarina. A toponímia fornece mais um indicativo de que logo após o 25 de Abril o nome de Catarina continuava a circular pelo Alentejo.

40 O historiador israelense Yuval Noah Harari em *Sapiens: uma breve história da humanidade* explica que “a capacidade de criar uma realidade imaginada com palavras possibilitou que um grande número de estranhos coopere de maneira eficaz. Mas também fez algo mais. Uma vez que a cooperação humana em grande escala é baseada em mitos, a maneira como as pessoas cooperam pode ser alterada modificando-se os mitos – contando-se histórias diferentes” (HARARI, 2020, p. 54). Pensar sobre como o mito se altera a fim de atingir um propósito coletivo pode ser mais uma chave para se compreender a importância de Catarina Eufémia. Sua memória é de importância coletiva. Sua morte representou um elemento unificador de uma comunidade de camponeses que lutavam contra um sistema corrupto e opressor. Seu mito consegue atravessar essa bolha social e seduzir jornalistas, poetas, escritores e artistas plásticos.

Eufémia. No número 197 de março de 1955, o nome de Catarina Eufémia é citado entre outros opositores do salazarismo assassinados. No referido texto, o foco é nas represálias ocorridas em diferentes pontos de Portugal. Já no número seguinte, o nome da camponesa alentejana se vincula não mais apenas como um símbolo de repressão ou luta, mas também de conquista. O texto se refere ao aumento das jornas dos trabalhadores rurais alentejanos. Neste texto, intitulado “Os trabalhadores rurais alentejanos conquistam jornas mais altas”, no seu exato meio, aparece, em destaque, escrito “Catarina Eufémia não morreu!”. Na sequência, o texto informa que o jornal *O Camponês* que relata o assassinato de Catarina estava sendo lido em voz alta em ranchos nos distritos de Portalegre e Beja. Ainda conta que na região de Avis, por ocasião das comemorações do Dia Internacional da Mulher, o retrato de Catarina Eufémia havia sido usado como um símbolo da luta das mulheres. O texto prossegue dizendo: “Catarina Eufémia viverá para sempre no coração do povo português. O seu exemplo conduzirá os trabalhadores rurais alentejanos na sua luta contra a fome, a exploração e o fascismo” (AVANTE!, 1955). Na edição de maio do jornal *Avante!* a foice e o martelo são colocados lado a lado ao se recordar um ano e dez anos dos assassinatos de Catarina e Germano Vidigal<sup>41</sup>, respectivamente.

41 O texto faz referência ao romance *Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia, ambientado no Baleizão pós Revolução dos Cravos com várias referências à Catarina Eufémia.



Imagem 2: Jornal Avante!, maio de 1955<sup>42</sup>

Ainda durante a ditadura salazarista, no ano de 1967, Vicente Campinas, enquanto exilado na Bélgica, publica um livro intitulado *Catarina* escrito em língua francesa. Com ilustrações de Miguel Flávio, o texto do livro é o poema que será posteriormente musicado por José Afonso no álbum *Cantigas de Maio*, editado no final de 1971. A canção que popularizou a figura de Catarina Eufémia é acompanhada no álbum de José Afonso por “Grândola, Vila Morena”, proibida pelo Estado Novo e posteriormente usada como o segundo sinal para que os revolucionários prosseguissem com a operação do 25 de Abril. “Cantar alentejano”, possivelmente escrito por Vicente Campinas quando este ainda residia em Portugal, traz em seus versos uma Catarina Eufémia próxima da Catarina das primeiras notícias de jornal:

Chamava-se Catarina  
O Alentejo a viu nascer  
Serranas viram-na em vida  
Baleizão a viu morrer

42 E como já destacado no subtópico anterior, não apenas na literatura portuguesa.

Ceifeiras na manhã fria  
Flores na campa lhe vão pôr  
Ficou vermelha a campina  
Do sangue que então brotou

Acalma o furor campina  
Que o teu pranto não findou  
Quem viu morrer Catarina  
Não perdoa a quem matou

Aquela pomba tão branca  
Todos a querem p'ra si  
Ó Alentejo queimado  
Ninguém se lembra de ti

Aquela andorinha negra  
Bate as asas p'ra voar  
Ó Alentejo esquecido  
Inda um dia hás-de cantar (CAMPINAS, 1967).

No poema é possível perceber uma Catarina cuja imagem mais se aproxima de uma vítima do que de um símbolo de coragem e luta contra o salazarismo, como figura já nas edições de 1955 no *Avante!*. O léxico utilizado para Catarina são os nomes de pássaros frágeis como “a pomba tão branca” e a “andorinha negra”. O cenário que se forma, quase idílico, com um nascimento no Alentejo, serranas que vêem Catarina em vida e ceifeiras que carregam flores é perturbado quando Baleizão vê a morte da camponesa e as flores se revelam flores para o seu túmulo. Mas o vermelho que tinge o Alentejo não é só do sangue de Catarina: o quarto verso da terceira estrofe avisa que a campina “não perdoa a quem matou”.

O verso “Todos a querem p'ra si” ainda destaca um importante elemento da história de Catarina Eufémia que foi a luta pela posse da sua imagem. Segundo comenta Pedro Protes da Fonseca em *O assassino de Catarina Eufémia*, outros partidos como UDP, MRPP, PCP (ML), FSP e PRP<sup>43</sup> lutavam pelo direito de ter Catarina como um símbolo (cf. FONSECA, 2015, p. 130-2), o que é confirmado por Manuel de Melo Garrido em *A morte de Catarina Eufémia* ao relatar um episódio, por ocasião dos vinte e dois anos da morte de Catarina, em que um monumento construído em homenagem à sua memória teria sido destruído por simpatizantes da UDP (GARRIDO, 1985, p. 58). Embora tenha havido sempre a associação do nome de Catarina Eufémia ao PCP, é de interesse lembrar que o partido era clandestino durante a ditadura salazarista. Nestas condições, a filiação partidária não costumava

43 *O assassino de Catarina Eufémia*, de Pedro Protes da Fonseca.

encontrar-se documentada, o que dificulta a confirmação dos vínculos partidários do período.

Há três anos da Revolução dos Cravos, no seu livro *Dual*, Sophia de Mello Breyner Andersen homenageia Catarina Eufémia com o poema que traz já no título o seu nome:

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça  
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta  
Estavas grávida porém não recuaste  
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti  
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas  
Segundo o antiquíssimo método obíquo das mulheres  
Nem usaste de manobra ou de calúnia  
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo  
Em que era preciso que alguém não recuasse  
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro  
Porque eras a mulher e não somente a fêmea  
Eras a inocência frontal que não recua  
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante  
em que morreste  
E a busca da justiça continua (ANDRESEN, 1972, p. 74)

Com seu inconfundível léxico clássico, Sophia traz para o seu poema uma Catarina ativa: no seu texto, Catarina faz frente e busca por justiça. A justiça buscada, aliás, era aquela superior às das leis estabelecidas pelo Estado: assim como Antígona foi contra aquilo que era determinado por Creonte e seguiu leis superiores, a Catarina de Sophia é contra as imposições do Estado Novo por acreditar numa justiça superior. Neste poema, a imagem de Catarina se forma pela negação. Sophia vai elencando o que Catarina não é: ela não recua, não espera por um homem que venha em seu auxílio, não ‘fica em casa cozinhando intrigas’, ‘não serve apenas para chorar os mortos’. Enquanto nas publicações anteriores a imagem de vítima formada da camponesa alentejana a deixa mais comparável à Ismênia, em “Catarina Eufémia”, é Antígona quem coloca a mão no ombro de Catarina e a acolhe.

No ano de 1974, portanto, no mesmo ano em que ocorre a Revolução dos Cravos, dois textos sobre Catarina Eufémia se destacam. Ressalta-se, primeiramente, a primeira ficção sobre a camponesa alentejana: *A morte no monte* –

*Catarina Eufémia*, escrita por José Miguel Tarquini<sup>44</sup>. O texto, que é publicado erroneamente como investigação jornalística biográfica, começa com uma “advertência ao leitor” onde se destaca o estatuto de lenda da vida de Catarina Eufémia. Embora nesta nota inicial declare que o texto é um “testemunho histórico” e que as falhas podem ser resultado de “entendimento” ou “deformações do tempo”, o texto que mescla uma história de um narrador em primeira pessoa que vai à Baleizão investigar sobre a vida de Catarina Eufémia com uma narrativa heterodiegética com focalização onisciente retratando a vida de Catarina desde sua infância, não apresenta nenhuma contribuição literária ou histórica. Entretanto, a narrativa aponta para uma oposição entre personagens que se difere da oposição apresentada nos textos jornalísticos cujas figuras de Catarina Eufémia e do tenente Carrajola eram postas lado a lado a fim de serem comparadas. Em *A morte no monte*, é com Fernando Nunes que a figura de Catarina é contrastada:

Catarina calculava que 125 gramas de bacalhau chegariam para quatro, se a quarta pessoa não comesse. O seu taleigo, o saco de alimentos que levava para o campo, estava, por uns tempos, pendurado na cozinha. Pão, toucinho, chouriço, figos e laranjas (que serviam melhor que outra coisa qualquer, porque também se comia a casca) eram as preocupações de Catarina. Ford, Chevrolet, Austin, eram as preocupações de Fernando. Dois mundos distintos, porque eram vividos com fins distintos, coexistiam em Baleizão (TARQUINI, 1974, p. 48).

Carrajola, neste texto, aparece apenas para cumprir o seu destino de matar Catarina. Já Fernando Nunes, aparece em destaque como “cúmplice da tragédia” (TARQUINI, 1974, p. 141). O texto ainda oferece um final para os algozes de Catarina Eufémia: em uma nota informativa na última página do livro, é atribuída à Fernando Nunes uma tentativa de suicídio e Carrajola é transferido para outro posto e morre pouco tempo depois.

No mesmo ano de 1974, *A resistência em Portugal*, de José Dias Coelho, foi publicado pela primeira vez em Portugal. As crônicas do livro já haviam sido publicadas no Brasil em 1961 depois do livro ter sido escrito numa casa clandestina do PCP entre os anos de 1960 e 1961. A crônica “Catarina Eufémia – um caso e um

<sup>44</sup>Quando a bolha imobiliária explodiu nos Estados Unidos e a economia mundial foi afetada, Portugal já se encontrava com uma dívida com o Banco Central Europeu que comprometia 72% do seu PIB de 2007. A situação gerada resultou na nacionalização do Banco Português de Negócios em novembro de 2008. Com a queda da produção industrial e das exportações, as taxas de desemprego subiram. Somente em 2017 o PIB real *per capita* recuperou os valores anteriores à 2008. Fonte: Fundação Francisco Manuel dos Santos (<https://www.ffms.pt/crisis-na-economia-portuguesa/5046/filha-da-crise-financeira-internacional>).

símbolo”, dedicado à camponesa alentejana, traz informações semelhantes às fornecidas nos jornais anteriores, a título de exemplo, cita-se a gravidez de Catarina ao dizer que esta, no momento de sua morte, trazia “um filho de oito meses no colo e outro no ventre” (COELHO, 1974, p. 20). Embora o único retrato de Catarina Eufémia seja ainda a imagem da alentejana mais veiculada e conhecida, José Dias Coelho<sup>45</sup> é também o autor de uma gravura em homenagem à camponesa que continua a estar presente em cartazes e folhetos, sobretudo, do Partido Comunista Português.

Em 1979, portanto, cinco anos após a Revolução dos Cravos, Sidónio Muralha escreve um livro infantil sobre Catarina. A Catarina retratada surge vinte e cinco anos após o assassinato da alentejana. *Catarina de todos nós*<sup>46</sup> traz uma linguagem simples e uma narrativa de aprendizagem: utilizando o exemplo de Catarina ensina-se sobre liberdade, trabalho e a história portuguesa recente. Há no texto uma linguagem maniqueísta ao destacar a oposição entre Catarina Eufémia e seus algozes. O contraste entre Catarina e Fernando Nunes, dono da propriedade em que ceifava aparece primeiro:

Catarina trabalhava a terra, alugava o seu trabalho ao Senhor Fernando Nunes que tinha como feitor das suas propriedades um tal José Vedor. Labutavam de sol a sol, ela e suas companheiras e companheiros, que recebiam um salário que nem dava para comer. [...] Catarina sabia quanto aquilo era injusto. O Senhor Nunes, lá em cima, sem trabalhar e com a mesa farta e os camponeses, em baixo, trabalhando horas a fio para ganharem uns poucos tostões. (MURALHA, 1979, p. 11).

Catarina e seus companheiros são aqueles que trabalham muito e quase não conseguem se alimentar. Fernando Nunes, o proprietário de terras, é aquele que está “lá em cima”, nada produz com suas próprias mãos e, ainda assim, é para ele que nada falta à mesa.

Outro contraste estabelecido no texto é entre Catarina Eufémia e o homem

45 Grifo do autor.

46 Na entrevista, Saramago diz: “Se calhar não era por acaso que o *Manual de Pintura e Caligrafia* se subintitulava *Ensaio de Romance*. Eu podia ter levado toda a disposição de espírito ao ensaio: podia mas estou consciente de que o ensaio requer uma espécie de técnica que justifica que o método de exame e de abordagem seja esse e não outro. Provavelmente eu fui para o romance porque não podia ir para o ensaio; provavelmente porque há sempre uma experiência de leitor que, de uma maneira ou outra, de uma forma inconsciente, nos leva a apropriar-nos das técnicas narrativas: sabemos, de qualquer forma, que há uma descrição, que há um diálogo, é possível saber como é que se encaixa uma coisa na outra, tudo porque se leu outros romances” (REIS, 1998, p. 126-7).

que a assassina, o tenente Carrajola:

A Natureza, no dia em que nasceu Catarina, andava toda enfeitada e o seu equilíbrio era perfeito. Mas quando nasceu Carrajola, a Natureza estava distraída e só mais tarde percebeu que tinha deixado vir ao mundo um monstro, que passeava arrogante nas cidades e aldeias do Alentejo vestido de tenente. (MURALHA, 1979, p. 18).

A fim de destacar o contraste entre vítima e assassino, Muralha busca nas origens das personagens a explicação do destino que as acomete. Sob tal perspectiva, Carrajola é um “monstro” já na sua origem e parece estar destinado a ser o assassino de Catarina Eufémia. Tal discurso contrasta com o que é apresentado em *Diante do extremo*. Segundo Todorov, apelar para uma explicação na monstruosidade ou na selvageria se afasta da verdade pois, “nem a tortura nem o extermínio têm – que fique claro – um equivalente entre as feras. Além disso, não há nessa situação nenhuma ruptura do contrato social: matando e torturando, os guardas se conformam às leis de seu país e às ordens de seus superiores” (TODOROV, 2017, p. 182-3). Longe de serem monstros, a maioria daqueles que compactuam com os regimes opressivos são homens comuns, homens que estão apenas cumprindo ordens cegamente.

Sobre o texto de *Catarina de todos nós*, cabe ainda lembrar o envolvimento de Sidónio Muralha com o movimento neorrealista. Saraiva e Lopes o colocam “nos primeiros agrupamentos da tendência” (LOPES; SARAIVA, 1987, p. 1087). A narrativa apresenta a herança neorrealista ao colocar o foco sobre uma personagem ligada à luta nas áreas rurais de Portugal.

*A morte de Catarina Eufémia – a grande dúvida de um grande drama*, é um ensaio jornalístico escrito por Manuel de Melo Garrido. Com um distanciamento temporal ainda maior da morte de Catarina, o livro de 1985 investiga acerca de quais são os fatos que pautam o estabelecimento da camponesa como figura mítica. O autor, que acompanhou a história ao longo do seu período como redator principal do jornal *Diário do Alentejo*, começa seu texto por explicitar que, embora Baleizão pudesse ser considerada uma “aldeia vermelha” por seu envolvimento com o comunismo, a escolha de Catarina Eufémia para ir falar com o dono da herdade de “Monte Olival” se devia ao fato de que esta não era conhecida como comunista:

Para que essa atitude não pudesse ser interpretada como um acto de revolta nem tivesse qualquer sinal político, resolveram que fossem



escolhidas para formarem a comissão peticionária mulheres geralmente consideradas como comedidas e que não causassem quaisquer desconfianças quanto à ideologia. Mais concretamente, mulheres que estivessem ao abrigo da mínima suspeita de professarem o credo comunista (GARRIDO, 1985, p. 23).

Assim como o texto ficcional de Tarquini, em *A morte de Catarina Eufémia* questiona-se um elemento que estará presente em todas as primeiras notícias acerca do assassinato da alentejana: sua afiliação partidária. O texto ainda distancia a figura do dono da terra, Fernando Nunes, colocando-o como um intermediário do que viria a acontecer. Nele, José Vedor, o capataz, informa acerca da mobilização de mulheres no Monte Olival que presencia à Nunes que, por sua vez, “mal esclarecido” (GARRIDO, 1985, p. 23) comunica o ocorrido à GNR. Garrido volta o foco para o assassino detalhando o confronto com Catarina e, acrescenta uma nova informação que ainda mais antipatiza a figura do tenente: quando Catarina leva a primeira bofetada de Carrajola, o filho de oito meses que está em seu colo cai e se machuca.

Outra distinção feita no texto de Garrido em relação aos jornais das primeiras décadas depois do assassinato de Catarina é a informação acerca de sua gravidez. Embora entre suas amigas mais próximas a notícia de que estaria grávida de 2 ou 3 meses fosse amplamente aceita, o ensaio jornalístico aponta para a autópsia realizada por Henriques Pinheiro para esclarecimento do equívoco das notícias veiculadas.

Um texto jornalístico presente na revista *Grande Reportagem* de 2004 corrobora o equívoco acerca da gravidez de Catarina Eufémia. Em “Anatomia de um mito”, Luísa Godinho afirma que já em 1954, após realizada a autópsia, Henriques Pinheiro declarava não estar grávida Catarina àqueles que diziam que haviam sido duas e não uma morte:

Cá fora, ouviam-se gritos e lamentos, vozes de homens e mulheres que gemiam de dor e revolta. “Pobrezinha, assassinada!”, gritavam uns. “Morta pela polícia quando só pedia pão!”, gritavam outros. “Não foi uma morte, foram duas!”, ouviu Henriques Pinheiro um pouco por toda a cidade. Já naquela altura, o médico explicou a quem o quis ouvir que a mulher não estava grávida e que não havia sido morta de frente, mas, como se ninguém o escutasse, a versão da gravidez e da mulher de peito feito às balas pegou. Inicialmente, o médico pensou que aquelas mentiras eram fruto do drama momentâneo vivido por aquela gente. Esses detalhes erróneos caíam certamente no esquecimento. O mais dramático era mesmo que Catarina Eufémia

estava morta. Já ninguém a salvava. Nem mesmo ele. (GODINHO, 2004, p. 53).

Pode-se observar, portanto, nos textos acerca de Catarina Eufémia ao longo dos anos que sucedem a sua morte, elementos que se repetem, seja focando na afirmação, seja na negação como, por exemplo, sua gravidez. entretanto, apesar das polêmicas derivadas desses elementos ao longo dos anos, o que se percebe é uma evolução de uma figura à princípio frágil, uma vítima, para um símbolo de força, confrontação e martírio.

### 3.4 O mito e a linguagem

A capacidade humana de compartilhar crenças está intimamente relacionada com a forma como se torna possível desenvolver alianças e relações de confiança. A partir do momento que o *homo sapiens* aprende a imaginar coletivamente e criar ficções e mitos, os grupos humanos se expandem de pequenas comunidades de até 150 indivíduos para sociedades conectadas por ideias relacionadas à religiões, corporações e legislações. O mito é, portanto, um elemento de grande importância na geração de laços entre seres humanos. Outrossim, em *Mitologias*, Barthes afirma que o mito é uma mensagem (cf. BARTHES, 2001, p. 131). Portanto, a seleção de um elemento ou imagem simbólica se relaciona com aquilo que se pretende transmitir a um determinado grupo de indivíduos. O mito atende a uma necessidade da sociedade à qual pertence. No *Dicionário de mitos literários*, Nicole Ferrier-Caverivière, ao explicar sobre os mitos que se originam de figuras históricas e políticas, afirma:

O mito político-heróico é na verdade a expressão de uma pulsão proveniente das profundezas do psiquismo coletivo: antes que o personagem alcance o primeiro plano da história, ele já é de certo modo esperado. Há nas mentalidades, no psiquismo coletivo, um conjunto organizado de velhos sonhos, de esperanças ou de ódios que só estão à espera de uma oportunidade para se cravarem em uma realidade; e, quando surge um personagem investido de um certo poder e de uma certa função, ele cristaliza imediatamente todas essas esperanças, todos esses ódios, todos esses sonhos (BRUNEL, 1998, p. 386).

No ano de 1954, portanto, estando ainda Portugal vinte anos à distância da

Revolução dos Cravos, Catarina é este “personagem investido de um certo poder e de uma certa função”. Ao longo dos anos a sua imagem se solidifica e seu caráter de mártir se torna definitivo<sup>47</sup>. Quando é divulgada a entrevista de Henriques Pinheiro na qual o médico fala abertamente que Catarina Eufémia não estava grávida por ocasião da sua morte, Vasco Pulido Valente escreve, no jornal *O Público*, um texto intitulado “Volta, princesa”<sup>48</sup> no qual expressa a decepção resultante de descobrir que “até a santa do Baleizão, a imagem pura da inocência massacrada, se perdeu” (VALENTE, 2005). Todavia, o texto de Valente que parece insinuar uma espécie de má-fé por haver sido criada a imagem de uma Catarina Eufémia grávida, desconsidera um importante fator: o processo de mitologização pelo qual passa, ao longo dos anos, a figura da camponesa alentejana assassinada pela polícia política de Salazar.

A temática da memória histórica portuguesa é evocada em *Anatomia dos Mártires* a partir desse processo de conversão em mito pelo qual passa a imagem de Catarina Eufémia: de vítima passa à mártir, de mártir à mito lusíada. Neste processo, é a linguagem que converte gradualmente uma camponesa assassinada em um símbolo da luta agrária no Alentejo.

Como anteriormente exposto, Catarina aparece nos primeiros textos após a sua morte como uma vítima do salazarismo. Nestes textos, a brutalidade cometida contra ela é destacada e seus pronomes aparecem quase sempre associados à voz passiva. Ao longo das quase sete décadas posteriores ao seu assassinato, os textos, quer sejam jornalísticos, quer literários, progressivamente tiram Catarina Eufémia da voz passiva e passam os relatos dos seus atos para a voz ativa e sua imagem converte-se em uma representação de enfrentamento.

No já citado *Mitologias*, de Barthes, o semiólogo afirma que o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer. “São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito” (BARTHES, 2001, p. 131). Há evidência histórica que deixa claro que Catarina Eufémia não foi a primeira mulher a ser vítima da ditadura salazarista, muito menos a última pessoa no Alentejo a ser assassinada por lutar por condições de trabalho melhores. Entretanto, há um conjunto de elementos em torno dessa personagem que possibilita a transmutação deste símbolo com “condições especiais” para mito da esquerda portuguesa, sobretudo, a esquerda

47 Assim como *O bom inverno* (2010).

48 Disponível em: <<https://sol.sapo.pt/artigo/721215/joao-tordo-sou-um-advogado-de-acusacao-das-minhas-proprias-ideias>>. Acesso em 27 de setembro de 2021.

concentrada na região alentejana. Em *Anatomia dos Mártires* o narrador aponta para um desses elementos:

“Mas porquê ela?”, perguntei inclinando-me para a frente na cadeira. Reparei, pela primeira vez, nos olhos cinzentos de Laura. “Houve centenas de mortes provocadas pela repressão.”

“Porque essa não foi uma morte qualquer. Foi o assassinato de uma mulher jovem e bela às mãos de um facínora e ocorreu no único momento em que não podia ter ocorrido, durante uma manifestação pacífica de trabalhadores numa altura de grande implantação comunista no Sul. O regime falhou nesse aspecto, ao entregar o policiamento das zonas rurais à GNR, cujos sargentos e tenentes eram mais brutos do que os jumentos que por vezes os carregavam. (TORDO, 2011, p. 166).

O romance de João Tordo aponta para alguns elementos que são a chave para a compreensão do que torna especial a história de Catarina Eufémia: tratava-se de uma mulher de 26 anos, mãe de três filhos e, segundo se acreditava na ocasião, à espera do quarto. A sua imagem, o único retrato conhecido da camponesa, apresenta uma jovem de aparência serena e olhar firme. O cabelo que emoldura seu rosto na fotografia em preto e branco, lembra os lenços que cobrem as cabeças das imagens de Nossa Senhora e outras santas da Igreja Católica retratadas em livros, quadros e paredes. A evocação da sacralidade derivada da sua imagem e da sua condição de mulher deram à Catarina Eufémia os requisitos para que fosse convertida em um símbolo.

