



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Os Memoráveis', de Lídia Jorge]

Catherine Dumas

Para citar este documento / To cite this document:

Catherine Dumas, "[Recensão crítica a 'Os Memoráveis', de Lídia Jorge]", *Colóquio/Letras*, n.º 188, Jan. 2015, p. 237-241.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

pulo para dar lugar a um vínculo próprio ao que se estabelece entre pai e filho, que a vivacidade e a curiosidade de Leonardo convertem em partilhas e conviências fraternas, «irmãos na juventude que apesar da diferença de idade os ligava, fazendo-os cúmplices na fruição das alegrias do mundo» (59), ou ainda em partilha amorosa sexual.

A chegada de um novo aprendiz à oficina de Leonardo, em tudo contrário à personalidade de Salai, transforma a relação dual dos amantes em triangular, trazendo para as vivências do quotidiano a inveja, o ciúme, o despeito, a traição. O aparecimento de Francesco Melzi, um aristocrata elegante, empenhado, contido e meticuloso, abala a ordem estabelecida, recambiando Salai para a sua condição primitiva, a de varredor do chão. O distanciamento emocional criado entre Leonardo e Salai, resultante da preferência dada a Francesco, é ampliado com a partida do mestre e do seu mais recente aprendiz para a corte francesa. No entanto, é nesse local longínquo que o artista tomará consciência da importância do diabrete para a sua existência e da impossibilidade da sua substituição por Francesco. Em Amboise, a ausência física de Salai é mitigada pelas memórias que o pintor dele tem, excluindo delas os defeitos e os pecadilhos tantas vezes apontados. Sentindo falta da impetuosidade, da irreverência e da fogosidade de Gian Giacomo, faz-lhe chegar uma secreta mensagem apenas descodificável pela cumplicidade construída durante longos anos, pedindo-lhe que regresse e o acompanhe no derradeiro exílio.

Retrato de Rapaz traz-nos uma parcela da vida de Leonardo da Vinci, iluminando uma componente particular da existência do artista, o relacionamento intenso e apaixonado que manteve com o seu discípulo Salai. Mais do que a genialidade e a criatividade da sua obra, a efabulação des-

taca a personalidade do artista, nomeadamente a dimensão de apego à liberdade, que considera um valor inquestionável. Esse é o ensinamento maior que deixa ao seu aprendiz: «