Em *A imaginação simbólica*, Gilbert Durand aponta para a figura da mulher como “o símbolo dos símbolos”. Isto ocorre, pois, simbolicamente, a mulher não representa apenas a vida que essencialmente é, mas também aquela que pode gerar. Durand explica que:

a Mulher, como os Anjos da teofania plotiniana, possui, ao contrário do homem, uma dupla natureza que é a dupla natureza do próprio “symbolon”: criadora de um sentido e ao mesmo tempo *receptáculo* concreto desse sentido. A feminidade é a única mediadora porque simultaneamente “passiva” e “activa” (DURAND, 2000, p. 32).

No caso da imagem simbólica de Catarina Eufémia, a mulher não só é capaz de gerar vida como, na sua representação, está grávida. A figura desta mulher grávida evoca ainda aos mitos de origem. Geração e nascimento aparecem em um grande número de narrativas míticas, entretanto, considerando-se os fortes laços com o catolicismo em Portugal, pode-se tomar como ponto de partida a mitologia cristã do nascimento de Cristo. O culto à Expectação do Parto ou Nossa Senhora do

Ó, iniciado em Toledo, na Espanha, e posteriormente levado para Portugal, está presente desde aproximadamente o século XIII. A imagem iconográfica da santa é retratada com a mão esquerda sobre o ventre. Semelhantemente, a gravura concebida por José Dias Coelho de Catarina Eufémia traz a camponesa alentejana tombada ao chão, com uma foice na mão direita e a mão esquerda sobre o ventre. A analogia da representação de Catarina com uma das mais importantes figuras simbólicas do Catolicismo que traz a evocação de uma concepção miraculosa não é gratuita. Se em Nossa Senhora o ventre é sagrado, pois carrega o mito maior do Cristianismo, em Catarina, o ventre tocado pela mão esquerda traz a esperança que é adiada: seu fruto não se concretiza, porém não deixa de servir de mensagem para que o povo não se esqueça que a insurreição é possível e necessária. A gravidez como símbolo de recomeço e esperança não se finaliza, entretanto, ainda assim, consegue deixar uma mensagem para aqueles que compartilham a mesma luta que a camponesa alentejana.

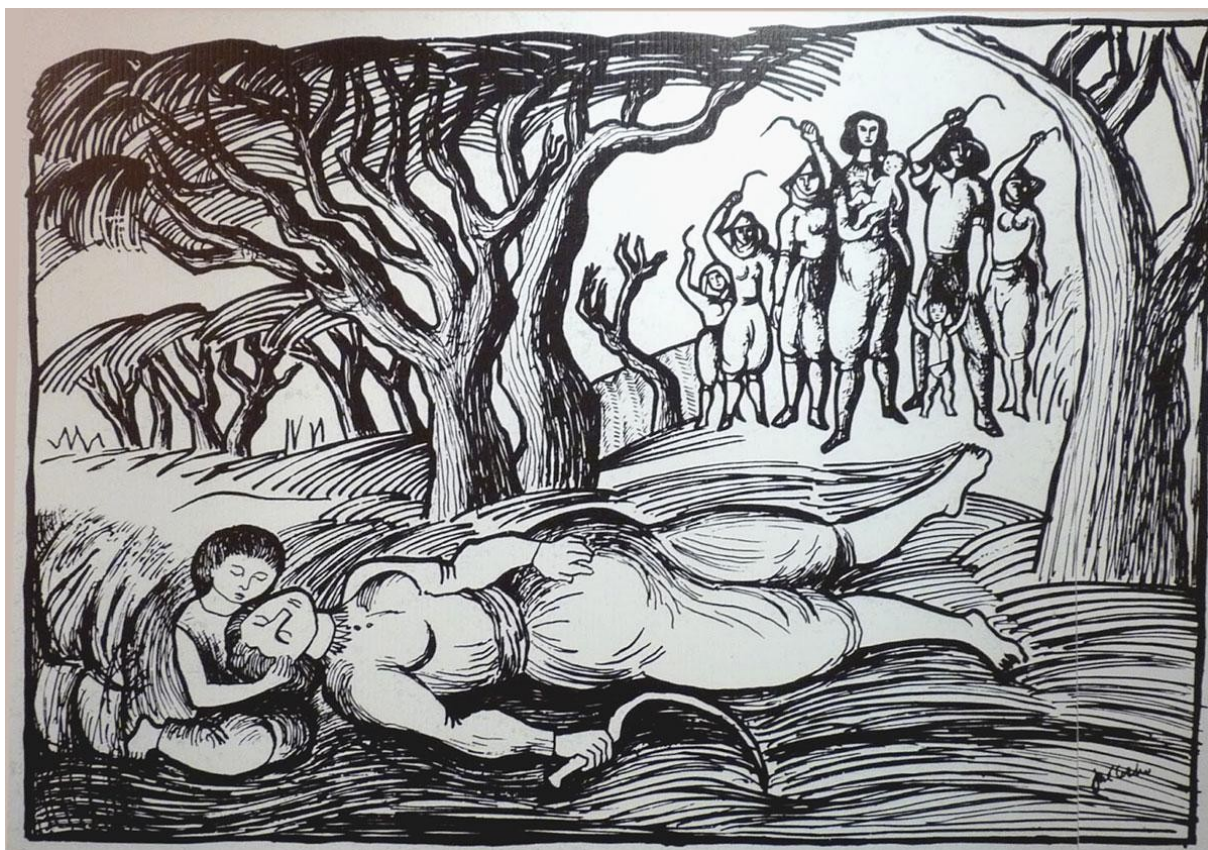


Imagem 3: “Morte da Catarina Eufémia”, gravura de José Dias Coelho<sup>49</sup>

Além disso, segundo Aleida Assmann pontua em seu *Espaços da recordação*,

49 Fado “Por minha conta”, composição de Jorge Fernando.

“a evocação de imagens míticas do passado tem uma função legitimadora semelhante à do fundamentalismo histórico” (2011, p. 83). Comparar Catarina Eufémia à imagem de um importante mito do imaginário cristão português dá legitimidade ao martírio da camponesa. Tal qual o mito da Nossa Senhora grávida, Catarina ganha o direito de figurar como uma representação simbólica portuguesa.

A busca por força através da linguagem mítica está ainda relacionada com as origens do Estado português. Desde a visão que Afonso Henriques tem de Cristo na noite anterior à Batalha de Ouriques, Portugal é apresentado como uma nação com um destino glorioso. A justificação para o nascimento do país é apresentada, como afirma Eduardo Lourenço no ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, como vontade divina:

É de uma lucidez e de uma sabedoria mais fundas que a de todas as explicações positivistas esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a *mão de Deus* (LOURENÇO, 2016, p. 27) .

Ao estabelecer a “vontade divina”, como condição para a instituição do estado português, cria-se uma espécie de justificação para elementos que podem ser vistos como indecorosos neste processo histórico, como, por exemplo, um fundador que luta, derrota e expulsa a própria mãe do país.

De modo semelhante, o mito messiânico do Sebastianismo surge a partir de outro momento histórico, quando D. Sebastião não retorna da Batalha de Alcácer-Quibir, resultando na crise dinástica de 1580. A necessidade portuguesa em se manter a esperança numa promessa de grandiosidade sempre futura converte uma figura humana em um mito que se presentifica em muitas páginas da literatura portuguesa através dos séculos. O narrador de *Anatomia dos Mártires* faz uma aproximação da figura de Catarina Eufémia com a do rei português que nunca retornou ao seu país ao dizer:

Nós, os Portugueses, somos pródigos em deixar que as coisas repousem nesta névoa de suspeição ou vaga desconfiança. Até aposto que, se me puser a fazer um inquérito, descubro muita boa gente que acredita mesmo que o Dom Sebastião há-de regressar num dia de nevoeiro e que, com alguma sorte, traz com ele o velho do Restelo (TORDO, 2011, p. 164).

Quando o narrador personagem de *Anatomia* começa a investigar o mito de

Catarina, presume que seja possível que se chegue ao que seria a real Catarina Eufémia. É possível que se veja algo semelhante no texto de Valente citado no início deste subcapítulo. Ao se dar conta de que, afinal de contas, Catarina não estava grávida, o que se contesta é a veracidade acerca de tudo que sua figura representa. Entretanto, encontrar a verdade sobre a camponesa, embora tenha seu valor, faz parte do discurso historiográfico e o que temos ao buscar Catarina é representação de um mito que passa a habitar a literatura. Ferrier-Caverivière aponta que estes mitos literários têm um lugar que não pode ser tomado pela história pois:

Mesmo que se consiga reconstituir a verdade do real, [...], não há em caso algum como apagar os vestígios da criação mítica. O herói que nasce desta última e o herói da história existem lado a lado, como duas realidades diferentes, quase estranhas uma à outra; jamais se destroem, nem se excluem, nem põem o outro na sombra, porque pertencem a dois universos distintos: o da arte e o da história (BRUNEL, p. 388).

O lugar do mito literalizado de Catarina Eufémia já se encontra indubitavelmente estabelecido quando a narrativa de *Anatomia dos Mártires* é escrita, bem como no tempo que a diegese do romance retrata. Sobretudo, no período entorno do 25 de Abril, Catarina já não era apenas um mito, era uma figura cuja representação se fazia presente nas páginas da literatura portuguesa<sup>50</sup>. O mito encontra na literatura o lugar onde pode se manifestar. E o mito literário, como afirma Ferrier-Caverivière, tem valor demiúrgico, fundacional (cf. BRUNEL, 2012, p. 388). A narrativa de *Anatomia* persegue um mito que já encontrou na literatura o seu lugar de manifestação e desenvolvimento. Com um narrador que busca Catarina como a um tesouro escondido, a tentativa de se buscar por uma verdade unívoca se converte em uma exposição do caráter multifacetado de um mito. Essa representação dos mitos está presente em outros textos literários. Segundo Márcia Valéria Zamboni Gobbi:

Parece que a literatura contemporânea vê a necessidade de recolocar tais mitos em questão exatamente para revelá-los como construções, como atos de fala – mas não se pense que simplesmente para arrancá-los da memória, para negá-los como certa maneira de pensar o ser português. É claro que há sempre a possibilidade de se contestar o mito ou as diversas interpretações consideradas míticas do real, em benefício de uma análise histórica, tida como a única

50 Em entrevista concedida a Luís Ricardo Duarte para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ao falar sobre voltar a escrever, João Ricardo Pedro diz que havia deixado a 'possibilidade em aberto, pois sabia que poderia não querer voltar a escrever' (PEDRO, 2016, p. 10).



verdadeira ou ao menos cientificamente contextualizada. No entanto, essa operação parece arriscada (2011, p. 163).

O risco apontado por Gobbi está no fato do discurso histórico ser também uma representação e, portanto, uma fala. Deste modo, está ele também suscetível a interpretações e impossibilidades narrativas.

Uma preocupação externada pelo narrador personagem de *Anatomia* está na diluição da mulher por trás do mito a ponto desta se perder daqueles a quem primeiro pertenceu: os filhos, o marido e os amigos. Ao buscar o relato daqueles que eram mais próximos de Catarina, o narrador constata que há certa medida de ressentimento:

como se a transformação provocada pelo estatuto imposto de mártir e lutadora por uma causa tivesse, parcial ou completamente, obliterado o seu estatuto de mulher e mãe; como se essa elevação a um lugar inatingível e intocável houvesse com a crueldade que sempre apontamos aos deuses, deixado Catarina num sítio ao qual nenhum dos seus entes queridos – que amara, que deixara órfãos – podia ou conseguia aceder, levando-a de rajada, metamorfoseando aquela que com eles se deitara e que os trouxera ao mundo e que lhes era tão próxima num símbolo, numa ideia, numa lenda – numa aberração que se transformara naquele consenso quase impossível entre a PIDE e a sublevação, entre a ditadura e a resistência, novamente uma Catarina-mártir dedicada a morrer que ocultava uma outra Catarina, mulher e mãe, dedicada a viver (TORDO, 2011, p. 202).

No decorrer do romance, uma palavra aparece para expressar o estatuto de personagens como Catarina Eufémia: apoderados. A palavra é usada para expressar uma espécie de roubo de uma vida que se converte em imagem simbólica. Sob tal perspectiva, a Catarina-mulher deixa de viver para que a Catarina-mártir sirva de representação da resistência. Giorgio Agamben, em seu livro *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*, ao falar sobre as testemunhas e vítimas do Holocausto, parte das origens do uso do termo martírio para as vítimas de violência:

No grego, testemunha é *martis*, mártir. Os primeiros padres da Igreja derivaram daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunho de sua fé. O que aconteceu nos campos de concentração pouco tem que ver com o martírio. A respeito disso, os sobreviventes são unânimes: “Chamando as vítimas dos nazistas de ‘mártires’, falseamos seu destino” (2008, p. 35).



Do mesmo modo como há uma rejeição dos sobreviventes do Holocausto ao uso do termo martírio, Agamben cita a rejeição por parte de alguns dos primeiros padres da Igreja em aceitar a morte dos primeiros cristãos como um martírio. Partindo da lógica cristã de que a morte de Cristo seria em sacrifício pelo pecado da humanidade, não faria sentido que fosse preciso que cristãos continuassem a morrer de forma sacrificial. Porém, “a doutrina do martírio nasce, portanto, para justificar o escândalo de uma morte insensata, de uma carnificina que não poderia deixar de parecer absurda” (AGAMBEN, 2008, p. 37). Assim, pensar nas vítimas da violência do Holocausto como mártires, simplifica um dos acontecimentos mais sórdidos da humanidade. Semelhantemente, o risco que se corre ao se apoderar da imagem de uma jovem mãe e o erigir como um mito é dar a impressão de que esta era uma morte necessária e, portanto, justificada. José Cardoso Pires lembra que são os fascistas quem amam a morte e é por isso que “os verdadeiros revolucionários amaram e defenderam a Vida com o risco do último sacrifício” (PIRES, 1977, p. 116).

É claro que a escolha da figura de Catarina Eufémia como símbolo se relaciona à mensagem que se pretende passar. Catarina é a imagem que aqueles que lutam pela liberdade na ditadura de Salazar querem trazer para si: um símbolo de coragem e luta. A fragilidade da sua condição se contrasta com o seu ímpeto por justiça. Não é de se admirar que Sophia de Mello Breyner Andresen busque na Antiguidade Clássica o mito de Antígona para estabelecer comparação com Catarina: ambas mulheres, jovens, desprovidas de poder que, ainda assim, buscaram pelo que consideravam justo.

No entanto, uma pergunta que se coloca é porquê esse mito é recordado no tempo presente. No ensaio “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”, Boaventura de Souza Santos diz que o excesso de mítico pode ser uma forma encontrada para compensação para aquilo que falta na realidade (1996, p. 54). Primeiramente, a figura de Catarina Eufémia ganha destaque logo após seu assassinato. Nesse momento, estando Portugal em plena ditadura salazarista, a evocação de sua imagem se relaciona, sobretudo, às lutas agrárias e a supressão destas pelas forças policiais de Salazar.

O nome de Catarina ressurge nas bocas durante a Revolução dos Cravos e o Processo Revolucionário em Curso. Durante esse período, o mito da camponesa alentejana se apresenta como uma nova identidade que o povo português quer

tomar para si. A figura de Catarina Eufémia distancia os portugueses do salazarismo, aliás, talvez não seja possível encontrar uma figura mais distante da imagem do ditador português. É possível que neste momento Catarina Eufémia tenha representado os portugueses mais do que seus mitos mais antigos, como Dom Sebastião e mesmo Dom Afonso Henriques.

Porém, Catarina Eufémia é rememorada mais uma vez. Já no século XXI, deixado há muito o salazarismo e mesmo o 25 de Abril estando bem distante, Catarina ganha as páginas de jornais com novas investigações sobre sua morte, bem como um livro-reportagem sobre seu assassino<sup>51</sup> e o romance de João Tordo. Poucos anos depois da virada do século, a situação crítica da economia portuguesa sob o governo de Cavaco Silva deve ter colocado muitos portugueses a perguntar onde estavam os mitos de outrora, as figuras corajosas que sob a égide dos deuses conduziam Portugal à uma glória sempre prometida e nunca concretizada. Vinte anos depois da Revolução dos Cravos, Álvaro Cunhal chamava atenção dos portugueses para o distanciamento das conquistas do 25 de Abril e já avisava que isto poderia “pesar sobre Portugal gravíssimas ameaças para o futuro” (CUNHAL, 1994, p. 40). A rememoração do mito de Catarina Eufémia aparece como uma forma de resgate de um passado não muito distante em que soldados de baixa patente somados ao povo nas ruas foi capaz de derrubar um sistema ditatorial e esperar por uma liberdade que fosse “uma prática polémica, socialista, que eliminasse os traumatismos políticos, económicos e religiosos inculcados pelo autoritarismo fascista e que ao mesmo tempo desmistificasse as seduções da festa capitalista” (PIRES, 1977, p. 266). E foi essa festa capitalista o que levou à crise econômica retratada em *Anatomia*<sup>52</sup>. Desempregados e privados de alguns dos seus direitos básicos como resultado de políticas neoliberais, não causa estranheza que os portugueses busquem na figura mítica da camponesa alentejana comunista um símbolo do que é “fazer frente”.

51 Diferentemente de David Machado e João Tordo que já possuem uma extensa lista de romances e produções artísticas, João Ricardo Pedro conta com apenas dois romances, nomeadamente, *O teu rosto será o último*, seu primeiro romance e vencedor do Prémio Leya de 2011, e *Um postal de Detroit*, publicado em 2016.

52 Em entrevistas, tanto João Tordo (Disponível em: <<https://www.dn.pt/edicao-do-dia/23-dez-2019/novo-livro-joao-tordo-deixa-se-seduzir-pelo-crime-11642467.html>>), quanto David Machado (Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/estou-mais-apreensivo-com-quem-nunca-leu-o-livro-e-vai-chegar-as-personagens-atraves-do-filme-8721766.html>>) apontam para José Saramago como influência literária. Já João Ricardo Pedro cita Lobo Antunes (<<https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=37>>).

### 3.5 O discurso polifônico

No romance de estreia de Vladimir Nabokov, a imagem da personagem que dá título à narrativa, Machenka, se forma a partir do discurso de Ganin, que a conheceu nove anos antes e se julga ainda apaixonado por esta que foi seu amor de adolescência. O texto se desenrola sem que nunca Machenka apareça por outro lugar que não as memórias de Ganin: “além daquela imagem, não existia Machenka nenhuma nem podia existir” (NABOKOV, 1995, p. 133). Em *O ato da leitura*, Wolfgang Iser explica que a imagem “se refere ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença” (1996, p. 58). Deste modo, embora o texto finalize antes da chegada de Machenka, é possível que se crie uma imagem mental da personagem a ponto de resultar em decepção a representação cinematográfica desta. A imagem criada por Ganin dá vida a uma figura que aparece no romance como um espectro.

Em *Anatomia dos Mártires*, Catarina Eufémia aparece como uma personagem semelhantemente espectral. O narrador apresenta esse espectro:

Naquele final de tarde chuvoso, porém, com o condutor a berrar impropérios que abafavam a voz do ministro das Finanças, foi a sua imagem que me surgiu reflectida na janela opaca daquele táxi. Não a de Cinzas na cama de hospital, não a do meu pai sozinho à mesa de jantar, mas a de Catarina, cujo rosto ainda desconhecia, cuja silhueta estava tão perdida para o mundo como a de Hamlet: e, ainda assim, como se ela fosse a ponta de um fio e a partir dela todos os outros se pudessem desembaraçar, vi a sua beleza inusitada num clarão, o cabelo preto e ondulado delineando um rosto excessivamente bela para aquele lugar e aquela época, um rosto de olhos rasgados e determinados e brilhantes como o sol de Maio no Alentejo (TORDO, 2011, p. 115).

As imagens que se formam da camponesa alentejana, resultam do discurso do narrador do romance. Há uma problemática, entretanto, resultante de ter sido Catarina uma mulher real: há muitas narrativas sobre essa personagem, o que resulta em imagens múltiplas da mesma mulher. Em cada texto lido, cada entrevista feita, o narrador personagem se encontra com uma nova Catarina. Porém, o texto encontra a forma possível para lidar com essa multiplicidade: através do discurso polifônico, todas essas Catarinas passam a habitar as mesmas páginas.

Embora seja a polifonia uma característica comum do romance

contemporâneo, em *Anatomia* essa polifonia se destaca por ser um elemento que fundamenta a narrativa: é a multiplicidade de Catarinas o que confunde o narrador e o conduz à busca acerca da verdade sobre esta personagem. Novamente, tem-se que a forma adequada é elemento indispensável para apresentar o conteúdo do romance.

Bakhtin vê na produção literária de Dostoiévski uma multiplicidade de vozes e consciências que chamará de polifonia. Essas várias vozes que são independentes do autor, trazem seus próprios pontos de vista e ideologias. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin afirma:

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (2008, p. 3).

A representação espectral de Catarina Eufémia é feita pelo narrador de *Anatomia*. Entretanto, as várias personagens presentes na trama têm pensamentos e ideologias diferentes, o que resulta que tragam imagens diferentes de Catarina. Ao se referir às personagens construídas por Dostoiévski, Bakhtin afirma que elas o interessam “enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*<sup>53</sup>, enquanto posição racional, valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (2008, p. 52). As personagens tordianas seguem essa lógica: quando apresentam seus discursos – e os discursos acerca de Catarina são uma exemplificação –, revelam não a realidade, mas pontos específicos de vista que têm sobre o mundo e sobre si mesmas.

No discurso do narrador, pode-se observar alguém que tem sobre si mesmo e sobre o mundo um ponto de vista pessimista. Isso se revela nas primeiras páginas do romance quando esta personagem que narra aponta para si como medíocre. A primeira reflexão que faz sobre Catarina Eufémia também é severa. Catarina é comparada com outra personagem espectral cuja atitude é relacionada à insanidade. O que altera o ponto de vista do narrador é o discurso do outro. O narrador de *Anatomia dos Mártires* apresenta, em seu discurso polifônico, uma pluralidade de consciências. Mas isso não é imotivado. O discurso do narrador se transforma à medida que entra em contato com o discurso do outro. Observa-se esta

53 Grifo nosso.

transformação à medida que caminha o romance. Os discursos de Cinzas, do pai do narrador, de Lorna, dos livros que lê: todos esses discursos se interpenetram e modificam o discurso do narrador. Bakhtin afirma:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas com autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2008, p. 223).

À medida que esse processo de fusão/reconhecimento/aceitação/distanciamento da palavra do outro, o narrador traz para o campo do texto uma mulher valente e ao mesmo tempo, apenas alguém que estava no lugar errado, na hora errada, uma comunista e uma pessoa sem qualquer tipo de filiação partidária, uma mulher que ao mesmo tempo está e não está grávida. Na construção do texto de *Anatomia dos Mártires*, torna-se impraticável tentar encontrar uma Catarina verdadeira não somente pelo fato de Catarina se converter na memória de um mito literalizado e, sob tal condição, seja incorreto buscar uma verdade única, mas também porque, na narrativa todas as Catarinas são reais. Todas coabitam o espaço do romance. Todas possuem voz e são 'dotadas de valor e poder plenos' (cf. BAKHTIN, 2008, p. 3).

Ao longo do romance, passa-se ainda pela questão da pluralidade discursiva ao se ter em conta que um mesmo texto pode revelar o discurso ético, historiográfico, político e religioso, por exemplo. Em *Anatomia*, o discurso historiográfico aparece no processo do narrador de tentar compreender quem foi Catarina e buscar em livros e especialistas informações sobre a personagem. Passa pelo discurso metaficcional quando apresenta o processo de escrita que ocorre ao longo do romance. Destaca-se ainda, o discurso ético. Há, em *Anatomia dos Mártires*, a escrita de um narrador que relata sobre si. Segundo Judith Butler afirma em *Relatar a si mesmo*:

O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa,

que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir (2017, p. 23).

Nesse relato que o narrador faz sobre si, ele se confronta com a possibilidade de declarar a verdade ou omitir o indesejável ou mesmo mentir. O seu discurso tem o “objetivo de persuadir”. O narrador se expõe, mas a verdade é que só entrega aquilo que quer.

Ao apresentar o verbete polifonia, o *Dicionário de Estudos Narrativos* reza:

O romance polifônico resulta, então, de um duplo alargamento da matéria diegética: um alargamento temporal, pela profundidade e pela extensão que é alcançada pela história narrada, integrando eventos históricos que se entrelaçam no destino individual das personagens; um alargamento espacial, ilustrado em vastos ambientes sociais e culturais, em que se movem personagens por vezes em número considerável e de relevo muito variado, coexistindo várias ações, pontos de vista e ritmos vitais. (REIS, 2018, p. 412).

Essas coexistências são o elemento que embasa *Anatomia dos Mártires*. No romance, o narrador consegue lidar com as diferentes Catarina usando uma forma apropriada: permite que todas elas circulem pelas páginas. Mas não coexistem somente as Catarina. No campo do romance de João Tordo, coexistem os tempos – o momento em que o brutal assassinato de Catarina Eufémia ocorre e o momento presente da narrativa –, e coexistem também os pontos de vista, pois, quando aparecem as Catarina, elas são vistas a partir de perspectivas várias, exceto as suas. Coexistem ainda os discursos das várias personagens imaginadas por João Tordo. Estes discursos ora estão em combate, ora se interpenetram e se influenciam.

### **3.6 A escrita ensaística e hagiografia**

Os escritos hagiográficos, populares, sobretudo, na Idade Média, trazem as vidas dos santos e registram suas lendas e cultos. A expansão do conceito fez com os considerados santos de mérito comesçassem também a ser objetos de devoção, entretanto, no modelo tradicional, ter uma morte martirizada era um pré-requisito para que se ganhasse uma narrativa hagiográfica. A vida desses santos constituía-

se, então, em um exemplo a ser seguido. A questão importante que se observa sobre essas narrativas é exposta na apresentação assinada por Hilário Franco Júnior de *A legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze:

a cosmovisão pela qual cada fato, objeto ou pessoa, mais do que uma realidade em si, é uma representação, uma imagem, uma figuração, de algo superior, transcendente, com o qual o ser humano não poderia ter contato direto e que nem poderia compreender, não fosse a intermediação do símbolo (2003, p. 16-7).

Através da imagem dos considerados santos que se convertiam, portanto, em símbolo, era possível que se visse representado este “algo superior”. Em *Anatomia dos Mártires*, há um registro semelhante aos registros feitos por Varazze em sua *Legenda Áurea*: a narrativa apresenta a história de como uma camponesa alentejana se converte em uma mártir. Ao fazê-lo, deixa-se o exemplo de comportamento diante do jugo opressor. Tal como os santos, Catarina se converte em um símbolo que representa algo superior: a luta pelos direitos perdidos com a ditadura salazarista.

A possibilidade de trazer para o romance um modelo narrativo hagiográfico é pautada pelo inacabamento do romance. Como gênero em construção, o romance admite experimentações em sua forma. Sobretudo nas narrativas da literatura contemporânea, há uma “mistura de influências provenientes de diversos (sub)gêneros” (ARNAUT, 2002, p. 18). Sobre as múltiplas possibilidades admitidas na narrativa, José Cardoso Pires afirma:

E escrever ficção não é propriamente levantar um edifício racionalizado pedra a pedra. Por mais pessoal que seja a voz do novelista, por mais experiência que ele tenha do ofício de contar, cada romance é sempre a busca duma organização e duma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir (PIRES, 1977, p. 144).

Será, por conseguinte, pautada pela história narrada a necessidade de uma forma específica que poderá trazer influências de subgêneros. Ao falar sobre *O Delfim*, do já citado José Cardoso Pires, Ana Paula Arnaut aponta que não há novidade ao se utilizar diferentes gêneros literários, entretanto, na escrita dos romances da contemporaneidade, observa-se:

Novidade da recente produção literária das últimas décadas parece ser, como já referimos a propósito de *O Delfim*, não apenas o

aparecimento em primeiro plano de subgêneros até muito recentemente considerados marginais, ou a recorrente e crescente utilização e aglutinação de maior diversidade de gêneros ou, ainda, a tendência para, pela presença mais ou menos ostensiva e mais ou menos equilibrada de traços característicos dessas diferentes tipologias, implodir e esbater os contornos das fronteiras inter-genológicas, e, com isso, dificultar a inserção da obra explicitamente em um ou em outro gênero (2002, p. 142).

Em *O Delfim*, há uma aproximação com uma narrativa policial. A escrita investigativa, porém, é subvertida. Como aponta o próprio José Cardoso Pires em *E agora, José?*, no romance “interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração” (1977, p. 173). Na narrativa de *Anatomia dos Mártires* encontramos um movimento semelhante. O cunho investigativo do texto afasta, entretanto, as respostas e conclusões acerca de Catarina Eufémia. A narrativa não esgota a temática da qual trata. Neste texto, como ocorre em *O Delfim*, o processo da busca é mais importante do que as respostas.

Há ainda, em *Anatomia dos Mártires*, uma aproximação com a escrita ensaística, e, talvez seja neste aspecto onde a herança da geração anterior a de João Tordo mais se manifesta. Em uma entrevista concedida à Carlos Reis que resultou no livro *Diálogos com José Saramago*, o ganhador do Nobel da Literatura de 1998 afirmou que escrevia romances porque não podia escrever ensaios<sup>54</sup>. Sobre *Manual de Pintura e Caligrafia*, Ana Paula Arnaut afirma:

se a José Cardoso Pires ficarmos devedores do primeiro romance post-modernista, será contudo a José Saramago e ao seu *Manual de Pintura e Caligrafia* que poderemos atribuir o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance uma vertente ensaística (no caso sobre o próprio processo de escrita) que, mais uma vez através de procedimentos metaficcionais, diluirá, implodindo (e entre outras), as fronteiras canonicamente apontadas aos dois gêneros em causa (ou seja, o romance e o ensaio) (ARNAUT, 2012, p. 19).

No subtítulo “Ensaio de romance” do *Manual de Pintura e Caligrafia*, assim

54 Embora o livro de Todorov se refira às circunstâncias de campos de concentração ao ao delinear a questão do cuidado, toma-se ainda mais uma fala de Todorov no texto supracitado como justificativa para a comparação feita com a personagem Paula: “A diferença entre a vida no campo de concentração e a vida comum não reside na presença ou na ausência de moral – ela se encontra em outro lugar. É que, numa existência ordinária, os contrastes de que falo não aparecem à luz do dia. Na vida comum, os gestos egoístas são camuflados em atos rotineiros, e assim a aposta de que cada um deles é bem limitada, pois as vidas humanas não dependem deles. No campo onde por vezes é preciso escolher entre salvar seu pão e salvar sua dignidade, entre a inanição física e a moral, tudo é realçado” (TODOROV, 2012, p. 65). Com tal fala, compreende-se que as situações extremas realçam os comportamentos de cuidado, dignidade e atividade do espírito apresentados por Todorov *Diante do extremo*, entretanto, isso não quer dizer que não esteja presente no cotidiano.



como nos títulos *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, o jogo que o texto oferece ao leitor é ler o romance sem perder de vista o ensaio. Não somente nos títulos reside o jogo dos romances de José Saramago. A forma apresentada nos textos possibilita essa leitura. Em *Levantado do chão*, as páginas iniciais do romance trazem um breve ensaio para introduzir a história dos Mau-Tempo. O texto se conclui com a frase: “Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 2010, p. 15). Com essa frase fica marcado que o romance que se desenrolará em seguida apresenta uma tese fundamental sobre homens que trabalham a terra sem que dela sejam os donos.

Em uma entrevista concedida ao *Jornal Sol*, João Tordo chama *Anatomia dos Mártires*<sup>55</sup> de ‘experiência e não exatamente romance’<sup>56</sup>. Nessa experiência, o narrador vai mostrando para o seu leitor o processo da escrita de pesquisa e escrita de um texto sobre um objeto específico: Catarina Eufémia. O jovem Lukács aponta, em *A alma e as formas*, que “o ensaio é um tribunal, mas sua essência, o que decide sobre seu valor, não é, como no sistema, a sentença, mas o processo do julgamento” (LUKÁCS, 2017, p. 44). Semelhantemente, como já referido a propósito do caráter investigativo de *Anatomia*, é no percurso onde reside o foco do romance e não no destino. O romance de João Tordo, portanto, se aproxima do gênero ensaístico ao trazer como ponto fulcral o processo de julgamento de Catarina e não uma sentença. Em “O ensaio como forma”, Adorno afirma que o ensaio não esgota totalmente o tema ao qual se refere (cf. 2003, p. 17). Nisso, podemos aproximar o texto de João Tordo ao gênero. Ao falar de Catarina Eufémia, o romance não se esgota. Ele a apresenta sob diversos ângulos, entretanto, não chega a completar definitivamente as questões relacionadas ao assassinato e martírio da camponesa alentejana. João Tordo, como um herdeiro de Saramago, escreve um romance ensaístico em que desmonta uma mártir, para poder examinar o seu corpo. Neste processo de observação anatômica do corpo aberto de Catarina Eufémia, João Tordo ‘conta a história doutra maneira’.

55 Embora este seja um elemento fundamental para a narrativa, a escrita do trauma não será tratada aqui justamente porque será o tema do item 4.5 A escrita do trauma.

56 Em *Mil Novecentos e Setenta e Cinco*, romance de Tiago Patrício, é retratada uma aldeia na região de Trás-os-Montes onde acontece algo semelhante ao apontado no romance de João Ricardo Pedro: tendo passado o 25 de Abril, a vida segue exatamente da mesma forma.. Longe de Lisboa e do Alentejo, na narrativa, a Revolução parece demorar para chegar. O texto explica o atraso pela geografia: “Há muitos montes à nossa volta, dizem que o Estado Novo também teve dificuldade em chegar cá e agora somos o último reduto da servidão” (PATRÍCIO, 2014, p. 62).

#### 4. “FIQUEI AO FIM DE TUDO”<sup>57</sup>: A ESCRITA LABIRÍNTICA DO ROMANCE DE JOÃO RICARDO PEDRO

*“A elaboração do luto, disse o doutor Cardoso, é uma expressão freudiana, desculpe-me, eu sou um sincretista e pesquei um pouco aqui e um pouco acolá, mas o senhor tem necessidade de elaborar um luto, tem necessidade de dizer adeus à sua vida passada, tem necessidade de viver no presente, um homem não pode viver como o senhor, doutor Pereira, pensando apenas no passado. E minhas recordações, perguntou Pereira, e o que eu vivi? Seriam somente recordações, respondeu o doutor Cardoso”  
(Afirma Pereira, Antonio Tabucchi)*

O romance se inicia no dia 25 de Abril de 1974. Entretanto, não é a Revolução dos Cravos o evento que concentra maior atenção dos habitantes da “aldeia com nome de mamífero”. Celestino, surgido na aldeia quarenta anos antes, é assassinado sob circunstâncias tão misteriosas quanto o seu aparecimento. Assim começam as primeiras páginas de *O teu rosto será o último*, romance de João Ricardo Pedro. O engenheiro electrotécnico que começou a escrever após ficar desempregado, passou dois anos elaborando o universo diegético do romance analisado e, em sua estreia, conquistou o Prémio Leya de 2011. Inserido na geração dos Novíssimos escritores portugueses que tem feito da escrita profissão, alguns chegando a publicar uma média de um livro por ano, João Ricardo Pedro chegou a deixar em aberto a possibilidade de não voltar a escrever após *O teu rosto será o último*<sup>58</sup>. Tornou à escrita, porém sua passagem pelo circuito dos escritores contemporâneos tem sido discreta.

O carácter proteiforme do romance, sobretudo presente na literatura contemporânea, cria a possibilidade de formas e conteúdos tão distintos quanto a

57 Mesmo na fala de outro, a aldeia segue tendo nome de mamífero “O inspetor perguntou-lhe: “Confirma que se deslocou à casa onde vive a sua avó, mãe de seu pai, Laura de Jesus Mendes, situada numa aldeia com nome de mamífero, concelho do Fundão?” (PEDRO, 2012, p. 161).

58 Há ainda outra interpretação possível para o nome encoberto da aldeia. Como já mencionado, a escrita fragmentária de *O teu rosto será o último* emula o discurso lacunar da memória. Os episódios narrados parecem formar uma colcha de retalhos com as histórias vivenciadas pelas personagens da narrativa. Nesse contexto, manter o segredo sobre o nome da aldeia funciona como uma tentativa de manter algum sigilo sobre o testemunho das personagens.

composição de João Ricardo Pedro<sup>59</sup>, cuja estrutura narrativa se diferencia dos romances *Deixem falar as pedras*, de David Machado, e *Anatomia dos Mártires*, de João Tordo, ao se distanciar do modelo saramaguiano<sup>60</sup>. Em *A palavra do romance*, Maria Alzira Seixo destaca que “desde a sua fundamentação épica inicial que o romance se encarrega de contar uma história articulada em intriga” (SEIXO, 1986, p. 15). No entanto, a narrativa de João Ricardo Pedro compartilha com Lobo Antunes de uma “propensão ao antienredo” (cf. GOMES, 1993, p. 54).

Apesar de Duarte ser uma personagem com maior destaque na narrativa, o romance caminha pela vida de várias personagens, cada capítulo do romance narra um episódio na vida da família Mendes e seus próximos. Embora haja um encadeamento temporal, os capítulos aparecem como fragmentos que podem ser lidos de modo independente mas que, no conjunto, formam um quadro de uma família cujas tragédias e traumas se vinculam à história portuguesa recente.

#### 4.1 O narrador heterodiegético e a escrita mosaica

Em *A alma e as formas*, Lukács diz que “existem obras literárias que são eficazes por conta de sua forma e outras apesar de sua forma” (2017, p. 175). *O teu rosto será o último* se estrutura de forma bem distinta dos romances de David Machado e João Tordo, mas a sua forma está, igualmente, contribuindo para a eficácia do texto. Há dois elementos estruturais que se destacam na forma empregada nesta narrativa: o narrador heterodiegético que consegue trazer para o

59Tradução nossa: “Sua inspiração serviu-se do folclore, como em seu divertido *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma*, a representação de uma procissão do Mardi Gras. O cenário é uma praça pública. De um lado, uma multidão alegre e colorida se agita e dança com seus barris de cerveja colocados do lado de fora das pousadas e tabernas. Do outro lado, um grupo de monges, freiras e devotos paroquianos saem voando pelas portas da igreja. Em primeiro plano, Carnaval, um personagem gordo, em cima de um barril e empunhando uma cabeça de porco presa em um espeto, é seguido por uma procissão de bufões e é varrido contra o personagem da Quaresma. A Quaresma é representada por uma velha magra que está sentada em uma cadeira pregada a uma carroça puxada por um monge e uma freira. A cena, que retrata tanto uma tarde de Mardi Gras quanto uma manhã de quarta-feira de cinzas, contém uma série de detalhes contraditórios. No centro da praça, mulheres podem ser vistas lavando e eviscerando peixes em uma barraca próxima a um poço. Alguns personagens festejam enquanto outros jejuam. Crianças brincando com redemoinhos na neve, vários mendigos, alguns dos quais usam muletas enquanto outros não têm pernas, e os simples membros burgueses da sociedade ocupados com seu trabalho - todos esses personagens emprestam a esta cena o sabor singular de realismo misturado com fantasia que é característica da arte de Bruegel.”

60 Verso de “Fado da herança”, composição de Alfredo Duarte e Jorge Fernando.

texto um olhar sobre diversas personagens em episódios diferentes, assim como o relato de seus pensamentos e ações, e a escrita mosaica e fragmentária do texto de João Ricardo Pedro.

O narrador heterodiegético de *O teu rosto será o último* poderia assumir duas possíveis posições: numa narração objetiva, esse narrador se apagaria completamente e sobre as personagens seriam informadas apenas as suas ações, movimentos, gestos e palavras, ou seja, apenas aquilo que lhe é exterior ou, numa narração onisciente, onde o narrador estaria numa situação que lhe daria acesso a todos os sentimentos, pensamentos e informações sobre personagens e acontecimentos.

O narrador do romance de João Ricardo Pedro, entretanto, fica no limiar das duas possibilidades: embora à princípio possa parecer um narrador onisciente, uma segunda leitura revela detalhes que apontam para um narrador que não conhece todos os fatos. No início do romance aparece a primeira imprecisão. Ao narrar sobre o momento em que Celestino sai de casa, o texto reza: “O céu começava a clarear. Ou talvez nem sequer tivesse começado a clarear.” (PEDRO, 2012, p. 9), indicando o desconhecimento do narrador acerca da hora precisa em que Celestino sai de casa. Páginas à frente, o narrador reproduz a reação do doutor Augusto Mendes ao encontrar o corpo de Celestino: “Mataram-no”, disse. Ou talvez não tenha dito nada. Talvez tenha apenas pensado: “Mataram-no”. (PEDRO, 2012, p. 14). Ainda como um terceiro exemplo, pode-se citar o momento em que o narrador fala sobre o arquivamento das pinturas de Índio feito por Duarte: “*Provavelmente*<sup>61</sup>, separava os trabalhos em três categorias diferentes, já que cada uma das pastas exibia uma etiqueta onde se encontrava inscrito uma espécie de código: IMA, IQO ou IGA” (PEDRO, 2012, p. 73-4) Com o uso do termo destacado, o narrador deixa subentendido que não está a par de tudo que acontece na vida das personagens, de suas motivações ou interesses. No parágrafo seguinte, o narrador ainda usa a expressão “fossem quais fossem os critérios” e aponta para um desconhecimento que seria impossível para um narrador onisciente. Em *O narrador ensimesmado*, Dal Farra aponta:

Mesmo num romance “impessoal”, como o pretende ser aquele em terceira pessoa onde o narrador não tem características específicas, suas “qualidades pessoais” transparecem no grau da visão com que o

61 <https://tvi24.iol.pt/musica/cumprir-seu-fado/filipa-cardoso-contrafado-triste-e-amargurado>

autor implícito o dotou, na preferência em fazer falar a uma personagem e calar a outra, no poder de deter os olhos mais sobre uma e “simular” não enxergar a outra. Do jogo entre o ponto de vista do narrador e as próprias “ressalvas” que ele instaurou nascerá a ótica do autor-implícito. Assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a “não enxergar” para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito (DAL FARRA, 1978, p. 24-5).

Portanto, o narrador se apresenta no texto como uma figura paradoxal: ao mesmo tempo que como um ser demiúrgico tudo sabe e tudo vê, há pequenos detalhes que lhe escapam e são desconhecidos. Os vazios deixados no texto por esta narração possuem o propósito específico de dar forma à memória. Este narrador incoerente narra através de uma forma tão lacunar quanto o seu olhar sobre este universo diegético: o romance é apresentado de forma fragmentária, com acontecimentos que formam um mosaico de uma história familiar.

Os capítulos de *O teu rosto será o último* apresentam episódios organizados em um tempo linear. Embora encontre-se no texto narrativas encaixadas em analepse, a principal linha narrativa vai da infância de Duarte até sua vida adulta. A passagem do tempo, entretanto, é apenas insinuada pelo conteúdo dos episódios que vão se apresentando. Sem que um capítulo esteja diretamente conectado ao capítulo seguinte, as histórias podem, facilmente, ser lidas como contos independentes.

O principal tema abordado em *O teu rosto será o último* é a memória. A memória do 25 de Abril de 1974, as memórias de infâncias, a memória da Guerra Colonial, as memórias da perseguição salazarista aos seus opositores, todas as histórias que vão aparecendo ao longo do romance recebem a forma apropriada ao seu conteúdo. Na já citada apresentação de *A alma e formas* escrita por Judith Butler, a tese do livro de Georg Lukács é resumida como a necessidade de um conteúdo ter a forma adequada para a sua expressão.

Em “A construção social da memória”, Myrian Sepúlveda dos Santos aponta a distinção adotada pelo psicólogo Endel Tulving para separar a memória “como recuperação de dados que teriam uma localização particular no tempo e no espaço” da memória relacionada ao “conhecimento acumulado a partir do processo de aprendizagem” (SANTOS, p. 62). À primeira, Tulving chamou memória episódica enquanto à outra memória semântica. Apropriadamente, essa primeira memória se relaciona à memória daquilo que é narrado no romance de João Ricardo Pedro.

Essa memória que, como diria Benjamin “passa por nós de forma fugidia” (BENJAMIN, 2019, p. 11), só devolve as lembranças quando quer. Deste modo, através da escrita fragmentária, a narrativa consegue dar corpo a um texto cujo conteúdo é igualmente fragmentário.

Em seu artigo “Roland Barthes e a escrita fragmentária”, Regina Pontieri aponta para o ‘inacabamento da obra de arte moderna e a recusa à última palavra’ como características do fragmento como gênero (cf. PONTIERI, 1989, p. 87), que será usado, por exemplo, Barthes, citado no texto, e Walter Benjamin. Este último afirma no prólogo de *Origem do drama trágico alemão* que a seleção desta forma, “tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, 2016, p. 17).

O fragmento expressa o que é descontínuo e inacabado. Dentro de uma perspectiva do romance como obra aberta, as lacunas proporcionadas pela fragmentação oferecem a possibilidade de interpretações que o texto espera, já que este “quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2011, p. 37). Porque o fragmento é a forma de escrever a ruína e a memória é formada pelos estilhaços dos acontecimentos, o narrador de *O teu rosto será o último* busca nesta estrutura mosaica, recuperando memória à memória, episódio a episódio da vida de homens feridos pela história, a configuração adequada para juntar os cacos e formar um romance que termina onde começa.

No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno explica a necessidade de novas possibilidades narrativas ao dizer que, por exemplo, “é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência, como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p. 56). Assim sendo, o romance, gênero que conforme aponta Carlos Reis “é talhado para modelizar, em registro ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do homem inscrito na História e na sociedade” (REIS, 2018, p. 432), encontra o caminho para que a escrita da temática da memória se torne praticável.

## **4.2 A família Mendes**

Fragmento a fragmento o mosaico familiar de *O teu rosto será o último* forma-

se apresentando episódios das vidas de Augusto, Laura, Antonio, Paula e Duarte. Há ainda outras personagens que, embora não façam parte da família Mendes, vivenciam acontecimentos que, de uma forma ou outra, acabarão se conectando ao grupo familiar. Embora a narrativa utilize a Revolução dos Cravos como ponto de partida, através do uso de analepses é possível que se tome conhecimento acerca da vida anterior das personagens.

É através de tal recurso narrativo que as circunstâncias que levam o doutor Augusto Mendes, “um médico de aldeia rico”, como descrito no romance, para a “aldeia com nome de mamífero” são explicadas no romance. Ao encontrar um amigo antigo, Policarpo, mas uma espécie de Policarpo às avessas pois, ao contrário do personagem de Lima Barreto, o que mais interessa a este é sair de Portugal o mais rápido possível, Augusto decide comprar a propriedade do amigo e se instalar na pequena aldeia. Sobre a vida anterior do médico, tudo que se dá a conhecer aparece em um parágrafo:

Porque nascera no seio de uma das mais abastadas e notáveis famílias do Porto, com negócios no Brasil e em África. Porque aprendera a andar nas águas do Douro, na companhia de cinco irmãos e duas irmãs. Porque concluíra os estudos de medicina com louvor. Porque, depois de dois anos a amputar pernas e a curar hemorragias e a desfazer e a refazer a vida de estranhos com a habilidade das próprias mãos, num certo dia de junho, enquanto se passeava pelas frescas sombras do Palácio de Cristal, ouviu uma voz que lhe disse: “Ilustre doutor, não me diga que, de tanto tratar das hemorroidas do povo, não tem tempo para cuidar das suas. Ou será pedra nos rins? Ou perdeu alguma coisa no chão, que eu, com o meu olho de rapina, até consigo encontrar um restito de alegria no seu semblante carregado de misérias.” (PEDRO, 2012, p. 33).

Toda informação apresentada neste parágrafo é apenas a suficiente para que se compreenda que o doutor Augusto Mendes, mesmo pertencendo à uma família privilegiada e tendo se formado com distinção opta por ir viver no interior e é sobre essa existência, a sua derradeira vida, que os episódios presentes em *O teu rosto será o último* se concentra. Dos vinte e três capítulos do romance divididos em sete partes, três têm como personagem principal a figura de Augusto, ocupando duas partes do livro. Augusto aparece como a pedra angular da família Mendes: a opção que faz pela vida na aldeia resulta no seu casamento com Laura e o filho Antonio. O pequeno vislumbre desta personagem proporcionada pela narrativa aponta para um homem de gostos simples. A vida pacata que aterroriza Policarpo a vida que o

amigo ambiciona, afinal, segundo suas palavras: “Não preciso de mais nada, Policarpo, até que a morte me venha buscar.” (PEDRO, 2012, p. 36).

A certeza de que a morte o encontrará na “aldeia com nome de mamífero” aparece ainda no final do mesmo capítulo quando a passagem do tempo aproxima Augusto do fim de sua vida: “me hão de velar o corpo sob o escrutínio silencioso das montanhas da Gardunha” (PEDRO, 2012, p. 41). E a aldeia onde viveu se torna sua sepultura.

Três personagens do romance que precisam ser mencionados aparecem nos capítulos protagonizados por Augusto: Celestino, Policarpo e Amável. Celestino é uma personagem de estatura suficientemente importante para que a sua morte tire o foco do 25 de Abril mesmo que apareça brevemente no romance. O enigma que se apresenta com a sua chegada na aldeia se mantém até a sua morte: seu corpo é encontrado em sua casa e há evidências de que foi assassinado. É a imagem dessa personagem saindo de casa que inaugura a narrativa de *O teu rosto será o último*. Posteriormente, Celestino aparecerá de forma espectral, rememorado por Augusto Mendes. É através dessa memória que saber-se-á que Celestino havia aparecido na aldeia quarenta anos antes, exausto, com um lenço preto cobrindo o olho direito que logo o médico descobriria estar ausente. Sem prestar esclarecimentos sobre sua origem, Celestino se converteu em membro daquela comunidade.

Embora exista uma névoa sobre a vida desta personagem, os quarenta anos desde sua aparição na aldeia leva, aproximadamente, a datas vinculadas a momentos históricos de efervescência política, a saber, a instauração do Estado Novo em Portugal, oficialmente iniciado em 1933 e, na Espanha, no ano de 1934, ao movimento grevista que, segundo Hugh Thomas afirma em *La guerra Civil Espanhola*, teve um saldo de 1500 à 2000 mortos e quase 3000 feridos (cf. 2018, p.). Seria Celestino um jovem revolucionário que se refugiou na aldeia ou a data de sua chegada seria apenas coincidência? O romance de João Ricardo Pedro mantém essa incógnita em aberto embora aponte para outra personagem como a chave para o desvelamento desse mistério: Policarpo.

Policarpo é a única personagem cujas relações com o doutor Augusto Mendes é anterior à sua ida para “a aldeia com nome de mamífero”. Essas duas personagens aparecem como extremos opostos: enquanto Augusto se distancia de toda e qualquer agitação e encontra, na pequena aldeia, o lugar ideal para viver e para morrer, Policarpo escolhe uma vida andarilha longe de Portugal. Seu olhar



aguçado prevê o que há de ser a vida em Portugal nos próximos a seguir à ascensão de Salazar: “O professor de Coimbra ainda só começou. Deem-lhe corda. Deem-lhe corda e depois não se queixem” (PEDRO, 2012, p. 34).

Assim como acontece com Celestino, há um mistério que envolve a personagem Policarpo. As suas viagens pelo mundo são narradas a Augusto através de cartas que, por sua vez, são lidas para seu neto Duarte. Ao fazer oito anos e ganhar o direito a ler as cartas de Policarpo na gaveta do avô, Duarte percebe duas coisas: primeiramente, que o avô nunca havia lido a carta de mil novecentos e setenta e cinco e depois, que esta se encontrava incompleta. Ao lê-la, Duarte descobre que os dois mistérios se vinculam: as páginas que faltam se referem à origem de Celestino que, diante desta ausência, permanece um mistério.

Assim como as associações estabelecidas entre o momento histórico europeu com a data que Celestino aparece na aldeia criam a possibilidade de respostas ligadas à política, o sumiço das folhas finais da carta de Policarpo, sabendo-se que este se encontrava na Argentina durante a ditadura militar, abrem margem para uma interpretação que não se confirma no texto, de uma censura ao documento.

Há uma terceira personagem presente nos capítulos protagonizados por Augusto que merece destaque. Amável é apontado como um dos “dois singelos acontecimentos” (PEDRO, 2012, p. 45) de impacto para a “aldeia com nome de mamífero” como resultado da Revolução dos Cravos. Amável, que até então estava em Angola, retorna para casa. A personagem é descrita na citação abaixo:

Os pais de Amável estavam mortos. Sobrava um casebre colado à igreja, e a memória que todos guardavam dele era a de um menino triste, franzino, doente, efeminado. Fora até com grande espanto que o haviam visto partir cheio de coragem para terras de África, em busca de felicidade e fortuna; e, ao longo dos anos, foram correndo rumores de que estava muito bem instalado em Luanda, com mulher e filhos, homem feito, senhor de grandes propriedades no Norte de Angola, mais de quinhentos pretos ao seu serviço. Mas, contra todas as expectativas, o Amável que regressou assemelhava-se em tudo ao Amável que partira. Vinte anos mais velho, é certo. Sem mulher, sem filhos, sem pretos. O mesmo andar cabisbaixo, o mesmo tom de voz de quem pede constantemente autorização ao mundo para falar, para existir (PEDRO, 2012, p. 45).

A conexão da imagem desta personagem com a figura de D. Sebastião é imediata. Como D. Sebastião, Amável cresce sem os pais, o seu “casebre colado à igreja”, lembra o fato de que, conforme afirma Lucette Valensi em *Fábulas da*

*memória*, D. Sebastião “cresceu na companhia de religiosos, aos quais se atribuíram mais tarde ora as virtudes cristãs do jovem rei, ora seu fanatismo e seu horror às mulheres” (VALENSI, 1992, p. 12). As características de Amável elencados no trecho acima: “franzino, doente, efeminado” são também atribuídas à figura de D. Sebastião. Há ainda a guerra em África. A associação de um retornado de África com D. Sebastião, associação feita também por Lobo Antunes em *As Naus*, completa-se ainda quando se estabelece a aproximação do nome Amável com o título de “o desejado”, atribuído ao rei português.

Amável, porém, ao contrário de D. Sebastião, retorna para Portugal. Entretanto, ao fazê-lo, a decepção se instala entre a comunidade da aldeia do sopé da Serra da Gardunha, uma vez que Amável não ficou rico, nem voltou para casa montado em glória, como se esperava. Assim como a chegada da figura mítica na qual se converte a imagem de D. Sebastião é esperada a fim de “restaurar a independência e a grandeza de Portugal”, uma espera que, como lembra Valensi, tem a mesma origem da palavra esperança e se transforma, com o sebastianismo, em ideologia (VALENSI, 1992, p. 153-4), a personagem Amável era esperada como um homem feito, com filhos, mulher e muitas propriedades. Quem volta, porém, é um Amável “sem mulher, sem filhos, sem pretos. O mesmo andar cabisbaixo, o mesmo tom de voz de quem pede constantemente autorização ao mundo para falar, para existir” (PEDRO, 2012, p. 45). O destino glorioso previsto para Amável ainda se contrapõe ao episódio escatológico que ele protagoniza na aldeia: após muito tempo doente, Augusto Mendes se dá conta que Amável está constipado e lhe aplica um clister. O efeito é imediato:

Ora, quando a barriga do pobre Amável começou a dar sinais de vida, o desgraçado, em vez de se aliviar logo ali, saiu disparado do consultório e desatou a correr estrada abaixo, a caminho de casa. Mas, no momento em que ia a passar, de calças na mão, à frente da taberna da Henriqueta, um jorro de merda saiu-lhe do rabo. O Amável endoideceu, não tiveram dúvidas. E o espanto ainda foi maior assim que o viram a revolver o monte de merda com as próprias mãos, como se andasse à procura de qualquer coisa. E tanto procurou que encontrou: um saquinho de plástico que, presumiram todos, estaria cheio de pequenos diamantes. Estivesse ou não, fossem diamantes ou outra coisa qualquer, o Amável deixou as calças, as cuecas, a camisa, o monte de merda, no meio da estrada, e nunca mais ninguém o viu (PEDRO, 2012, p. 46).

Mesmo quando no seu retorno há uma possibilidade de glória, associada, no texto, a uma existência incerta de diamantes ou outra coisa que renderia à Amável a

fortuna que se lhe esperava, o modo como isto acontece remove do episódio qualquer associação ao esperado destino glorioso. Além disso, Amável abandona a aldeia que o acolhe e reconstrói sua casa. Louco ou ingrato, rico ou não, a verdade é que “o desejado” da aldeia com nome de mamífero parte sem olhar para trás.

Laura, a esposa do doutor Augusto Mendes e mãe de António, tem a sua existência na narrativa vinculada às personagens masculinas do romance. Na sua primeira aparição no texto ela é apresentada como a avó de Duarte. Nesta função, seus interesses, gostos e pensamentos são ignorados. Neste capítulo, Laura aparece como uma coadjuvante. As primeiras informações sobre Laura aparecem no capítulo “O dia dos ciclistas”, porém, estas informações estão restritas a um pequeno parágrafo:

Dona Laura, para quem as bicicletas, a par dos homens com brincos, das televisões a cores, dos implantes mamários, das lentes progressivas, dos astronautas e do Ramalho Eanes, eram augúrios de apocalipses, depois de uma manhã inteira ao espremedor e ao fogão, trancara-se no quarto a rezar para que aquilo acabasse depressa, e nem a presença do padre Alberto a demovera da clausura (PEDRO, 2012, p. 44).

Laura é apresentada como uma mulher que se distancia de elementos e gostos modernos e, apesar deste parágrafo, sua presença neste episódio se vincula, mais uma vez, a outra personagem: quando o doutor Augusto Mendes sofre, o que pelos sintomas descritos no texto apontam para um possível acidente vascular cerebral, cabe à Laura cuidar do marido pelos dezesseis meses que antecederão a morte deste. Repetindo sempre “É a minha cruz” (PEDRO, 2012, p.53), Laura cuidou do marido com a mesma diligência com que zelou por ele quando surgiu na aldeia como doutor Augusto Mendes.

Seguindo a ordem apresentada pelos capítulos no romance, Laura, é a personagem da família Mendes que aparece em um episódio dedicado para si por último. É só quando a narrativa se aproxima do seu fim que descobre-se quem é Laura, a mulher que, no cuidado diário dado a Augusto, sua casa e seu consultório, ‘supera todos os seus sonhos ao casar-se com um médico’ (PEDRO, 2012, p. 175). Laura representa no romance uma personagem que assume o papel tradicional dado às mulheres: o cuidado com os outros. Sem espaço para as suas próprias memórias e vivências, mesmo quando ganha um capítulo para si, quem faz dela Laura é a personagem masculina Augusto Mendes.

Semelhantemente, a mãe de Duarte, Paula, aparece na narrativa como uma figura cujos interesses e situações vividas estão à serviço das personagens masculinas do romance. A sua entrada no texto, no segundo capítulo da primeira parte, começa em função de Duarte, figura central do episódio. No capítulo seguinte, o mesmo ocorre: enquanto procura por Duarte, Paula aparece como esta figura que “assustou-se com o eco da própria voz, que lhe pareceu não ser o eco da própria voz, mas a de todas as vozes cujas histórias se encontravam inscritas nas paredes brancas” (PEDRO, 2012, p. 30). Paula é apresentada pelo narrador como uma personagem empática e altruísta, capaz de ouvir o eco das vozes alheias. Essa imagem da personagem se completa quando o capítulo que lhe é dedicado começa com uma extensa lista de afazeres que ocupam oito páginas, afazeres que se revelam, posteriormente, como preparativos para que o filho e marido fiquem bem durante o período em que ela estiver internada para uma cirurgia de retirada de um tumor. As frases curtas, cheias de verbos na voz ativa, combinam com o dinamismo da personagem. Há um senso prático nesta personagem evidenciado até no momento em que revela estar doente para a família:

Fechou-se na cozinha. Fez sopa. Fez bacalhau com natas. Fez mousse de chocolate. Preparou o jantar: bifos com batatas fritas e ovos estrelados. Sentaram-se à mesa. Comeram. O marido acendeu um cigarro. Fumou o cigarro. Apagou o cigarro na tigela suja de mousse. Ela disse: “Tenho cancro.” Encostou a mão no seio esquerdo e disse: “Aqui.” Depois disse: “Vou ser operada na segunda-feira, amanhã dou entrada no hospital.” Depois disse: “A despensa está cheia, fiz bacalhau com natas, que está no congelador, e uma panela de sopa.” Depois disse: “No congelador também há bifos e hambúrgueres e costeletas.” Depois disse: “Devo ficar internada, pelo menos uma semana, depois logo se vê.” Não disse mais nada. (PEDRO, 2012, p. 125).

Em *Diante do extremo*, Todorov aponta para o cuidado como uma das virtudes cotidianas dentro dos campos de concentração nazistas. Atribuído, sobretudo, às mulheres, “o cuidado é a atitude maternal por excelência” (TODOROV, 2017, p. 114). Todorov lembra que as mulheres sobreviveram em maior quantidade e em melhor estado mental justamente por terem comportamentos mais práticos e estarem mais dispostas a se ajudarem<sup>62</sup>. Explicando porque esse comportamento acontecia, particularmente, entre as mulheres, diz:

62 “Na Argentina, calcula-se que tenham desaparecido – eufemismo para os que foram sequestrados e presos de maneira ilegal, torturados, vexados e depois mortos – cerca de 30 mil pessoas” (NEPOMUCENO, 2015, p. 12).

a explicação desses comportamentos diferentes só pode ser encontrada nos papéis tradicionalmente atribuídos aos homens e às mulheres em nossas sociedades. Relembro rapidamente essas evidências: dado que só as mulheres portam as crianças e as amamentam, uma repartição dos papéis se estabeleceu à partir dessa base biológica, que estende sobre uma vida inteira as consequências de um ano e meio ou de nove meses (ou de nada, no caso das mulheres sem filhos). Essa repartição inclui os cuidados da vida prática como sendo opostos às preocupações abstratas e impessoais (política, ciência, artes); a presença do corpo contra o culto de espírito; e a implicação na rede de relações intersubjetivas em contraste com a busca solitária de um objetivo. Tendo parido (ou mesmo não o tendo), as mulheres se veem às voltas com a guarda de seus filhos, de seus pais, de seu marido. Mesmo que há décadas a situação legal das mulheres evolua na direção de maior igualdade e que algumas de suas tarefas tradicionais tenham sido confiadas à coletividade (creches, cantinas, casas de aposentadoria ou asilos), nem por isso a força da tradição se faz sentir menos. (TODOROV, p. 117-8).

Longe de ser um olhar de Poliana sobre o mundo, o cuidado é uma das formas de se sobreviver. Nesta perspectiva, o cuidado com a família é a forma encontrada por Paula para manter suas forças diante da adversidade. Esse cuidado começa quando António a pede para que seja sua “madrinha de guerra”: “Assim que respondi a todas as perguntas, e satisfiz a curiosidades das minhas amigas, entrei na Igreja dos Mártires, que é logo ali ao lado, e ajoelhei-me a rezar, para que o soldado António Mendes regressasse são e salvo da guerra” (PEDRO, 2012, p. 131). As cartas trocadas durante os dois anos que António esteve na guerra, talvez tenham sido o único elemento mantenedor da sanidade daquele que se tornaria o marido de Paula e pai de Duarte. Paula, que tem os seus traumas particulares expressos nas mortes do seu pai e da sua mãe, cuida para que o marido e filho fiquem bem mesmo depois de sua morte.

Já na primeira aparição de António Mendes no romance *O teu rosto será o último* é possível vincular a imagem desta personagem às memórias traumáticas<sup>63</sup>. António, filho de Augusto, traz para a trama as imagens de uma violência operada na infância que se cruza com a violência de um Portugal nas garras da ditadura salazarista: ao mesmo tempo que conta para Duarte a história de quando, ainda garoto, esfola um cão e coloca na cama dos pais, narra sobre uma guerra evocada por uma doença em seus pés.

63 Toma-se Catarina Eufémia como uma “avó” do narrador. Considerando-se que ela nasceu em 1928 e tomando a faixa etária do narrador, nascido após a Revolução dos Cravos, acredita-se ser possível fazer esta aproximação.

A complexidade da personagem António é retratada mesmo na sua infância. Enquanto habitante da “aldeia com nome de mamífero”, António é também filho de “médico rico de aldeia”. Segundo o que relata ao filho Duarte, António, na sua infância, quer ser igual aos seus amigos. Sendo estes pobres a ponto de andar com os pés no chão, o fato de António ter vários pares, feitos à medida lhe causava desconforto: “tinha vergonha de ser o único de andar calçado. Os outros miúdos só tinham botas para o inverno” (PEDRO, 2012, p.24). Diante da imposição do pai que o obrigava a estar sempre calçado, António aproveita os momentos longe da sua supervisão para andar sem sapatos. A prática, entretanto, é descoberta quando um cão morde justamente o seu pé e António sofre as consequências do seu ato ao ser espancado pelo pai com os sapatos. António associa este episódio a outro, anos mais tarde em sua vida, quando os pés novamente estão no foco. Quando na guerra colonial em Angola, António atravessa o rio Congo e dessa passagem fica a lembrança na forma de uma doença nos pés. A culpa da doença, entretanto, é atribuída por António ao uso de sapatos:

Duarte perguntou-lhe se doía. Se doía queimar as bolhas com o cigarro. O pai disse que não, que não doía. Ou que talvez doesse. Que era uma questão de hábito. Que os pés se habituavam a tudo. Nisso os pés eram um espetáculo, não havia nada a dizer. As pessoas é que insistiam em estragá-lo com mimos. Bastava pensar nos sapatos. Quem terá sido o *granda* maricas que inventou os sapatos? E depois de inventar os sapatos, depois de os fazer e de os calçar, onde é que ele passou a ir que não ia dantes? Que mundo de oportunidades é que se lhe abriu? Nenhum. Zero. Um gajo percebe que se tenham inventado barcos, muito bem. Carros, sim, senhor. Aviões, fantástico. Agora, sapatos? Os pés é que passaram a perder capacidades. E o cabrão do maricas ganhou um negócio, claro está (TORDO, 2012, p. 23-4).

Nesta associação entre os dois episódios, António passa para o pai a culpa pela doença em seus pés. Se os pés podem se adaptar a tudo e se são os sapatos os culpados pela sensibilização daqueles, o pai, que não permitia que ele andasse de pés no chão é o responsável por seus pés tão sensíveis a ponto de pegar uma doença ao cruzar um rio. A amargura contra o pai não aparece contra o imediato, a surra levada quando criança. o problema levantado por António é de cunho mais tenso: o ressentimento se estende até a idade adulta. António cola os dois episódios vividos e os apresenta como causa e consequência.

O foco nos pés e em sapatos pode ainda revelar mais sobre esta

personagem. No *Dicionário de símbolos*, o sapato é apontado como símbolo do direito de propriedade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 801), assim como o calçado é um símbolo de afirmação social e autoridade, “é um signo de que um homem pertence a si mesmo de que se basta a si próprio e é responsável por seus atos” (IBIDEM, p. 165). De modo contrastante, os pés no chão podem significar ser realista, humilde, bem como estar numa posição de servidão. A discordância entre Augusto e António, portanto, coloca em causa a posição que o filho deveria ocupar. Enquanto António prefere se colocar como um igual aos outros da sua aldeia, Augusto parece esperar que ele seja mais como um filho de “médico de aldeia rico”.

A narrativa de *O teu rosto será o último* acompanha o processo de desenvolvimento de Duarte, membro da terceira geração dos Mendes, partindo da sua infância até a vida adulta. Embora, individualmente, os capítulos apresentem várias outras personagens como protagonistas, quando visto como um todo, o romance tem Duarte como figura central. No primeiro capítulo em que aparece, Duarte é um menino cheio de interrogações infantis e um interlocutor atento ao que o pai diz. Como se tratasse de um romance de formação, passa-se por episódios de definição de caráter e construção de memórias na vida de Duarte. No segundo capítulo em que Duarte protagoniza, nota-se um elemento da sua aprendizagem: após ouvir o pai contar sobre a esfolação de um cão, Duarte é encontrado pela mãe com indícios de haver cometido o mesmo ato:

E foi num espaço exíguo entre as coelheiras e o muro que delimitava a propriedade que encontrou Duarte de pé. Parado. Assim que sentiu a presença da mãe, o filho ergueu os olhos na sua direção. Logo a seguir, voltou a baixá-los na direção das próprias mãos. O sangue escorria-lhe por todos os dedos. Pelos dez dedos. Sem exceção. As espessas gotas vermelhas, ao caírem, formavam estranhas constelações no chão de cimento. A seus pés, manchada de sangue, a faca com que a avó costumava cortar o pescoço às galinhas e esfolar os coelhos. Junto à faca, uma pedra de amolar em forma de barco, também salpicada de sangue. A mãe ajoelhou-se e agarrou-lhe nas mãos. Perguntou-lhe: “O que é que te aconteceu, meu amor?” (PEDRO, 2012, p. 30).

Como se espera de uma criança, Duarte interpreta o feito do seu pai como um elemento identitário que precisa ser copiado, uma espécie de rito de passagem. Este mesmo capítulo introduz a imagem de Duarte como alguém musical. A oposição entre a sensibilidade musical do neto de Augusto e o emprego de violência insinuada no final do capítulo, reaparece no terceiro capítulo da terceira parte. A

morte extremamente violenta de Índio aparece ao lado da expressão musical de Duarte. Este jogo entre violência e musicalidade resultante num paradoxo expresso mesmo na linguagem descritiva expressa pelo narrador, como, por exemplo em: “os raios violentíssimos dos últimos dias de junho, filtrados pelas cortinas de estopa, enchiam a casa de uma luz apaziguadora” (PEDRO, 2012, p. 76), traduzem as experiências vivenciadas por Duarte durante sua formação enquanto indivíduo. Embora deixe de tocar os românticos, é com a sonata vinte e seis de Beethoven que Duarte associa a imagem de Índio. Tocada por Duarte para Índio na última vez que estes se encontram, o primeiro movimento *Les Adieux*, tornaria-se apropriado para a ocasião.

A “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”, apontada por Lukács como a forma interna do romance (2009, p. 82), é observável em *O teu rosto será o último*. Duarte caminha de morte à morte, começando pelo avô e finalizando na morte da avó, até chegar à decisão daquilo que acredita ser o que precisa fazer: ir para Buenos Aires descobrir a história que falta na carta de 1975 enviada por Policarpo, o ponto final que é também o começo da história.

Na tentativa de criar verossimilhança no texto, Duarte, assim como as demais personagens são apresentadas como seres complexos. Seguindo o modelo estrutural do romance, as personagens de *O teu rosto será o último* são seres fragmentários cujas pistas sobre suas identidades vão aparecendo, conforme afirma Antonio Candido “por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação” (2014, p. 56). E estes fragmentos revelados não formam a visão de um todo unívoco. Ao caráter fragmentário do ser humano emulado, soma-se a ambiguidade e a contradição.

#### **4.3 A “aldeia com nome de mamífero”**

O primeiro capítulo de *O teu rosto será o último* apresenta, brevemente, uma conversa entre o doutor Augusto Mendes e Adolfo, Bocalinda, Larau, padre Alberto e Fangaías. O tema da conversa é a Revolução dos Cravos, mas o interesse pelo assunto logo é posto de lado quando Ressurreição vem anunciar a morte de Celestino. O pouco interesse pelo tema da Revolução é explicado no mesmo



capítulo e não é exatamente pela morte de um membro da pequena aldeia no sopé da Serra da Gardunha. Já na primeira página do romance a indiferença é explicada: “Por volta das onze horas da manhã, nenhum vento de mudança fora sentido por aqueles que viviam da cruel aritmética dos alqueires, dos cinchos, das safras, das luas, das maleitas, das malinas, das geadas” (PEDRO, 2012, p. 9).

Na aldeia muito distante de Lisboa e que como segue o romance narrando “não havia fábricas, nem latifúndios, nem banqueiros, nem fontes luminosas, o impacto da atribulada situação política resumira-se a dois singelos acontecimentos: o regresso do Amável, que há mais de vinte anos fazia vida em Angola, e o cancelamento da Volta a Portugal em Bicicleta” (PEDRO, 2012, p. 45). É nesta aldeia longe de tudo, até da Revolução<sup>64</sup>, onde o romance nasce e onde se encerra. O texto *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* é introduzido por Oziris Borges Filho usando, como epígrafe, uma referência à Foucault questionando a desqualificação da espaço enquanto elemento de importância numa narrativa. Borges Filho vai trazer para as páginas do seu texto um novo olhar sobre a dimensão da importância do espaço dentro da narrativa. Longe de se tratar apenas de um pano de fundo, muitas vezes a definição dos espaços assume um papel crucial para se compreender uma narrativa.

No romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, o elemento do espaço narrativo assume esse papel de importância no universo diegético criado. No ensaio “Memória descritiva” presente em *E agora, José?*, Cardoso Pires volta a sua narrativa de 1968, chama a Gafeira de um viveiro e explica a sua importância: “a Gafeira (províncias circunvizinhas incluídas) vale como uma existência colectiva em suspensão, um germinar secreto e em redoma, a vida em estado latente” (PIRES, 1977, p. 168). O microcosmo de *O Delfim* funciona como uma amostra de um cosmo maior: Portugal, que naquele momento ainda se encontrava sob as garras da opressão ditatorial. É a representação, como segue dizendo Cardoso Pires, de um “país censurado onde o que não é proibido é obrigatório e a sociedade fechada onde notícia e boato se confundem (como o sebastianismo e a derrocada, o sonho e a

64 Tradução nossa: “A memória comunicativa é “biográfica” e “factual”, e está localizada dentro de uma geração de contemporâneos que testemunham um evento como adultos e que podem passar adiante sua conexão corporal e afetiva com aquele evento para seus descendentes. Na sucessão normal de gerações (e a família é uma unidade crucial de transmissão para Jan Assmann), esta forma corporificada de memória é transmitida por três a quatro gerações – por 80 a 100 anos. Ao mesmo tempo, à medida que seus portadores diretos entram na velhice, eles desejam cada vez mais institucionalizar a memória, seja em arquivos tradicionais ou livros, ou por meio de ritual, comemoração ou performance.”

realidade) e o que conta é a leitura nas entrelinhas da frase censurada” (1977, p.169). Em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, Ana Paula Arnaut afirma:

O que em última instância parece ressaltar o exposto, e sublinhando a ideia que faz da Gafeira um microcosmos representativo da situação repressiva vivida pelo Portugal de ontem, é a especulação literária, e à escala reduzida do mundo gafeirense, da criação de oportunidades para ultrapassar essa dialética de forças existente no Portugal coetâneo à publicação de *O Delfim*. (ARNAUT, 2002, p. 88).

Partindo dessa noção de microcosmo representativo atribuída à Gafeira, é possível que se estabeleça um paralelo com o espaço do romance *O teu rosto será o último*. Embora, diferentemente, do caso de *O Delfim*, a “pequena aldeia com nome de mamífero” da narrativa de João Ricardo Pedro não seja o único espaço que aparece no decorrer dos capítulos, a importância central deste lugar se evidencia pelos acontecimentos no qual é palco.

Apesar do nome da aldeia na qual a diegese do romance ocorre não aparecer claramente, é possível, seguindo as informações apresentadas no texto, chegar à conclusão acerca da sua designação: “naquela pequena aldeia com nome de mamífero, encalacrada num sopé da serra da Gardunha, voltada para sul” (PEDRO, 2012, p. 10), “para lá do Fundão, passando Alpedrinha” (PEDRO, 2012, p. 35), “ficava no concelho do Fundão” (IBIDEM, p. 61). O narrador ambíguo que tudo sabe e desconhece alguns detalhes, como já mencionado anteriormente, novamente é dúbio. Tomando as pistas, deixadas no texto, como ponto de partida, e consultando-se um mapa atentamente, encontra-se a aldeia de nome Orca. A repetição da expressão “pequena aldeia com nome de mamífero”<sup>65</sup> e a tentativa de manter velado o nome dessa, aponta para o jogo realizado no campo do texto. Em *O prazer do texto*, diz Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (2015, p. 16).

<sup>65</sup> Tradução nossa: “Somente a natureza não conhece memória nem história. Mas o homem – deixa-me oferecer uma definição, é o animal que conta histórias.”



Imagem 4: Mapa da aldeia de Orca<sup>66</sup>

Parte da sedução do texto de João Ricardo Pedro está nesse jogo de esconder o nome deixando, entretanto, vestígios – um pequeno pedaço de pele entre a manga e a luva –, tornando possível que o leitor que entra no jogo do texto consiga, passeando com o dedo sobre o mapa, encontrar a aldeia referida. É justamente o mistério deixado pela negação do romance em pronunciar o nome Orca que enfatiza a importância em se dar atenção para esse vocábulo.

No já mencionado texto de Borges Filho, o autor aponta para a importância da toponímia nos textos literários. Segundo diz:

No âmbito da análise literária e, mais especificamente da toponímia, significa o estudo dos nomes, próprios ou não, dos espaços que aparecem no texto literário. Inúmeras vezes o narrador usa esse processo para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua (FILHO, 2007, p. 161).

Isso acontece, por exemplo, no já citado *O Delfim*. Ana Paula Arnaut aponta o topónimo Gafeira como chave de leitura do romance de José Cardoso Pires. Tendo como significado uma espécie de sarna, um tipo de doença de pele semelhante à lepra, o nome é apropriado pois aponta para o acometimento desse mal, uma forma de lepra social, pela população gafeirense. Arnaut ainda aponta para outro

66 Tradução de Rubens Figueiredo: “Persiste o fato de que entender direito as pessoas não é uma coisa própria da vida, nem um pouco. Viver é entender as pessoas errado, entendê-las errado, errado e errado, para depois, reconsiderando tudo cuidadosamente, entender mais uma vez as pessoas errado. É assim que sabemos que continuamos vivos: estando errados” (ROTH, 1997, p. 30).

elemento:

relembramos que o facto de os leprosos serem afastados de contacto com o mundo (pelo horror que a doença desde sempre causou) pode, numa simbologia extensional (adveniente de considerarmos a Gafeira como o reflexo, em microcosmos, do Portugal pré-25 de Abril), ser lido como representação do isolamento então vivido pelos portugueses (ARNAUT, 2002, p. 86).

Semelhantemente, no significado do nome Orca encontram-se algumas possibilidades de leituras para o romance. A ênfase causada pela repetição do termo “aldeia com nome de mamífero” destaca o significado imediato do topónimo: o mamífero aquático orca. O termo tem um carácter labiríntico como o romance. Embora sejam um mamífero, muitas vezes as orcas são classificadas incorretamente como peixes. A despeito da frequente utilização do termo “baleia assassina”, trata-se de uma espécie de golfinho. A origem do nome desse mamífero é um elemento de particular importância. O nome da espécie *orca* vem do latim e significa deus da morte. O nome do género biológico *orcinus* tem a mesma origem e significa reino da morte. No *Dicionário de mitologia grega e romana*, Pierre Grimal explica o mito associado ao nome desse mamífero:

Nas crenças populares romanas, Orco é o espírito da morte, que dificilmente se distingue dos Infernos, morada dos mortos. Aparece nas pinturas funerárias dos túmulos etruscos sob forma de um gigante barbudo e hirsuto. Pouco a pouco, este espírito foi-se aproximando dos deus helenizados e Orco passou a ser apenas um dos nomes de Plutão ou de Dis Pater. Mas Orco permaneceu vivo na língua familiar, enquanto as duas outras divindades pertenciam à mitologia erudita (GRIMAL, 2005, p. 338).

No latim vulgar, para o nome orco há ainda o simples significado sepulcro. No romance *O teu rosto será o último*, a morte é um elemento que percorre toda a narrativa. Assim sendo, parece apropriada uma interpretação da aldeia da Orca como a sepultura das personagens do romance. O médico Augusto Mendes parece antever esse potencial da aldeia quando a conhece na companhia de Policarpo e afirma: “Não preciso de mais nada, Policarpo, até que a morte me venha buscar.” (PEDRO, 2012, p. 36). Anos depois repete a profecia: “graças a ele [Policarpo] que em breve, muito em breve, me hão de velar o corpo sob o escrutínio silencioso das montanhas da Gardunha” (IBIDEM, p. 41). Nessa aldeia-sepulcro são enterrados Celestino, Augusto e Laura, respectivamente, a primeira morte do romance e o elemento que o transforma em um texto cíclico, a primeira morte dos Mendes e a

última, a morte que levará Duarte novamente para aldeia “com nome de mamífero”

67.

Há ainda um outro topónimo importante no texto. Muito menos hermético é o significado do nome da Serra da Gardunha. É a personagem do tenente-coronel António de Spínola, personagem histórico ficcionalizado em uma breve passagem de um dos capítulos do romance, que chama atenção para o nome da serra: “O tenente-coronel António de Spínola perguntou-lhe se sabia quais eram a origem e o significado da palavra Gardunha” (PEDRO, 2012, p. 61). António não o sabia e nem o tenente-coronel responde mas, anos depois, ao ser ouvido por Paula contando essa história para o filho Duarte, sua esposa responde: “Tenho ideia de uma vez ter lido que Gardunha queria dizer refúgio, ou esconderijo. Em árabe.” (PEDRO, 2012, p. 65).

O nome, que fora apropriado quando na região do Fundão, que abriga a Serra da Gardunha, os judeus sefarditas foram viver depois de terem sido expulsos pelos reis espanhóis Fernando e Isabel, ganha no texto, um sentido novamente vinculado ao significado do topónimo: primeiramente, é Augusto quem deixa o norte de Portugal e decide se abrigar na “aldeia com nome de mamífero”. Posteriormente, Celestino usa a região como esconderijo.

Um último elemento a se destacar ao falar sobre a “aldeia com nome de mamífero”, tomando como base as questões relativas ao espaço levantadas em *Espaço e Literatura*, associa-se às relações de poder entre sujeito e lugar. Ozíris Borges Filho coloca que “cabe ao topoanalista perguntar se o cenário ou a natureza podem ser classificados como território, isto é, se o espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E em consequência, de que forma o poder é ali exercido” (2007, p. 29-30).

Em *O Delfim*, no espaço da Gafeira, a lagoa pode ser lida como prolongamento simbólico do poder do Palma Bravo (cf. ARNAUT, 2002, p. 89). Essa relação afirma a dominância exercida por Palma Bravo daquele território. Este relacionamento é estabelecido através da coerção, modo como Borges Filho nomeia

67 A tese “*A vida é vermelha*”: *para além do limiar da Shoah*, de Ubiratan Machado Pinto, aponta para o fato de que, mesmo nos campos de concentração nazistas, clandestinamente produzia-se arte. Segunda afirma: “Apesar da repressão a que foram submetidos, os artistas não se conformaram com a opressão exercida sobre eles, de alguma forma tais figuras também sinalizam um grito que jamais pode ser emitido, um apelo à vida que tardou a ser atendido, uma vontade de resistir a uma situação extrema, intransponível, por meio de uma arte que certamente seria vista pelos nazistas como “degenerada”, uma vez que Hitler baniou todas as criações artísticas modernas e avessas à ideologia de superioridade racial germânica” (2018, p. 169).

o exercício do poder através de punição.

Semelhantemente, a “aldeia com nome de mamífero” está numa relação de pertença a Augusto. O primeiro membro da família Mendes da aldeia, se muda para o interior na condição de médico rico de interior. A casa em que fixa residência funciona como o elemento identitário da sua posição. Quando Augusto e Policarpo visitam a propriedade na aldeia do Fundão, lê-se: “A casa, bem como as propriedades anexas, ficou num quase abandono. E a aldeia, desprovida da voz de comando do senhor feudal, acabou por cair numa miséria de meter dó” (PEDRO, 2012, p. 35). Neste ponto é estabelecido que o habitante da casa é a voz de comando da aldeia. Não por acaso se usa a expressão senhor feudal. Os aldeões de Orca vivem em uma situação de desigualdade em relação ao médico.

Essa relação, entretanto, parece não se repassar para os descendentes de Augusto. Como anteriormente citado, seu filho se recusa a usar sapatos para que possa estar em uma situação de igualdade em relação aos outros aldeões. Além disso, António deixa a aldeia quando volta de África e passa a viver em Lisboa. Duarte, o último dos Mendes do romance, foge ao relacionamento territorial com o espaço que foi habitado pelo avô. Para ele “a aldeia com nome de mamífero” é só o ponto de partida para um enigma maior do que o nome de uma aldeia.

#### **4.4 O combate entre o Carnaval e a Quaresma**

Numa obra com a magnitude de *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*, é para um pequeno detalhe na pintura de Bruegel que o romance de João Ricardo Pedro chama a atenção. No primeiro capítulo da sexta parte da narrativa, um antigo professor de piano de Duarte deixa-lhe um quadro que é a reprodução de um fragmento dessa obra de Bruegel. A memória evocada pelo pincel de barbear mergulhado em água morna, uma clara referência ao ato de pôr tinta em tela, é narrada no romance: o pai do professor de piano, ao visitar o Museu de História da Arte em Viena, encontra uma mulher a reproduzir um elemento de *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*:

O pai ficou paralisado perante aquilo. Ainda assim, teve o sangue-frio suficiente para procurar, no quadro de Bruegel, aquela figura. E assim que olhou, mesmo àquela distância, encontrou-a de imediato. Horas a

fio de contemplação e nunca havia dado por ela. Agora, parecia-lhe o centro de tudo. Não a rapariguinha a beber água junto do poço, como chegara a pensar. Nem o homem gordo de camisola e barrete azuis montado numa pipa de vinho. Nem a alma do outro mundo em cima de um carro puxado por duas cordas. Nem as crianças a jogarem ao pião. Nem a mulher empinada numa escada. Nem a outra à beira da fogueira. Nem o homem que parecia prestes a lançar-se de uma janela. Nem os pobres de mão estendida. Nem a procissão a sair pela porta lateral da igreja. Nem o homem da gaita de foles. Nem o outro que avertava uma saca às costas. Nem aqueles a dançarem de mãos dadas fazendo uma roda. Nem o barrigudo de panela na cabeça a tocar guitarra. Nem os dois peixes enormes dentro de um cesto. Nem a criança de braços no ar. Nem o grupo dos mascarados. Nem as freiras. Nem o leitão que o homem gordo de camisola e barrete azuis segurava num espeto. Nem o porco atrás do poço. Nem a banca de peixe. Nem o homem a despejar um balde pela janela. Nem as duas árvores. Não. O centro de tudo era aquela mulher de lenço azul na cabeça, apoiada em duas muletas. Era ali, naquela figura, que tudo começava e tudo acabava (PEDRO, 2012, p.143).

A história do contexto de produção do quadro, que é dado para Duarte, é narrada pelo professor de piano para Paula. A imagem narrativa elaborada por Bruegel ganha, no romance, uma nova versão ao se concentrar em um detalhe específico: a mulher de lenço azul na cabeça, apoiada em duas muletas. Em *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, Peter Burke traz interessantes observações sobre o papel das imagens – fotografias, pinturas, tapeçarias, gravuras – como testemunho de outras épocas e lugares e como possibilidades narrativas. Entretanto, a despeito dos interesses dos leitores de imagens:

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando (BURKE, 2017, p. 26).

Bruegel, que pintava, sobretudo, a vida e os costumes de camponeses, coloca, na pintura supramencionada, elementos que lhe eram comuns: traz imagens das festas populares que bem conhecia. Na pintura, o Carnaval e a Quaresma, festividades que ocorrem em dias distintos, são postas lado a lado e, com isso, a obra de 1559 se torna representativa de uma dualidade, presente em vários elementos do quadro onde pobres e abastados, devotos e bufões compartilham o mesmo espaço. Em *The Brueghels*, livro em que Émile Michel e Victoria Charles analisam obras da família Brueghel, esses elementos são destacados:

His inspiration drew upon folklore, as in his amusing Fight between Carnival and Lent, the portrayal of a Mardi Gras procession. The scene is a public square. On one side, a joyous and colourful crowd bustles and dances with their barrels of beer set outside the inns and taverns. On the other side, a group of monks, nuns, and pious parishioners fly out of the church doors. In the foreground, Carnival, a fat character, perched on a keg and wielding a pig's head stuck on a spit, is followed by a procession of jesters and is swept up against the character of Lent. Lent is represented by a thin old woman who is seated in a chair nailed to a wagon pulled by a monk and a nun. The scene, which is both a portrayal of a Mardi Gras afternoon and an Ash Wednesday morning, contains a number of spicily contradictory details. In the centre of the square, women can be seen washing and gutting fish at a stand next to a well. Some of the characters feast while others fast. Children playing with whirligigs in the snow, a number of beggars, some of whom use crutches while others are legless, and the simple bourgeois members of the society busy with their work – all of these characters lend this scene the singular flavour of realism mixed with fantasy that is characteristic of Bruegel's art. (CHARLES; MICHEL, 2012, p. 151)<sup>68</sup>.

Essa espécie de realismo fantástico antes do seu tempo presente em *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* ecoa na narrativa de *O teu rosto será o último*. No romance, os elementos que giram em torno do mistério que envolve o quadro, sua aparição em Buenos Aires, seu reencontro com o filho do homem que o viu ser pintado por uma mulher que se assemelhava à figura que reproduzia e a conexão de toda essa história com a aparição de Celestino na “pequena aldeia com nome de mamífero”, fio condutor da trama que, entretanto, permanece sob uma névoa, são pintados no texto de modo tão quimérico quanto o encontro de todos os detalhes da pintura de Pieter Bruegel em uma única praça, no mesmo dia.

68Tradução nossa: ““Pós-memória” descreve a relação que a “geração seguinte” mantém com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes - para experiências que eles “lembram” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir suas próprias memórias. A conexão da pós-memória com o passado é, portanto, na verdade mediada não por recordação, mas por imaginação, investimento, projeção e criação. [...] Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Essa é, creio eu, a estrutura da pós-memória e o processo de sua geração.”





Imagem 5: “O combate entre o Carnaval e a Quaresma”, Pieter Bruegel<sup>69</sup>

Há, entretanto, um traço de fundamental interesse a se destacar na reprodução da pintura referenciada. Como já mencionado, é para um pequeno detalhe da obra que se volta o olhar da pintora do Museu de História da Arte. Apenas uma parte da pintura é reproduzida. O que importa é um fragmento da representação artística que está longe de ser central ou de destaque na obra. É no elemento em que se reconhece que a pintora se fixa e, partindo desse componente, cria uma pintura outra. A ideia do fragmento presentificado na forma e na alma de *O teu rosto será o último* manifesta-se uma vez mais como um retalho de uma composição artística.

Outra particularidade referente à representação escolhida pela personagem da pintora, é o fato de que também a ela, assim como a figura pintada no quadro, falta um membro do corpo. Esse corpo mutilado é também um espelho dos espaços vazios do romance. Em *A sociologia do corpo*, David Le Breton, ao falar sobre os corpos com deficiência coloca o homem nesta situação numa posição intermediária:

O homem deficiente é um homem com estatuto intermediário, um homem do meio-termo. O mal-estar que suscita vem igualmente da

69 Verso da canção “Fado Tropical”, de Ruy Guerra e Chico Buarque.

falta de clareza que cerca sua definição social. Ele nem é doente nem é saudável, nem morto, nem completamente vivo, nem fora da sociedade, nem dentro dela, etc. Sua humanidade não é posta em questão e, no entanto, ele transgride a ideia habitual de humano. A ambivalência que a sociedade mantém a seu respeito é uma espécie de réplica à ambigüidade da situação, a seu caráter durável e intocável (2007, p. 75-6).

Dessa forma, a representação da pintora e da sua pintura é não somente fragmentária como também ambígua. Há um espaço de indeterminação referente à sua imagem que se vincula ao texto de João Ricardo Pedro. Na narrativa, o corpo fragmentado é também a representação de um corpo enigmático.

O romance deixa ainda espaço para uma outra visão acerca da mulher que pinta aquela que parece ser sua alma gêmea. O professor de piano apresenta essa interpretação possível da conexão da pintora com o quadro:

O professor disse: “Imagine que a mulher que pintou este quadro não o pintou porque era aleijada, porque lhe faltava uma perna, porque descobriu, no quadro de Bruegel, uma alma gêmea. Uma companheira de infortúnio. Acontece, muitas vezes, criarmos uma profunda empatia com uma determinada obra de arte porque, de certa forma, nos conseguimos descobrir nela, ou numa parte dela.” O professor pousou, de novo, os olhos no embrulho. «Imagine o contrário. Imagine que a rapariga, depois de descobrir o quadro de Bruegel, se mutilou, amputou a própria perna para se tornar uma alma gêmea da rapariga do quadro. Para se tornar, ela própria, a companheira de infortúnio da mulher do quadro. É terrível imaginarmos isto, não é?” O professor não aguardou a resposta e continuou: “Duarte, graças a Deus, desistiu precisamente nesse momento: no momento em que estava prestes a tornar-se igual à música que tocava. No momento em que estava disposto a tudo. Disposto a amputar de si próprio o que fosse preciso. Foi assim quando desistiu de Mozart. Foi assim quando desistiu de Beethoven. E foi assim quando desistiu de Bach” (PEDRO, 2012, p. 149).

Recuperando o verso camoniano, pode-se dizer que, sob tal perspectiva, “transforma-se o amador na cousa amada”: tocada pela imagem que vê representada, a pintora transformaria-se na figura que vê. O professor de piano compara a posição da pintora com a de Duarte perante a música. A arte assume, então, um papel dilacerante. É preciso estar disposto a se mutilar, a oferecer a si mesmo como sacrifício. Ou, como diria Bataille em *A literatura e o mal*, “é necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-las crescer, ao contrário, nela, até os limites do desfalecimento; ao final, da própria morte” (2020, p. 65). Duarte foge à esse destino, mas a arte que dilacera não é só a pintura e a música.

Em *O teu rosto será o último*, as mãos que pintam, os dedos que percorrem o piano e a mão invisível que conduz a narrativa se conectam e colocam em xeque o papel da arte, que citando-se novamente Bataille, tem justamente essa função: “para isso nos servem as artes, cujo efeito, nas salas de espetáculos, é o de nos levar ao mais alto grau de angústia. As artes – ao menos algumas delas – evocam incessantemente diante de nós essas desordens, esses dilaceramentos e essas degradações que toda a nossa atividade tem por fim evitar” (2020, p. 65-6).

#### 4.5 A escrita do trauma

Há um elo que conecta todas as personagens de *O teu rosto será o último*. As memórias fragmentadas narradas no romance revelam que todas compartilham traumas resultantes de guerras, violências e perdas. É através dessa coleção de memórias traumáticas que histórias vão se cruzando e formando uma narrativa.

No romance *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, as memórias da guerra colonial em Angola aparecem através de uma escrita da fragmentação. Alternando entre o passado e presente, a guerra em Angola e um encontro em um bar, Lobo Antunes faz uso de uma linguagem “onde puro e impuro, onde o poético e a caricatura, sublime e disforme, real e onírico se alternam” (GONDA, 1988, p. 54). A memória indigesta é dolorosamente rememorada: “o passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almoço por digerir nos chega em reflexos azedos à garganta” (2010, p. 126-7). Segundo Gumerinda Gonda:

Observamos, em *Cus de Judas*, um personagem em luta com as imagens do passado. O reduto onde guarda as suas experiências, algumas das quais em recantos tão ocultos que dariam a impressão de não existirem até que, quando menos se espera, se revelam de um modo ou de outro na narrativa (1988, p. 63).

Essa indigestão causada pelas imagens do passado está na origem da palavra cruel, conforme apontado por Rosset em *Princípio de crueldade*: “*cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada” (1989, p. 10). As imagens e a linguagem, nas diversas artes, de uma realidade sangrenta, brutal, indigesta como uma carne crua, será chamada de estética da crueldade.

Em *O teu rosto será o último*, à semelhança de *Os cus de Judas*, há uma estética da crueldade que se apresenta na forma de imagens brutais e indigestas. Essas imagens funcionam como um meio de dar corpo à memória de personagens que vivenciam episódios traumáticos. António Mendes, personagem que à semelhança do narrador de Lobo Antunes, vivencia a guerra colonial e, ao tentar reelaborar essa memória anos depois, sente a dificuldade que é traduzir um passado traumático. No artigo “Apresentação da questão: a literatura do trauma”, Márcio Seligmann-Silva aponta:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção (2003, p. 48).

Essa passagem pela guerra imprime em António as marcas de uma violência que não pode ser estruturada narrativamente pela personagem. Ao tentar recordar o passado, ele afirma que “a memória atraiçoa sempre. A memória é uma grande cabra.” (PEDRO, 2012, p. 157). Para António, no entanto, as imagens brutais, a experiência da violência está presente em sua vida desde antes de ir para a guerra. No relacionamento com o pai, António é disciplinado de forma cruel. Por deixar de usar sapatos e mentir afirmando que um cão os levou, o pai o espanca até que desmaia. Em resposta à violência que lhe é infligida, o filho de Augusto é ainda mais brutal:

“Assim que fiquei bom do pé, esperei pela primeira noite de Lua cheia. Doze noites à espera. Peguei num saco de serapilheira, numa corda e numa faca. Saí de casa às escondidas. Eu sabia que o cão ficava, todas as noites, de guarda a um curral onde não dormia ninguém. Ainda eram uns vinte minutos a pé. Lá fui. O cão, mal me cheirou, atirou-se a mim. Mas eu já ia preparado, de faca na mão, e espetei-lha imediatamente na barriga. Caiu a estrebuchar. Pus-lhe as pernas em cima, agarrei-lhe o focinho e dei-lhe um golpe no pescoço. Esvaiu-se em sangue até morrer. Depois, atei-lhe a corda às patas da frente, pendurei-o numa árvore e esfolei-o, como estava habituado a ver a tua avó a fazer aos coelhos. Só não lhe arranquei os olhos. Deixei-os ficar. Meti o cão dentro do saco, meti o saco às costas e voltei para casa. Continuava tudo em silêncio. Subi, devagarinho, as escadas. Entrei no quarto dos teus avós. Dormiam os dois, profundamente. Deitei o cão entre eles. Saí. Apesar de estar coberto de pelos e de sangue, não me despi, nem me lavei. Fechei-me no quarto, deitado sobre a cama e de olhos pregados no teto. Durante as horas que se seguiram, tive a sensação de que iria ficar ali para sempre. Que nunca

mais iria amanhecer no mundo. Seria esse o meu castigo: a eternidade toda ali fechado. Mas não. A tua avó desatou aos gritos, e, passado um bocadinho, a porta do meu quarto abriu-se. Cerrei os punhos e mantive-me de olhos abertos.” (PEDRO, 2012, p. 25-6).

O relacionamento de pai e filho aparece, na narrativa, como um campo de medição de forças. O conflito é externado por uma brutalidade sangrenta. Há um elemento que não pode ser ignorado acerca deste relato. A narrativa dessa história cruel é apresentada por António quando este fala sobre sua passagem por um rio entre Angola e Congo. A memória da violência a que submete o cão é acionada quando rememora sua participação na guerra.

As memórias traumáticas de António são, assim como as do narrador de *Os cus de Judas*, lembranças de traumas sofridos e infligidos. Primo Levi aponta em *Os afogados e os sobreviventes*:

a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa (2016, p. 18).

Em *O teu rosto será o último*, a dificuldade de compreender os eventos aos quais vivencia se reflete na forma como António escreve suas cartas para Paula. Anos depois desse período de sua vida, Paula conta para Duarte: “Raramente [António] respondia às minhas cartas, e as poucas que que mandava só me deixava, angustiada e triste. Só falava de pretos, de mortes, de emboscadas, de baixas, como se estivesse a escrever um relatório para um superior” (PEDRO, 2012, p. 132). Uma das dificuldades de narrar o trauma está no fato de que, como apontado por Aleida Assmann em *Espaços da recordação*, o trauma necessita das palavras para se exprimir, entretanto, as palavras, em si, não carregam o trauma (cf. 2011, p. 277). Há uma tentativa de narrar que não consegue encontrar o corpo adequado. António ensaia o meio de relatar o que vivenciou sem conseguir encontrar no outro o leitor ideal. Na tentativa de contar o passado, o paradoxo que se coloca é que há a impossibilidade de narrar e há a necessidade de converter em narrativa o trauma. O indivíduo traumatizado precisa contar para o outro como se contasse a si mesmo, como se nesse processo, fosse possível compreender o passado e curar as feridas deixadas na memória.

É no filho que posteriormente António encontrará os ouvidos que buscou

outrora. A narrativa dos traumas de guerra apresentar-se-ão de forma quase lúdica: como se contasse um conto de fadas, António conta sobre quando, por atravessar um rio cujo nome não se recorda, passa a ter que conviver com “cabrão dum bicho que entrou para dentro dos pés do pai” (PEDRO, 2012, p.23):

Duarte perguntou quando é que os bichinhos tinham entrado para os pés do pai, e o pai respondeu: “Foi no dia doze de março de mil novecentos e sessenta e oito”. Duarte perguntou como é que o pai tinha a certeza de que fora nesse dia, se os bichinhos eram tão pequenos que nem se viam. “Porque foi num rio já muito perto da fronteira com o Congo”, respondeu-lhe o pai (PEDRO, 2012, p. 23).

O caráter fugidio da memória, faz com que António recorde-se da data exata em que passa pelo rio, mas esquece do nome deste. Ele narra ainda para o filho um episódio quase fantástico onde um gato empalhado com uma placa cuja inscrição aponta que morrera no mesmo dia em que António nascera. A narrativa envolvente e cheia de mistérios, entretanto, culmina de forma trágica: o que António narra são os acontecimentos que antecederam o suicídio de um amigo. Mais uma vez, ao narrar, António faz uso de imagens brutais ao relatar uma memória para o filho. A forma com que António consegue exprimir o passado é sangrenta, violenta e visceral. É exatamente como ele enxerga a sua realidade. Segundo Renato Cordeiro Gomes, “a crueldade é, portanto, a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. O que a circunscreve na atualidade é o fato de que vivemos todos em contínuo mal-estar” (2004, p. 144). Anos depois António tenta novamente dar corpo ao passado. Ele usa um globo terrestre como instrumento para reelaboração dos tempos de outrora:

António aproximava os olhos do globo terrestre, mas no globo terrestre não apareciam os nomes dos rios. A memória, caralho. Nem os nomes das aldeias. Nem os nomes dos soldados. Nem os nomes das operações. Nem os números. Números de baixas. Números de feridos. Números de mortos. Números de pernas amputadas. Números de dias de licença. Números e nomes de batalhões e companhias e cabos e alferes e tenentes. O Não-Sei-Quantos de Santarém. O Trinta e Tal de Beja. O Pintelinho. O Galanfas. O Abre-Latas. O Almeida. O Pirata. O Beicinhas. O Mãozinhas. O Raposo. O Girafas. O Bafo d'Onça. O Armandinho. O Aljustrel. O Saloio. O Belmiro. O Monteiro. O Tavares. O Tomé. O Antunes. O Jesus. O Mostardinha. O Duarte. Duarte? «Duarte, vem cá, que te hei de mostrar uma coisa.» Luanda. Malanje. Uíge. Quipombo. Banza. Cambonjo. Cassai. Zambeze. Congo. Dande. “Duarte, estás em casa? Foda-se, Duarte, responde-me. Duarte, já vieste? Duarte, onde estás, caralho? Duarte. Duarte, chegaste a dizer à tua avó que? Duarte. Que

a tua mãe? Duarte, onde andas? Não me faças isso. Responde-me, meu filho. Filho. Duarte.” (PEDRO, 2012, p. 157).

Com a morte de Paula, “sua madrinha de guerra”, o peso da existência cai sobre os ombros de António. O passado, há muito deixado para trás, é reconduzido a uma tentativa de narrar. Entretanto, passado e presente se desmoronam para António. Sem Paula, António dá cabo de sua vida da mesma forma que anos antes, em algum lugar de Angola, debaixo de uma árvore, seu amigo se suicida.

Paula também carrega inscrita na sua história as marcas de um trauma. Diferentemente de António, as memórias familiares de Paula são lembradas com ternura:

Ela fechou os olhos. Lembrou-se de um poema de Cesário Verde. Levantou-se. Procurou o livro de Cesário Verde. Retirou-o da estante. Sentou-se no sofá com o livro nas mãos. Sem o abrir. Deixou-o ficar no colo. Fechou os olhos. Na memória desenhou-se-lhe o rosto de Cesário Verde. Nem bonito nem feio. Uma soturnidade. Uma melancolia. Recordou-se do pai que não gostava de Cesário Verde. Demasiado doente. Demasiado confuso. O pai que recitava sonetos de Shakespeare de cor, com a mãe a corrigir-lhe a pronúncia. Ele a responder: “Às vezes esqueces-te de que sou de Torres Vedras. Saber quem foi Shakespeare já é um milagre” (PEDRO, 2012, p. 124).

Entretanto, páginas depois, ao ser perguntado por Duarte acerca de quem fora Salazar, António o chama de “o cabrão que matou o teu avô, o pai da tua mãe” (PEDRO, 2012, p. 128). Somente anos depois, quando está perto de morrer, Paula conta como ficou órfã. No capítulo intitulado “Ser órfão é ficar para sempre à espera numa mesa de café”, Paula narra:

Até que uma noite, depois do jantar, o levaram, mais uma vez, para a António Maria Cardoso. No dia seguinte, bateram à porta por volta das seis da tarde. Era um senhor bem vestido que vinha anunciar que o meu pai tinha morrido. Tudo indicava que se tinha tratado de uma congestão, adiantou-nos cordialmente o senhor bem vestido, que aproveitou a oportunidade para, em nome do Estado português, nos transmitir as sentidas condolências. O corpo seria devolvido à família em urna fechada, depois de cumpridos todos os trâmites legais, nomeadamente, a realização de uma autópsia que permitiria averiguar, com maior rigor, as circunstâncias da morte (PEDRO, 2012, p. 135).

Em “Prefácio natural do medo”, José Cardoso Pires diz que “nenhuma revisão de circunstância consegue apagar a memória vivida que nos deixaram os

profissionais da confissão e do medo” (1977, p. 293). Paula conhece bem tais profissionais. A sua memória traumática, assim como ocorre com António, se relaciona com a memória de um Portugal salazarista. Diferentemente do seu marido, no entanto, que está sempre tentando elaborar e reelaborar suas memórias através da narrativa, Paula guarda para si o trauma vivenciado. É só quando se aproxima a morte que Paula transmite para Duarte as lembranças para que elas permaneçam vivas e para que, a partir desse momento, torne-se Duarte o responsável por elaborar uma narrativa.

António também deixa que suas memórias sejam parte da herança do filho. Devido às suas dificuldades de elaboração de um passado fugidio, ele instrui à Duarte para que guarde elementos que ajudem na elaboração dessas memórias, tal qual serão as fotografias importantes para a tentativa de reelaboração da memória do Holocausto, como apontado por Marianne Hirsch em *The generation of postmemory* (cf. 2012, p. 107-8). Quando Duarte desiste de vez da música e queima todas as suas partituras, o pai lhe assegura um meio de lembrar:

E o próprio pai começou a encher o frasquinho com cinzas, enquanto ia dizendo “Porque um dia terás dúvidas. Um dia, quando menos esperares, começarás a duvidar se tudo terá realmente acontecido. Ou se não será apenas um sonho. Vais acordar alagado em suores. A memória, em alturas dessas, não ajuda grande coisa. É então que pegas nisto”, e estendeu-lhe o frasquinho atestado de cinzas, acrescentando: “Quem me dera ter meia dúzia de frasquinhos como este” (PEDRO, 2012, p. 116).

Além das memórias de crueldades narradas por seus pais, Duarte carrega ainda os seus próprios traumas. O primeiro deles é vivenciado quando ainda é muito jovem. Índio – amigo com o qual Duarte vive uma relação de codependência onde o menino morador de um bairro de latas de Lisboa impede que Duarte apanhe de outros meninos e, em troca, Duarte comporta-se como uma espécie de mecenas oferecendo-lhe materiais para os seus desenhos – é assassinado de forma brutal.

A imagem dessa violência, o desencanto pela música e a morte dos pais e dos avós são acontecimentos que dão a Duarte uma amostra do mundo cruel em que vive. Entretanto, quando se torna o último rosto de sua família, Duarte sente-se bem: “Sentiu-se sozinho. Sentiu-se bem. Já não se sentia assim tão bem desde. Desde nunca, sorriu. Um sorriso que era de alívio” (PEDRO, 2012, p. 181). Duarte assume o papel que lhe é deixado de herdeiro das memórias de António, Paula, Laura e Augusto e na tentativa de completar os espaços deixados pelos cacos das



histórias narradas, decide empreender uma busca que, longe de ser o fim da narrativa, é o recomeço da história.

## 5. “É UM CANTO A REVELAR TODA UMA VIDA<sup>70</sup>”: COMO SE ESCRIVE A HERANÇA

*“Rememorar é evocar, e a evocação eficaz é bruxaria. Não sou crente, apenas supersticiosa. Às vezes digo por brincadeira, mas é verdade, que não acredito em Deus mas sim em fantasmas. Para lidar com fantasmas, é preciso atraí-los com carne fresca, do presente.”*  
(*Paisagens da memória, Ruth Kluger*)

À medida que se entra em contato com a cultura portuguesa, percebe-se que há uma tendência evocatória do passado. Busca-se no pregresso as razões de uma identidade que parece, como aponta Eduardo Lourenço, se inscrever no “O Tudo ou o seu nada” de *Mensagem* (cf. 2016, p. 133). O forte apego ao passado e à memória da grandiosidade é ainda apontado por José Cardoso Pires quando aponta que o português “mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos” (1977, p. 19). O peso que esses oito séculos de história têm sobre os ombros portugueses é tematizado nas expressões artísticas e encontra-se já desde *Os Lusíadas*. Eduardo Lourenço expõe a questão em “Psicanálise mítica do destino português”:

Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema “épico” assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *requiem*? O livro singular é o lençol de púrpura dos nossos deuses (heróis) mortos. Mas à hora nona, o nosso cadáver era já daqueles que Nietzsche diria prometido a todas as ressurreições. O primeiro traumatismo fora superado por três séculos de pé no redemoinho peninsular e século e meio de equilíbrio sobre o “mar português” (2016, p. 29).

Em *Fábulas da Memória*, a historiadora francesa Lucette Valensi apresenta um estudo acerca da batalha de Alcácer Quibir e, de tal forma, tenta compreender as

<sup>70</sup> “Everything repeat over again. No one learn anything because no one lives long enough to see the pattern”.

raízes do mito do sebastianismo em Portugal. Valensi volta muito tempo na história e encontra na origem portuguesa, já nos mitos associados à Afonso Henriques, um povo que espera pelo seu destino glorioso. Na seção concludente do estudo, Valensi cita “Psicanálise mítica do destino português” para fazer uma interessante observação:

“O sebastianismo impregnou o inconsciente português até nossos dias”, escreve Eduardo Lourenço, que prossegue: “Nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o termos sido”. Expressão da *saudade*, canto português por excelência é o *fado*, que não deixou de ser associado à espera do rei desejado e perdido. Fernando Pessoa, por exemplo, assinala: “No *fado* os Deuses regressam legítimos e longínquos. É esse o segundo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião” (1994, p. 250).

O fado é tomado como gancho para esta tese por este motivo: pensar a escrita da herança passa pela tentativa de compreender o espírito português, suas singularidades e vicissitudes. A alma melancólica apontada por Valensi e explicada por Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*, marcará presença nas letras e músicas dos fados. O “lençol de púrpura” citado por Lourenço continua a ser colocado sobre os corpos.

O “Fado da herança” pertence a um álbum intitulado *Cumprir seu fado*. O título funciona, então, como chave de leitura para o que se há de encontrar no álbum. O termo fado aparece no seu sentido dúplice de gênero musical e destino a ser cumprido, um destino que envolve, como expresso na letra de “Fado da herança”, escutar ‘a voz que o toca tão fundo’, uma voz ancestral que não pode ser ignorada. A herança, no entanto, não está somente no título da fado. Filipa Cardoso pertence à mesma geração dos novíssimos. O seu álbum traz o diálogo que se estabelece com a geração anterior: embora as canções sejam inéditas, suas referências são fadistas já consagradas<sup>71</sup>. De tal modo, há no trabalho da fadista uma tentativa de conservação do passado sem perder de vista a necessidade de um equilíbrio com o novo.

Outrossim, os romances examinados nesta tese trazem esse movimento de continuidade e ruptura. *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último* transportam para as suas páginas a memória de um tempo opressivo, marcado pela censura e supressão de direitos. Conforme aponta-se nos capítulos

<sup>71</sup> Referimo-nos aqui à famosa citação de George Santayana “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it” presente no capítulo XII do volume I do livro *The life of reason*.

anteriores, os três autores encontram formas de narrar que apresentam inovações, sobretudo ao tematizar um tempo recente que, entretanto, não viveram, mas cujos ecos ainda se ouvem, sem deixar de lado uma vinculação à uma literatura que foi produzida por homens e mulheres que testemunharam o salazarismo. Nos três romances, a escrita da herança se inscreve por, sobretudo, três elementos básicos: a presença da morte nos romances, as relações intergeracionais que se desenvolvem entre as personagens e, por extensão, entre os autores da geração dos novíssimos e da Revolução dos Cravos e a forma como é narrada a pós-memória do salazarismo.

### **5.1 A morte como recomeço**

No artigo “Reflexões sobre a memória, a história, o esquecimento”, Márcio Seligmann-Silva fala sobre os *Yizkerbikher*, os livros da memória judaicos. Esses livros – inspirados no *Memorbukh*, livro dos martírios ocorridos no período das Cruzadas – foram criados para preservar a história da cultura ídiche na Europa Oriental assim como guardar os nomes daqueles que foram assassinados no período da Segunda Guerra Mundial. Como segue explicando Seligmann-Silva, “essas obras transformam o passado perdido em traços de uma escritura que tem o valor de cemitério para aqueles que não puderam ser enterrados” (2003, p. 79). Há, portanto, nos sobreviventes, uma noção de responsabilidade perante os mortos. Os *Yizkerbikher*, têm, para os judeus, um valor que se deve ao seu lugar de substituição das sepulturas. Sem corpos para enterrar, é preciso que se crie um meio de elaboração memorial.

A importância desses lugares de memória dos mortos é apontada por Todorov em *Diante do extremo*. O filósofo esclarece que a ausência de corpos é uma ação proposital. Ele fala sobre a importância dos cemitérios como “lugares de vida, dado que o passado neles permanecia presente” enquanto o extermínio de judeus pelo nazismo negando o direito à um túmulo, dava-lhes uma segunda morte (cf. TODOROV, 2017, p. 12).

Os regimes totalitários da América Latina seguiram a mesma estratégia do regime nazista. Em *A memória de todos nós*, Eric Nepomuceno aponta como no

Brasil, na Argentina<sup>72</sup>, no Chile e no Uruguai pessoas foram sequestradas, torturadas e assassinadas pelas ditaduras. Na maioria dos casos, seus corpos nunca foram encontrados e esses indivíduos permaneceram com o status de desaparecidos, nada mais do que um eufemismo indicando que jamais seriam encontrados. Sob tais circunstâncias, a aniquilação era total. Sem um corpo, sem um lugar marcando que ali jaz alguém que viveu, amou e andou pelo mundo, não há a possibilidade da elaboração de um luto e de um fechamento de ciclo. Ricoeur aponta para a necessidade do ato de sepultar:

De fato, a sepultura não é somente um lugar à parte de nossas cidades, esse lugar chamado cemitério onde colocamos os despojos dos vivos que retornam ao pó. Ela é um ato, o de enterrar. Esse gesto não é pontual; não se limita ao momento do enterro; a sepultura permanece, porque permanece o gesto de sepultar; seu trajeto é o mesmo do luto que transforma em presença interior a ausência física do objeto perdido. A sepultura como lugar material torna-se, assim, a marca duradoura do luto, o resumo do gesto de sepultura (RICOEUR, 2020, p. 377).

Aleida Assmann conta duas lendas envolvendo Simônides para explicar a importância do ato de sepultar. A primeira é a lenda fundadora da mnemônica e é contada por Cícero. Nessa história, Simônides vai a um banquete e tendo sido chamado à porta, sai da casa. Quando o faz, o teto do local onde banqueteava cai matando todos os convidados. Embora estejam desfigurados, Simônides consegue identificá-los pois havia memorizado o lugar onde cada um estava sentado. Com os corpos identificados, seria possível para os familiares enterrarem os seus mortos. A segunda lenda foi imortalizada em um poema de Wordsworth. Durante uma peregrinação, Simônides encontra um corpo insepulto. Ele interrompe sua viagem para garantir que o morto seja enterrado dignamente. Seu gesto é recompensado quando recebe uma visita do fantasma do morto que o avisa que o barco no qual viajaria vai afundar. Simônides não viaja e assim, sobrevive (cf. ASSMANN, 2011, p. 30-41). Assmann conclui afirmando:

Em ambas as histórias o tema é a *memória* dos mortos, principalmente na segunda, em que não se trata dos nomes individuais dos mortos, mas sim da responsabilidade das pessoas para com eles. A piedade da *memória* dos mortos responde a um tabu cultural universal: os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma eles vão incomodar o descanso dos vivos e pôr em perigo a vida da sociedade. (2011, p. 42).

72 Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/tarrafal-o-campo-da-morte-lenta/g-17784093>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

Sendo assim, através dos apontamentos colocados por Seligmann-Silva, Todorov e Assmann, percebe-se que a sepultura é um local de memória e, por extensão local de luto, uma responsabilidade dos vivos diante dos mortos e uma possibilidade de fechamento de um ciclo. Enterrar um morto é dar dignidade àquele que esteve vivo.

O tema do sepultamento aparece nos romances *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último* como elemento concludente das histórias. Entretanto, não é qualquer morte que mobiliza o fechamento das narrativas. Por se tratarem de histórias que trazem a pós-memória e, justaposta, a temática da herança, é a morte de um patriarca o elemento que funciona como uma espécie de desfecho.

Em *Deixem falar as pedras*, quando morre Nicolau Manuel, Valdemar descreve os sentimentos e pensamentos que têm enquanto acompanha o caixão do avô descer pelo buraco “muito mais estreito do que tinha imaginado”:

Os homens pousam o caixão na terra sobre duas cordas esticadas e depois passam as cordas pelas argolas de ferro no caixão. Então param para olhar para o meu pai. O meu pai olha para eles mas não diz nada. De seguida, olha para o caixão e para o buraco e de novo para o caixão, enquanto mastiga o silêncio que lhe enche a boca. Nós olhamos para ele, à espera. Nos filmes há sempre um padre que diz alguma coisa, só que o meu avô não queria um padre, o meu avô não acreditava em Deus, o meu avô só acreditava na verdade. O meu pai é o único que pode dizer alguma coisa. No entanto, os segundos passam e ele não fala. Largo a mão da minha mãe e dou dois passos até ficar ao lado do meu pai. Não olho para ele nem nada. Apenas lhe dou a mão e aperto com força. E nesse momento, como se eu tivesse carregado num botão, ele diz: Adeus, pai. E depois: Boa sorte. Faz sinal aos homens para descerem o caixão. Os homens seguram nas cordas e levantam o caixão. Todos os músculos nas caras deles incham. Olho para trás, para a Alice. Os olhos dela, sobre o caixão, parecem pedra. Já não chora mas está mais pálida do que nunca. Só que isso agora não é importante. Olho para ela porque não quero olhar para o caixão a entrar no buraco. É uma espécie de medo. O meu avô vai escorregar naquele buraco tão apertado e nunca mais vai sair dali. O tempo todo vai passar e ele vai permanecer ali (MACHADO, 2013, p. 333).

Valdemar consegue perceber no sepultamento do seu avô a conclusão de um ciclo da sua vida. Ele sabe que há mais de um ano Nicolau Manuel já não falava, não era o mesmo que um dia lhe contara todas as histórias sobre as vidas que viveu. Diante da imobilidade do pai, Valdemar age: é no gesto de apertar a mão de

José que consegue fazer com que ele diga as últimas palavras dirigidas ao avô. Este gesto é indicativo de uma noção de necessidade de encerramento. O adolescente Valdemar percebe que no ato de enterrar o avô ele se torna o herdeiro das suas memórias. Uma história se encerra para que dela outra possa nascer.

Em *Anatomia dos Mártires*, o pai do narrador morre depois de muito tempo sem falar com o filho. Embora a última conversa entre os dois seja amigável, não é suficiente para que descubram que “a solidão pode ser uma companhia partilhada” (TORDO, 2011, p. 158). O protagonista também narra o sepultamento:

O funeral foi no cemitério dos Prazeres, onde foi enterrado ao lado da minha mãe. Compareceu pouca gente: alguns antigos alunos, cinco ou seis colegas da Orquestra Filarmônica (que pareciam verdadeiramente desagradados por ali estarem e só o faziam para obter aquela sensação de alívio que obtemos depois de cumprir uma tarefa desgastante), dois velhos que eu nunca tinha visto antes e que me vieram cumprimentar com mãos calejadas e andares titubeantes. A seguir à cerimônia deixei-me ficar por ali, rondando o cemitério como se fosse um coveiro à procura de mortos irrequietenos, e pensei no quanto o meu pai, nos últimos anos de vida, deveria ter antagonizado com os que o rodeavam para, no seu enterro, não sermos mais do que uma dúzia de almas penadas que mal se conheciam e só aguardavam o ensejo de poder sair dali e regressar ao mundo dos vivos. E pensei também nas últimas palavras que me dissera, quando me recomendara que deixasse que os partidos, as ideologias e as religiões tomassem conta da História, porque a ninguém importava, para nada importava, a pessoa nenhuma interessava, uma vez que, depois de a morte chegar, deixávamos de ser donos de nós próprios e a nossa memória ia a leilão, arrebatada pelo primeiro que decidisse agarrá-la ou, neste caso, abandonada no lugar das coisas abandonadas, um imenso depósito de gente esquecida que nunca mais tornaria a ser trazida à luz cruel da existência (IBIDEM, p. 262).

Novamente o sepultamento é o encerramento de uma história. A personagem percebe que herda as memórias do pai ao refletir que é o único que a quem essas lembranças importam, embora aquele tenha “existido no tempo em que existiu, ter-lhe sobrevivido e continuado em frente”. Para o narrador, assim como acontece com Valdemar, a forma de lidar com as memórias é escrever, escrever um livro que “não será nem um relato nem uma narrativa nem um ensaio mais sim um romance, dúbio na sua natureza verdadeira e dúbio também na sua natureza mentirosa” (IBIDEM, p. 265).

Em *O teu rosto será o último*, a morte é um elemento tão recorrente que os sentidos se encontram tão fragmentados quanto a estrutura do texto. No início do romance, a morte de Augusto, patriarca da família Mendes, coloca António nessa

posição. É essa morte que aparecerá perto do fim do texto, porém, embora seja com ela que Duarte se torna herdeiro das memórias dos traumas de guerra do pai, há uma última morte operando como conclusão da narrativa. O enterro da avó também é descrito neste romance:

Saíram da igreja, a caminho do cemitério. O Sol estava prestes a desaparecer. Duarte seguia no meio do cortejo fúnebre. O frio e a cadência lenta da marcha aumentavam-lhe a vontade de mijar. Aos poucos, foi-se deixando ficar para trás. Até ser o último. Desviou-se da estrada e escondeu-se atrás de uma oliveira. Abriu a braguilha. Mijou. Mijou. Mijou. Passou o longo dia em resumo e concluiu que não mijava desde manhã, ainda em Santa Apolónia, pouco antes de o comboio partir. Um arrepio atravessou-lhe todo o corpo. O cortejo afastava-se cada vez mais, na sua passada inexorável. A urina fumegava. Anoitecia. Sentiu-se sozinho. Sentiu-se bem. Já não se sentia assim tão bem desde. Desde nunca, sorriu. Um sorriso que era de alívio. Apetecia-lhe ficar ali para sempre, a mijar, a ver o cortejo afastar-se. A anoitecer sem nunca chegar a anoitecer por completo. Mas o mijo acabou. As últimas pingas molharam-lhe as calças. Os sapatos. Os dedos das mãos. Fechou a braguilha. Apressou o passo até entrar no cemitério. Os seis irmãos já haviam pousado o caixão sobre dois toros de madeira. O padre aspergia a terra com água benta. A aldeia inteira reunida à volta de uma cova. O mundo todo ali. Um silêncio. Até que o barulho do caixão a deslizar pelas cordas reanimou o vento e os altos ciprestes começaram a dançar. Depois, ouviram-se as primeiras pazadas de terra. E acabou tudo (PEDRO, 2012, p.181).

É o enterro da avó que finaliza a história. Duarte compara a forma que se sente com o ato de urinar: a sensação de alívio é a mesma de estar enterrando a avó. O caixão desce e Duarte percebe que “acabou tudo”. No romance de João Ricardo Pedro, entretanto, o encerramento é também o começo da história, é tentativa de com rastros que ficaram pelo caminho, compreender como todas as pontas soltas se conectam. A morte da avó significa também que Duarte herda as cartas de Policarpo, objetos de desejo e curiosidade desde a infância. Com estas cartas, a herança de Duarte cruza o oceano: os relatos são também de memórias da ditadura argentina.

Quando os narradores e os personagens enterram os seus mortos, tornam-se herdeiros das memórias. Esse é o caráter paradoxal da herança: a morte é a condição para que ela seja passada adiante. A herança torna-se então, ao mesmo tempo benesse e imposição concedida por aquele que morreu. Nas palavras de José Cardoso Pires em *E agora, José?*:

A transmissão por herança está na base da manutenção do *statu quo* capitalista, já se sabe, mas o instrumento legal que a regula rodeia-se de segredo e ganha autoridade sobrenatural: o testamento é o intocável desígnio dos defuntos, a última vontade legada aos mortais no momento da passagem ao Além (1977, p. 154).

Há um elemento que as três mortes dos patriarcas das famílias compartilham. Embora, só no romance *O teu rosto será o último* isso apareça de forma explícita, a morte aparece como um alívio. Quando Nicolau Manuel morre, já não fala nem pode sair de casa há mais de um ano. Viveu toda sua juventude nas prisões, não se casou com a mulher que amava, e passou os seus dias de liberdade sentindo medo. Manuel Alberto, pai do narrador de *Anatomia*, vive há muito sem derivar da vida prazer, desde que sua esposa faleceu. Duarte fala claramente em alívio diante da morte da avó, mas a morte do seu pai põe termo a uma existência triste e pesada, encerra um luto que não se cura em António quando este perde Paula para a morte. Duarte é quem busca a arma para que seu pai possa se suicidar. Mais do que alívio, deixar que estas personagens morram é ato misericordioso.

A morte como tema aparece ainda sobre outras formas dentro dos romances. Em *Deixem falar as pedras*, a morte que introduz o romance é um engano. Valdemar acredita que Amadeu Castelo morreu e este fato movimenta toda a narrativa. Entretanto, no decorrer da narrativa é revelado que Amadeu Castelo está vivo e que é por conselho de Nicolau Manuel que ele finge estar morto para se livrar das dívidas. Valdemar compreende que ao fazer isso, seu avô mata figurativamente o seu inimigo. Para o mundo agora já não existia Amadeu Castelo. E essa morte não deixaria rastros: diferente de Nicola Manuel, Amadeu Castelo não havia deixado no mundo descendentes para carregar a sua memória. Segundo aponta Todorov acerca dos sobreviventes dos campos de concentração:

Em cada família, pelo menos um membro deve sobreviver, não para que perpetue a identidade biológica, mas para que a família inteira não desapareça sem deixar rastro. É preciso manter-se vivo não pela vida em si mesma, mas na qualidade de suporte da memória, na condição de narrativa possível (2017, p. 145-6).

Amadeu Castelo passaria então pelo mundo, sem deixar um rastro. A diegese do romance permite uma dupla leitura. Embora possa se interpretar que o avô de Valdemar aceitou como verdade as palavras de Amadeu Castelo, por outro lado, se a ideia de sugerir que este deveria passar por morto foi um ato de vingança, Nicolau



Manuel não acreditou. A morte de Amadeu Castelo, de tal forma, representa a duplicidade do seu discurso.

Em *Anatomia dos Mártires*, o lugar dos mortos está sempre sendo questionado. Desde a primeira página do romance o narrador se pergunta acerca do poder que os mortos têm sobre os vivos, já que ‘a existência é indissociável da memória dos mortos’ (TORDO, 2011, p. 13). Ao seguir as pistas acerca de uma mulher que há décadas está morta, o narrador, por ora, persegue e por ora se sente perseguido por sua imagem. Ele passa a assumir um papel de porta-voz dos mortos: escuta as suas vozes e traz para o texto a sua mensagem (cf. CANGI, 2003, p. 159). Em *O anjo da história*, Benjamin afirma:

O passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? [...] A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. (2019, p. 10).

O narrador usa a sua voz para trazer para o texto a(s) voz(es) silenciada(s) de Catarina Eufémia. Ele cumpre, assim, a sua parte no acordo.

Em *O teu rosto será último*, a morte parece perseguir Duarte. A história se inicia com a morte de Celestino, seguida pela morte do avô, de Índio, de sua mãe, do seu pai e, por fim, da avó. Como o título aponta, Duarte se torna o último rosto. O caráter cíclico do romance se mantém ao, no final, trazer a tentativa de desvendamento da morte do início. Em Duarte se repete ainda o ciclo de ficar órfão jovem. Mais do que isso, há um gesto quase ritual: quando chega a ambulância para recolher o corpo do seu pai, ele está em um café, assim como a mãe estivera ao se tornar órfã.

O elemento que mais interessa acerca destas mortes, entretanto, é que há uma parte dessas personagens que sobrevive. Esse é o ponto fundamental. Há, na ode 30 do terceiro livro de *Odes*, de Horácio, o seguinte verso: “não morrerei de todo” (NOVAK; NERI, 2003, p. 85). A ode começa falando em um monumento erguido para não ser esquecido, para que uma parte de si sobreviva. Ao contar suas histórias, as personagens passaram para aqueles que permaneceram vivos a missão de construir um monumento para que seus nomes não fossem esquecidos. Através da palavra escrita, os narradores deram aos personagens que viveram os dias sombrios da história recente portuguesa um lugar de memória.

## 5.2 As relações intergeracionais

Há, na linguagem jurídica, um princípio que se aplica ao Estado Socioambiental do Direito: o princípio da solidariedade intergeracional. O princípio se refere, sucintamente, ao tratamento ao meio ambiente que as gerações contemporâneas precisam ter a fim de preservá-lo para as gerações futuras (cf. BERTOLDI; DAMASCENO, 2018, p. 151-2). Se hoje se pensa sobre estes termos, é, sobretudo, devido às relações estabelecidas entre homem e natureza há muito. Sem se pensar em quem herda o planeta, o neoliberalismo tem explorado a natureza como se essa fosse fonte inesgotável.

Nos romances *Deixem falar as pedras*, *Anatomia dos Mártires* e *O teu rosto será o último* há um relacionamento de solidariedade intergeracional que, no entanto, não é socioambiental. As ações de solidariedade intergeracional das narrativas são históricas, memoriais e recíprocas: há uma geração anterior que cuidou para que as gerações seguintes pudessem viver em liberdade e fraternidade e há a geração da herança que expressa sua solidariedade através da conservação das memórias dos seus antepassados.

Em *Deixem falar as pedras*, três gerações se relacionam, mas é particularmente entre a geração do neto e do avô que há proximidade suficiente para que se possa falar em solidariedade. Nicolau Manuel e Valdemar desenvolvem um relacionamento onde o neto coleta o testemunho do avô como uma preciosidade. O amadurecimento de Valdemar é proporcionado pelo gesto de escutar e interpretar.

Em *Anatomia dos Mártires*, observa-se uma relação intergeracional onde a investigação sobre Catarina Eufémia assume o papel de preservação da memória. Assim como ocorre em *Deixem falar as pedras*, o relacionamento do narrador com seu pai é conflituoso. Embora as gerações de pai e filhos estejam mais próximas, é com a geração do avô<sup>73</sup> que o narrador se identifica e se interessa.

*O teu rosto será o último* traz uma rede maior de expressão dos relacionamentos desenvolvidos entre diferentes gerações. Duarte assume o papel de preservador das memórias de múltiplas personagens. Além dos pais, geração

73 Disponível em: <<https://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/avante-maio-1955.htm>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

próxima a si, há o avô e Policarpo, cujas memórias encontram-se registradas em cartas as quais Duarte encerra o romance por ir buscá-las.

Nos três romances analisados, é através da memória comunicativa que se transmitem as lembranças intergeracionais. Em *The generation of postmemory* Marianne Hirsch apresenta esse conceito:

Communicative memory is "biographical" and "factual," and is located within a generation of contemporaries who witness an event as adults and who can pass on their bodily and affective connection to that event to their descendants. In the normal succession of generations (and the family is a crucial unit of transmission for Jan Assmann), this embodied form of memory is transmitted across three to four generations-across 80 to 100 years. At the same time, as its direct bearers enter old age, they increasingly wish to institutionalize memory, whether in traditional archives or books, or through ritual, commemoration, or performance<sup>74</sup> (2012, p. 32).

Ao passar a memória para as gerações seguintes, o que se faz é dar como herança a missão da manutenção de uma história que praticamente só se preserva no grupo familiar. A memória comunicativa é impregnada de afetividade uma vez que traz como relato o visto e o vivenciado. Quando relata, as memórias familiares chegam aos seus ouvintes com cheiros, texturas, formas, sons e cores. Como apontado por Hirsch, é sobretudo na velhice que há essa necessidade intrínseca de narrar. A perspectiva da finitude da vida humana traz consigo um comprometimento com a preservação das experiências passadas.

Um problema que se apresenta na memória comunicativa é que não se trata de um reservatório inesgotável. A fonte das lembranças funciona por um tempo limitado. Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann explica como ocorre o funcionamento deste tipo de transferência de recordações:

A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento se perde. Da mesma forma que as "grandes obras antigas", como o *Fausto* de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia – que William Blake chamou de "o grande código da Arte" –, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a *história cultural*, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a *memória comunicativa*, que normalmente liga três gerações

74 Disponível em: <[http://resistir.info/portugal/dias\\_coelho\\_dez11.html](http://resistir.info/portugal/dias_coelho_dez11.html)>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente (2011, p. 17).

Nos romances examinados nesta tese, os narradores e personagens que assumem o papel de preservadores da memória sentem a necessidade de reelaboração das histórias recebidas, principalmente, através da oralidade, em um texto escrito. Seja em ensaio, romance ou biografia, os narradores se relacionam de forma quase obsessiva com os objetos sobre os quais elaboram uma narrativa. Isto acontece porque, na diegese dos romances de David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro, reelaborar a narrativa das gerações anteriores é uma tentativa de compreender seus papéis no mundo e construir uma identidade. Recuperar essas memórias faz com que esses personagens e narradores se sintam conectados a algo maior.

A solidariedade intergeracional que fez com que ‘uma parte da geração não vivesse enquanto se ia vivendo’ (cf. LOURENÇO, 2020, p. 11), levou para a geração seguinte o desejo de não deixar morrer de todo aqueles que enfrentaram prisões, torturas, guerras e mortes prematuras. Em um trecho de *O teu rosto será o último*, ao conhecer um homem que foi companheiro de seu pai na guerra em Angola, Duarte pergunta sobre o que aconteceu com seu pai:

Duarte perguntou-lhe: “O que é que aconteceu ao meu pai em Angola, nessa segunda vez?” O inspetor Artur Monteiro sorriu. E, depois, perguntou: «Por que me fazes essa pergunta?» Mas Duarte não tirou os olhos do quadro. Nem respondeu. O inspetor Artur Monteiro disse: “Na verdade, não te deve ser difícil imaginar.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Podes não saber os pormenores, caso o teu pai nunca os tenha contado, mas não te deve ser difícil imaginar o horror.” O inspetor Artur Monteiro disse: “E, se não te contou esses pormenores, ainda bem.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Porque os pormenores são um espécie de vírus. De bactéria.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Altamente contagiosos.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Por exemplo, podes ver um ceguinho no meio da rua, e sentir pena dele durante alguns minutos, mas depois esqueces-te.” O inspetor Artur Monteiro disse: “O ceguinho até te pode contar que ficou ceguinho por causa de uma panela cheia de azeite a ferver. Nesse caso, só te vais esquecer quando acordares no dia seguinte.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Mas, se o ceguinho te contar que foi o pai dele, por estar bêbado, ou por estar zangado, que lhe atirou o azeite a ferver para a cara, nesse caso, nunca mais te vais esquecer do rosto do ceguinho.” O inspetor Artur Monteiro disse: “Mas, se o ceguinho ainda te contar a última coisa que viu do mundo, a última imagem, e que essa coisa foi o pai, bêbado ou zangado, a atirar-lhe o azeite a ferver para a cara, então, nesse caso, nunca mais te irás esquecer do rosto do pai dele.” O inspetor Artur Monteiro disse: “E já

nos bastam as nossas lembranças para nos moerem o juízo para agora andarmos a sofrer com as lembranças dos outros” (PEDRO, 2012, p. 166-7).

Há em Duarte um desejo de saber o que se passou com António para assim, poder elaborar uma narrativa e dar sentido ao fim da vida do pai. O que a personagem do inspetor Artur não consegue compreender é que, enquanto herdeiro da geração passada, Duarte sente-se vinculado até mesmo às memórias que desconhece. A parte do trauma do pai que não pôde ser elaborada em narrativa, precisa, para Duarte, ser reelaborada para que, mesmo tardiamente, possa se dar corpo à memória.

O compromisso solidário que Valdemar assume com as memórias do avô faz com que ele as narre. O ponto de vista assumido em *Deixem falar as pedras* acerca das histórias e memórias transmitidas e retransmitidas pelas personagens aparece já através das epígrafes utilizadas pelo autor, a saber, *Lembranças Sul-Americanas*, de Agostinho da Silva e *Waterland*, de Graham Swift, respectivamente:

[...] a história é feita de coisas falsas ligadas por hipóteses verosímeis, e é neste fabricar de hipóteses que me parece residir o grande mérito dos historiadores, não em averiguar o que tem todas as possibilidades de não ser verdadeiro senão, e vamos lá pôr um caso de extrema garantia, senão no espírito de quem o transmite (SILVA apud MACHADO, 2013, p. 9).

Only nature knows neither memory nor history. But man – let me offer you a definition – is the story-telling animal<sup>75</sup> (GRAHAM apud MACHADO, 2013, p. 9).

Valdemar, apesar de jovem, parece compreender o que é citado por seu criador, Davi Machado, nas epígrafes: o valor das histórias compartilhadas. Ao recolher o testemunho do avô, Valdemar se fixa no “espírito de quem o transmite”. Em contraponto ao seu pai, para ele, o verossímil é suficiente para dar às histórias do seu avô um valor que dá às coisas que precisam ser preservadas. Se o homem é um animal que conta histórias, Valdemar recebe as memórias de Nicolau Manuel para que um dia – como acontece ao narrar a história de *Deixem falar as pedras* – seja ele a contá-las não como se *fossem* suas histórias, mas porque de fato são, já que esse foi o legado deixado pelo avô.

<sup>75</sup>Disponível em: <<http://viagem.decaonline.com/aldeias-historicas-de-portugal/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

Em *Anatomia dos Mártires*, no momento inicial, as memórias da geração anterior não são interpretadas com a mesma credibilidade que os olhares juvenis de Valdemar e Duarte dão aos relatos que ouvem. Há que se ter em conta dois fatores acerca desse romance. A personagem narradora é um homem adulto que já viveu tempo suficiente para ter suas próprias inquietações. Além disso, ao assumir o trabalho investigativo acerca de Catarina Eufémia para que, de tal modo, possa elaborar uma narrativa acerca de sua memória, o narrador tem que lidar com uma personagem que já está morta. Quando tenta dar corpo ao mito da camponesa alentejana, o narrador tem acesso aos testemunhos *sobre* Catarina e não *de* Catarina. Na epígrafe selecionada por João Tordo, uma citação de *Pastoral americana*, de Philip Roth, aponta-se para a problemática dos enganos ao se tentar compreender outrem:

The fact remains that getting people right is not what living is all about anyway. It's getting them wrong that is living, getting them wrong and wrong and wrong and then, on careful reconsideration, getting them wrong again. That's how we know we're alive: we're wrong<sup>76</sup> (ROTH apud TORDO, 2011, p. 9).

O narrador aparece como uma representação da contínua incompreensão entre os homens. No romance, essa incompreensão passa pelo olhar sobre Catarina Eufémia. Se há no romance muitas vozes para falar sobre a personagem, há no narrador uma infinidade de ouvidos para escutá-las, mesmo que saiba que continuará se enganando à medida que tenta desvendar Catarina. E a compreensão dessa incompreensão resulta ainda em novo olhar sobre o pai. Não que ao fazê-lo desenrede cada fio de sua vida, mas passa a vê-lo como um homem como ele próprio: alguém que entende errado, mas cujo exercício contínuo é tentar entender.

Como apontado no subcapítulo anterior, os escritores novíssimos trazem a herança consigo ao usar e reconfigurar os modelos estabelecidos pelos escritores da geração anterior, mas não é somente assim que David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro carregam a herança. Ao criar narrativas cujas personagens trazem as memórias herdadas, esses escritores simbolizam as vidas perdidas da geração anterior.

No “como se” dos autores, as personagens que viveram no tempo de Salazar,

76 Disponível em: <<https://institutopoimenica.com/2015/02/19/a-batalha-entre-o-carnaval-e-a-quaresma-bruegel/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

que sofreram as consequências de um sistema opressivo, ganham uma possibilidade de uma vida extra. Este “como se” tenta recompensar aqueles que antes derramaram sangue para que as novas gerações tivessem hoje uma vida de liberdade onde é, inclusive, possível escrever sobre aqueles que foram quebrados por Salazar.

Valensi, finaliza o seu *Fábulas da Memória* apontando para um ponto importante acerca do comprometimento que se assume com as narrativas do passado:

As palavras do passado despertam uma falta, uma nostalgia? Entre outras coisas sim, talvez. Mas elas demandam também nossa responsabilidade, como um dever ético de não esquecer. O passado nos compromete, nos prende através de uma dívida a saldar, uma ação a reparar, ou uma lição a conservar. As vozes do passado imprimem uma marca sobre nossa ação presente. A quem devemos prestar contas? A nossos antepassados, a nós mesmos? Antes aos nossos descendentes. A interlocução e a transação se operam dos homens do passado a nós, pessoas do presente; e de nós aos de amanhã. Cedemos a vez. (1994, p. 258).

Embora narrar as lembranças das gerações passadas seja uma forma de honrar os mortos e dar voz aos antepassados, a escrita da memória é muito mais do que um compromisso com o passado. O pacto que deve ser assumido é com o futuro. Como seguindo à um princípio de solidariedade intergeracional, há que se cuidar da memória hoje para as gerações que virão.

### **5.3 A pós-memória do salazarismo**

As palavras não são ingênuas. Em *Bolor*, romance de Augusto Abelaira, um dos narradores afirma: “– As palavras, as trocas de palavras, são menos pecadoras – (ah, a noção de pecado!) – do que os gestos, os afagos? Não acredites... Não são inocentes, e se há crime nos gestos também o há nas palavras: elas são o substituto dos gestos” (1999, p. 98-9). Por uma compreensão das palavras como gesto e um gesto subversivo, os regimes totalitários tentaram (E continuam a tentar!) sempre censurar o que que poderia chegar aos ouvidos e olhos da população. Quanto menos se percebe do que se passa no entorno, melhor, afinal, quem

combaterá aquilo que não vê? Marcello Caetano, numa tentativa de fazer passar uma imagem de seu governo como mais suave do que fora com Salazar, chamará de “exame prévio” a censura (cf. PIRES, 1977, p. 241).

A prova da continuidade do salazarismo sob o comando de Marcelo Caetano se observa pelo medo da palavra escrita por três mulheres, a saber, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O gesto da escrita de *Novas cartas portuguesas* leva essas três escritoras a verem seus livros sendo recolhidos e destruídos três dias depois de sua publicação, são interrogadas pela PIDE e levadas a tribunal. Tudo isso em virtude do livro produzido a seis mãos ter sido considerado pornográfico e um atentado à moral pública. A subversão pelo erotismo funciona aqui também como subversão contra o autoritarismo.

O que o salazarismo não viu, o que os regimes opressores não conseguem ver é que a literatura e as artes sempre encontrarão uma forma<sup>77</sup>. Sim, exatamente assim: forma sem complementação dado que as possibilidades que se apresentam são múltiplas. O florescimento de grandes romances durante o Estado Novo provaram que o ódio fascista não podia de todo calar as palavras.

Chegado os cravos, a geração que sobreviveu ao salazarismo trouxe para a literatura uma reelaboração das memórias vivenciadas. A passagem do tempo, como já afirmado neste texto, traz um novo olhar sobre o vivido visto que, a evocação do passado é reconfigurada pelas vivências do presente. A formulação do passado parte sempre do pressuposto de que existe um presente.

No primeiro capítulo desta tese aponta-se que a produção dos novíssimos da literatura começa por volta dos anos 2000. Há um espaçamento de um quarto de século desde a Revolução dos Cravos. Ao falar sobre essa geração, João Luís Leal Zamith de Passos aponta, na sua dissertação *Estruturas narrativas na literatura portuguesa contemporânea*:

Esta nova geração, neta de Lobo Antunes e Saramago, nasceu livre. Já não tem memória da ditadura, já não tem memória do ultramar, e já não se sente vinculada a tratar o assunto. Já não se sente obrigada a retratar uma realidade que não viveu. É uma geração marcada por um descomprometimento social e político, e é isso que faz com que a sua

77 Não se quer dizer com isso que os autores mencionados, assim como outros que fazem parte da geração que vivenciou a tragédia, não tragam para as suas páginas ponderações acerca do que se perdeu. Entretanto, quando olham para as ruínas é sob uma perspectiva diferente. Como Simônides, eles podem dizer a posição em que se encontra cada corpo soterrado porque estiveram antes no local em que ocorreu o desabamento. Os artistas das gerações posteriores aos desastres, porém, chegam depois que tudo desabou e, portanto, só podem ver as ruínas.



imaginação abarque outras temáticas (2015, p. 16).

Os três romancistas novíssimos que são analisados nesta tese, no entanto, vão no caminho contrário da afirmação de Passos. Embora não estejam obrigados a trazer para as páginas dos seus livros a memória da ditadura que não viveram, eles transportam para suas narrativas imagens, personagens, lugares e acontecimentos ligados ao salazarismo. *Os romances Deixem falar as pedras, Anatomia dos Mártires e O teu rosto será o último* apresentam uma relação com a pós-memória que tem sido observada, sobretudo, nas artes produzidas acerca do Holocausto.

O ponto fundamental onde os três romances estudados se alinham é o fato de terem sido escritos por autores que nasceram após o 25 de Abril e, por conseguinte, não falam sobre o que viveram, antes, carregam para seus textos memórias de uma geração anterior às suas. Ao trazer a temática da memória, os romances se servem de estratégias narrativas a fim de dar corpo ao passado.

Em *Deixem falar as pedras*, a fim de dar luz a um conteúdo testemunhal, há um narrador em primeira pessoa que narra suas vivências e as histórias do avô servindo-se da escrita biográfica e da diarística. *Anatomia dos Mártires* traz um narrador jornalista que investiga a vida de Catarina Eufémia e utiliza um discurso polifônico com o intuito de dar voz à multiplicidade de imagens que se forma da personagem. Através deste olhar em primeira pessoa, só vemos aquilo que as personagens principais veem e decidem relatar. Este é um elemento fundamental para a dinâmica dos romances de David Machado e João Tordo por uma tentativa de trazer o relato de testemunhos. Dal Farra aponta:

O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor implícito para promover “lacunas” – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e “cegueira”, num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interferências de tons – dão a coloração verdadeira do romance (1978, p. 24).

Na tentativa de dar corpo à memória, essas lacunas assumem um papel fundamental, já que a memória é lacunar. As brechas deixadas pelo caminho dão ao texto uma verosimilhança, pois ninguém se recorda de tudo.

João Ricardo Pedro usa uma estratégia diferente, porém, com o mesmo objetivo e efeito de dar forma à memória: os episódios são narrados, capítulo a capítulo, de forma independente criando uma estrutura mosaica. A fragmentação da

obra deixa lacunas como as lacunas da memória. Embora utilize um narrador heterodiegético que poderia ver tudo que acontece, a trama é construída deixando este em uma zona ambígua onde oras assume o papel de onisciente, oras se revela como observador. Acompanhar a narrativa de João Ricardo Pedro é como se perder em um labirinto. As tramas do texto estão tão bem enredadas que ao chegar ao final, percebe-se que se voltou ao começo.

Ao corporificar a memória, David Machado faz uso de dois gêneros textuais tradicionalmente usados como meio de dar forma ao passado. O diário e a biografia são formas que se relacionam ao arquivamento das lembranças. Ao empregar estes gêneros no romance, entretanto, há uma subversão. A biografia do homem que foi preso e torturado pela ditadura salazarista encontra-se escrita integral e linearmente. Inversamente, o diário, que geralmente apresenta uma narrativa organizada e que traz as lembranças escritas de forma sequenciada cronologicamente, é estruturado com um tempo descontínuo, ora relatando o presente, ora se voltando para o passado. É no diário que se encontra o principal elemento subversivo: é na linha narrativa acerca do adolescente que estão as rasuras do texto como uma forma de censura.

João Tordo dá ao seu narrador a profissão de jornalista. A crítica feita ao protagonista por trabalho descuidado ao escrever sobre Catarina Eufémia, resulta em uma busca quase obsessiva por uma personagem que se mantém sob névoas. João Tordo usa como recurso uma escrita que muito se aproxima do ensaio. No romance o narrador apresenta o seu conhecimento inicial sobre a temática abordada, aponta para os enganos e reformulações feitas ao longo do caminho e apresenta suas pesquisas. Tanto se aproxima do gênero, que encontra-se uma bibliografia das obras consultadas e citadas no romance. Ao narrar todo o seu processo de investigação acerca de Catarina Eufémia, este personagem aponta para um caráter rememorativo: a tentativa de recuperação do passado só revela o quão fugidia é a memória. O que o narrador pode fazer em virtude de tal situação é deixar que todas as Catarinas coabitem o texto.

Os romances de David Machado, João Ricardo Pedro e João Tordo revelam uma herança literária que se centra, sobretudo, em dois escritores: José Saramago e António Lobo Antunes. José Saramago se torna antecessor da maioria dos autores novíssimos ao ganhar o Nobel da Literatura. Esse acontecimento, por si, faz com os olhares se voltem para Portugal e seus autores e certamente influencia jovens

escritores. As narrativas de David Machado e João Tordo apresentam, assim como o modelo saramaguiano, uma notável capacidade de efabulação. Nestes romances destaca-se a arte de construir histórias e personagens. O enredo assume um papel fundamental: apesar da narração evidenciar habilidades técnicas narrativas, o foco central fica no que se conta. João Ricardo Pedro traz para sua narrativa o modelo desconstruído e fragmentário do romance de António Lobo Antunes. A estrutura mosaica do seu romance revela o legado deixado pelas narrativas antunianas. João Ricardo Pedro não faz uso de epígrafes como João Tordo e David, mas a forma como organiza seu texto aponta para uma possibilidade de leitura onde as histórias podem ser vinculadas ou lidas como independentes. O centro do labirinto da história que narra é também a saída e a entrada. Referindo-se aos inúmeros desenvolvimentos da temática da herança na obra de Derrida, Leyla Perrone-Moisés aponta:

Segundo ele [Derrida], o herdeiro deve responder a uma intimação dupla e contraditória: reafirmar o que veio antes e se comportar livremente com respeito ao passado. Ser fiel à herança não é deixá-la intacta; é transformá-la, relançá-la, mantê-la viva (2016, p. 52).

Ao herdar um modo de fazer literatura de José Saramago e Lobo Antunes, a geração dos novíssimos não fica restrita a reproduzir um modelo, mas tem a possibilidade de transformar, de seguir com o movimento da literatura de continuidade e ruptura. No ensaio “Ambiguidade do romance” que integra *O arco e a lira*, Octavio Paz aponta para esse caráter da literatura ao afirmar: “O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas esse degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio” (1982, p. 269).

Ao dar corpo ao passado, os romances analisados apresentam a brutalidade do Portugal de Salazar. Em *Deixem falar as pedras*, a censura, a tortura e uma visão das prisões salazaristas aparecem no texto. *Anatomia dos Mártires* fala, em suas páginas, sobre a brutalidade policial, a supressão da liberdade de manifestação e a luta pela terra durante o período do Estado Novo. Em *O teu rosto será o último* aparece a guerra colonial e as torturas empregadas pela Pide. O mosaico do horror salazarista se compõem à medida que essas narrativas são colocadas lado a lado. Apesar de se tratarem de romances escritos por romancistas diferentes, ao se ler os três romances percebe-se que território e temporalmente eles se completam. A

história de Nicolau Manuel narrada em *Deixem falar as pedras* começa por volta de meados dos anos 40. Ali se está diante da segunda década do período do salazarismo, e observa-se a situação da irmã Espanha com a Guerra Civil e o franquismo. Além disso, embora a maior parte do romance se concentre em Lisboa, o norte português aparece nas histórias do avô. Em *Anatomia dos Mártires*, o período de interesse do narrador é a década seguinte, mais especificamente, em 1954, quando Catarina Eufémia morre. Além disso, embora novamente o narrador viva em Lisboa, através de Catarina ser-se-á conduzido para o interior português, para a região alentejana. Em *O teu rosto será o último*, é a região central de Portugal, o lugar que abriga “a aldeia com nome de mamífero”, que ganha destaque. O período abarcado é o pós 25 de Abril, ano de 1974, com idas à década de 60, para a guerra colonial.

David Machado, João Tordo e João Ricardo Pedro, ao transportarem a pós-memória do salazarismo para os seus romances, empregam-na através de três formulações dos estudos da memória: a formação do mito, o papel do testemunho e a narrativa do trauma. A tessitura da memória é apresentada, assim, através dos movimentos de transformação de uma figura vitimada pela polícia salazarista em mártir e mito da história da esquerda portuguesa, através dos relatos de um sobrevivente das prisões e torturas do Estado Novo e pela exposição dos traumas dos quais os personagens, representando muitos indivíduos reais, passam e vivem diante da impossibilidade de narrar. Nestes romances, entretanto, ‘não se demonstra nem conta-se: recria-se o mundo’ (PAZ, 1982, p. 274).

Todavia, nas três narrativas o testemunho é o elemento central. Em *Deixem falar as pedras*, o testemunho acerca das passagens pelas prisões salazaristas é colhido diretamente do avô por Valdemar. Em *Anatomia dos Mártires*, mesmo que seja o mito tematizado, há uma tentativa de reconstrução da figura ao qual ele dá origem e isto é feito por via da recolha de testemunhos. Em *O teu rosto será o último*, Duarte recolhe os testemunhos do seu pai, da sua mãe e das cartas de Policarpo. O reconhecimento da palavra do outro como elemento crucial para a (re)elaboração de uma memória está presente nos três romances. Segundo apontado por Ricoeur:

Será preciso, contudo, não esquecer que tudo tem início não nos arquivos, mas com o testemunho, e que, apesar da carência principal de confiabilidade do testemunho, não temos nada melhor que o

testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, além de outros tipos de documentação, continua a ser o confronto entre testemunhos (RICOEUR, 2020, p. 156).

O testemunho assume um papel fundamental nas narrativas da pós-memória. Sem testemunho não há pós-memória. Cabe-se trazer novamente uma citação à Marianne Hirsch em *The generation of Postmemory*:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but imaginative, investment, projection, and creation. [...] These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation. (2012, p. 5)<sup>78</sup>.

A pós-memória revela uma impressão tão profunda do testemunho das gerações passadas que as memórias que não foram vividas pelo indivíduo – as imagens que não viu, os sons que não escutou, a dor, o medo, a repugnância, a vergonha que não sentiu – fixam-se em sua memória. Como apontado por Hirsch, essas memórias, entretanto, são gravadas através não da recordação, mas da imaginação. Talvez seja justamente por essa forma distinta de se inscrever memória que a geração da pós-memória sente a necessidade de converter o passado traumático do qual se tornaram herdeiros em Arte. Segundo apontado por Aleida Assmann:

A nova arte sobre a memória, que desenvolve o trabalho de recordação no modo do “como se”, coloca um espelho diante da memória cultural. Essa memória cultural se torna reflexiva por meio da arte. A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de coisa alguma (ASSMANN, 2011, p. 398).

<sup>78</sup>Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/geracao-literaria/#:~:text=Uma%20gera%C3%A7%C3%A3o%20com%20afirma%C3%A7%C3%A3o,textos%20nos%20mesmos%20momentos%20hist%C3%B3ricos>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

Quando narram a pós-memória, a geração herdeira narra a vida de homens pequenos. Ao tentar recompor o passado, é a vida de personagens irrelevantes, aqueles que foram ignorados pela história oficial que aparecem nas páginas dos seus romances. São pais e mães, avós, tios e tias. A pós-memória traz ainda um conteúdo pessoal porque, geralmente, ela coincide com os testemunhos e histórias familiares. As histórias se inscrevem, assim de forma profunda, como se fossem transmitidas pelo código genético. Como se as cicatrizes dos seus antecessores passassem para seus corpos. Como se houvesse um diálogo contínuo que nem a morte pode pôr fim. É a herança que eles escolhem e acolhem. E ao colocar um ponto final nas suas narrativas, é tomando emprestadas as palavras de *Manual de Pintura e Caligrafia* que concluem:

Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí (SARAMAGO, 1992, p. 200).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

ALVES, Clara Ferreira. Até que enfim. In: *Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas*, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 33 – 34.

ARAÚJO, Jorge. "O senhor Catarina Eufémia". In: *O Independente*. Lisboa: 23 a 29 de abril, 1999, p. 14-18.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002. \_\_\_\_\_. "Post-Modernismo": o futuro do passado no romance português contemporâneo". In: *Via Atlântica*, nº 17, jun, 2010, p. 129-140.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AURÉLIO, Diogo Pires. Mitos, Murais e Muros. In: *Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas*, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 83 – 89.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski/ Mikhail Bakhtin*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª edição. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno. 4ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_. "O flâneur". In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. 3ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOECHAT, Virgínia Bazzetti. "Antígona e Catarina Eufémia: figurações da justiça em Sophia de Mello Breyner Andresen". In: *Forma Breve*, nº 9, 2012, p. 125-138.

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

BRANDÃO, J. M.; ROSAS, Fernando. *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

BRUNEL, Pierre. "Antígona". "Comportamento mítico-poético". "Descobertas". "Ditador". "Figuras históricas e figuras míticas". "Heroísmo (o modelo — a imaginação)". "Imagem e mito". "Literatura e iniciação". "Mitos primitivos e mitos literários". "Revolução, revolucionários". "Utopia e mito". *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, pp. 46-51, 186- 190, 222-227, 249-254, 385-390, 467-471, 482-490, 586-589, 730-736, 800-804, 923- 930.

BURKE, Peter. "História como memória social". In: \_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Sociedade de Estudos Camonianos, 1924.

CAMPINAS, Vicente. *Catarina*. Bruxelles, 1967.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO 25 DE ABRIL. Disponível em: <http://www.cd25a.uc.pt/index.php>. Acesso em: 03 de janeiro de 2017.

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS. "Os filhos da guerra colonial: pós-memória e representações". Disponível em:



<http://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracolonial/pages/pt/o-projecto/quemsomos.html>. Acesso em: 03 de janeiro de 2017.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Bernardo Frey. Porto: Edições Afrontamento, 1979.

COELHO, Jacinto do Prado. *A originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

COELHO, José Dias. *A resistência em Portugal*. Porto: Editorial Inova, 1974.

\_\_\_\_\_. “José Dias Coelho: artista militante e militante revolucionário”. In: *Partido Comunista Português. Organização Regional de Lisboa*. Disponível em: <http://dorl.pcp.pt/index.php/combaterentes-hericos-menumarxismoleninismo-108josedias-coelho>. Acesso em: 02 de janeiro de 2020.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHAL, Álvaro. “Catarina Eufémia: o sentido de uma luta”. In: *Público Magazine*. Lisboa: nº 308, 4 de fevereiro, 1996, p. 10-2.

\_\_\_\_\_. *Discurso de Álvaro Cunhal no comício de homenagem a Catarina Eufémia realizado em Baleizão*. Baleizão: [s. n.], 1974.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

ELIADE, Mircea. “A estrutura dos mitos”. In: *Mito e realidade*. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 7 – 24.

ESTRELA, Edite. “Onde estavam as mulheres?” In: *Camões – Revista de Letras e culturas lusófonas*, nº 5. Abr/Jun, 1999, p. 51 – 53.

FONSECA, Pedro Protes da. *O assassino de Catarina Eufémia*. Lisboa: MatériaPrima Edições, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo

Cordeiro. 8ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2012.

FOXÉ, John. *O livro dos mártires*. Trad. Almiro Pissetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

GAGNEBIN, *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARRIDO, Manuel de Melo. *A morte de Catarina Eufémia. A grande dúvida de um grande drama*. Beja: Associação de Municípios do Distrito, 1974.

GERVÁSIO, António. “À memória de Catarina Eufémia, militante comunista alentejana”. Disponível em: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/index.htm>  
Acesso em 08 de junho de 2019.

GIL, José. *Salazar: a retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

GODINHO, Luísa. “Anatomia de um mito”. In: *Grande Reportagem. Revista Semanal*. Lisboa: Ano 15, 3ª série, nº 176, 2004, p. 50-55.

GODINHO, Paula. *Memórias da Resistência Rural no Sul*. Oeiras: Celta Editora, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante. Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GOMES, João Maria Paulo Varela. “Mágicas e mistérios de Abril”. In: *História*. Lisboa: nº 66, 1984, p. 2-11.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2003.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. “The Generation of Postmemory”. In: *Poetics Today*, 29(1), 2008. p. 103-28.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOPPERT, Flavio. “O dragão de São Jorge e a mitologia da cavalaria”. In: *Hidalguía: La revista de genealogia, nobleza y armas*. Ano LIV. Madrid: Enero-febrero, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 525 – 541.

LETRIA, José Jorge. “A canção política antes e depois do 25 de Abril”. In: *História*. Lisboa: nº 32, junho, 1981, p. 18-23.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Mito e significado. Viseu: Edições 70, 1987.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009.

MACHADO, David. *Deixem falar as pedras*. Rio de Janeiro: Leya: 2013.

MATTOSO, José. *A identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva/ Fundação Mário Soares, 1998.

MENDES, José M. Amado. “Características da cultura portuguesa: alguns aspectos e sua interpretação”. In: *Revista Portuguesa de História*. 31, Vol. 1, 1996, p. 47-65.

MENESES, Felipe Ribeiro. *Salazar – biografia definitiva*. Trad. Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

MERCIER, Pascal (Peter Bieri). *Trem Noturno para Lisboa*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MESQUITA, João. “O comunismo íntimo”. In: *Grande Reportagem. Revista Semanal*. Lisboa: ano 15, 3ª série, nº 202, 2004, p. 54-64.

MIGUEL, Fernando C. “O direito à memória como alma da liberdade”. In: *Nova Renascença*. Porto: nº 68, vol. 18, 1998, p. 19-24.

MURALHA, Sidónio. *Catarina de todos nós*. Lisboa: Caminho, 1979.

OLIVEIRA, Ágata Cristina da Silva. “O mito e a sua formação: um estudo sobre a reconstrução da memória em Anatomia dos Mártires”. In: *Letras em Revista*, Teresina, V. 06, n. 02, jul. / dez. 2015, p. 245-257.

PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS Disponível em: . Acesso em: 05 de junho de

2019.

PATRÍCIO, Miguel. "Mataram-na por cinco tostões". Disponível em: . Acesso em 05 de junho de 2019.

PATRÍCIO, Tiago. *Mil Novecentos e Setenta e Cinco*. Lisboa: Gradiva, 2014.

PEDRO, João Ricardo. *O teu rosto será o último*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A criação do texto literário". In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

RAMIRES, Laura. "João Tordo: "Sou um advogado de acusação das minhas próprias ideias"". In.: *Nascer do Sol*. 2021. Disponível em: <<https://sol.sapo.pt/artigo/721215/joao-tordo-sou-um-advogado-de-acusacao-das-minhas-proprias-ideia>> Acesso em: 22 de março de 2021.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo. 1950-2010*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa. Volume 9. Do NeoRealismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005.

RIBEIRO, A. S.; RIBEIRO, M. C. "Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração". In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, volume 5, número 11, p. 25-36, Novembro de 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

ROANI, Gerson Luiz. "Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo". In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, set./dez. 2004, p. 15-32.

RODRIGUES, Isabel Cristina. "Entre-dois: tradição e inovação na literatura portuguesa contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *GUAVIRA LETRAS*, n. 18, jan.-jul. 2014.

- SAID, Edward. "O papel público dos escritores e intelectuais". In: \_\_\_\_\_. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 147-174.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "A construção social da memória". In: \_\_\_\_\_. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003, pp. 33-92.
- SARAMAGO, José. "História e Ficção". In: *Jornal das Letras, Artes e Ideias*. Ano x, 400.
- SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SERRÃO, Joel. *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1981.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. "O romance: história e sistema de um género literário". In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2011, p. 671-786.
- SOUSA, Isménia. "Mito e mito literário: trajetórias de teorizações no século XX". In: *Cadernos de Literatura Comparada 5: Contextos de Modernidade*. Porto: Granito/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, p. 71-90.
- TARQUINI, José Miguel. *A morte no monte*. Lisboa: Empresa Tipográfica Casa Portuguesa, 1974.
- TORDO, João. *Anatomia dos mártires*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- URBANO, Carlota Miranda. "Tipologias textuais do martírio na hagiografia: as origens". In: *Theologica*, 2.<sup>a</sup> Série, 41, 2, 2006, p. 331-358.
- VALENTE, Vasco Pulido. "Volta, princesa". *Jornal Público*. Disponível em: <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/volta-princesa-51804>. Acesso em 08 de junho de 2019.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

## ANEXOS

**Valeu a pena**

(Composição: Mário Moniz Pereira)

Com voz serena  
Perguntaram-me ao ouvido  
Valeu a pena  
Vir ao mundo ter nascido  
Com lealdade

Vou responder, mas primeiro  
Consultei meu travesseiro  
Sobre a verdade  
Tive porém, que lembrar o meu passado

Horas de boas do meu fado  
E as más também

Valeu a pena  
Ter vivido o que vivi  
Valeu a pena  
Ter sofrido o que sofri  
Valeu a pena  
Ter amado quem amei  
Ter beijado quem beijei  
Valeu a pena

Valeu a pena  
Ter sonhado o que sonhei  
Valeu a pena  
Ter passado o que passei  
Valeu a pena  
Conhecer quem conheci  
Ter sentido o que senti  
Valeu a pena

Valeu a pena  
Ter cantado o que cantei  
Ter chorado o que chorei  
Valeu a pena

Valeu a pena  
Ter vivido o que vivi  
Valeu a pena  
Ter sofrido o que sofri

Valeu a pena  
Ter amado quem amei  
Ter beijado quem beijei

Valeu a pena

Valeu a pena

Ter amado quem amei

Ter beijado quem beijei

Valeu a pena

### **Nem às paredes confesso**

(Composição: Artur Ribeiro e Ferrer Trindade)

Não queiras gostar de mim

Sem que eu te peça

Nem me dês nada que ao fim

Eu não mereça

Vê se me deitas depois

Culpas no rosto

Isto é sincero, porque não quero

Dar-te um desgosto

De quem eu gosto

Nem às paredes confesso

E até aposto

Que não gosto de ninguém

Podes morrer, podes chorar

Podes sorrir também

De quem eu gosto

Nem às paredes confesso

### **Ó gente da minha terra**

(Composição: Amália Rodrigues e Tiago Machado)

Ó gente da minha terra

Agora é que eu percebi

Esta tristeza que trago

Foi de vós que a recebi

É meu e vosso este fado

Destino que nos amarra  
Por mais que seja negado  
Às cordas de uma guitarra

Sempre que se ouve um gemido  
De uma guitarra a cantar  
Fica-se logo perdido  
Com vontade de chorar

Ó gente da minha terra  
Agora é que eu percebi  
Esta tristeza que trago  
Foi de vós que recebi

E pareceria ternura  
Se me deixasse embalar  
Era maior a amargura  
Menos triste o meu cantar

Ó gente da minha terra  
Agora é que eu percebi  
Esta tristeza que trago  
Foi de vós que a recebi

Ó gente da minha terra  
Agora é que eu percebi  
Esta tristeza que trago  
Foi de vós que a recebi

### **Por minha conta**

(Composição: Jorge Fernando)

Fiquei por minha conta  
Mercê dum passo incerto  
A culpa em mim se apronta  
Ronda-me a alma por perto

Fiquei num olhar fundo  
Perdido não sei onde  
Só sei ceder-me ao mundo  
Onde o meu ser se esconde

A noite é fria, nebulosa bruma



Que me seguia a parte nenhuma  
Tudo é vazio na mão fechada  
Cerra-se o frio, não deu por nada

Fiquei ao fim de tudo  
Num tudo sem ter fim  
E a voz dum grito mudo  
Anseia saber de mim

A noite é fria, nebulosa bruma  
Que me seguia a parte nenhuma  
Tudo é vazio na mão fechada  
Cerra-se o frio, não deu por nada

A noite é fria, nebulosa bruma  
Que me seguia a parte nenhuma  
Tudo é vazio na mão fechada  
Cerra-se o frio, não deu por nada

### **Fado da Herança**

(Composição: Jorge Fernando e Alfredo Duarte)

Porque me toca tão fundo, a sua voz  
Sem regresso, no meu peito ela se esconde  
Como um pássaro de luz voando a sós  
A pulsar dentro de mim, não sei bem onde

É um canto a revelar toda uma vida  
Que a escolheu para lhe dar todas as dores  
E a pele que se arrepiava em mim vencida  
Por lhe sentir a tristeza e os desamores

Como a alma transparece, de que lei  
É refém a minha alma presa à sua  
E sem querer chorar, tão triste chorei  
Como a chuva sem pedir, molhando a rua

Fecha as mãos e no seu rosto tenso e sério  
A expressão dum fado intenso, quase um medo  
Meu anseio é desvendar o seu mistério  
E saber da sua voz o seu segredo

## **A tecedeira**

(Composição: Carminho)

Não pensem que me esqueci  
De começar a fiar  
Novelo que por quebrar

Deu a ideia que morri  
Novelo que por quebrar  
Deu a ideia que morri

As voltas que ao mundo irei dar  
Novamente a cantar  
São com fio que fiarei  
Dia e noite, sem parar  
São com fio que fiarei  
Dia e noite, sem parar

Tecerei verdes ciprestes  
À dimensão desta fé  
Que ensina sábios e crentes  
Que árvores morrem de pé  
Que ensina sábios e crentes  
Que árvores morrem de pé

Mas à vista não há morte  
Fiarei toda a beleza  
O fio apanhei por sorte  
Ou por ter muita certeza  
O fio apanhei por sorte  
Ou por ter muita certeza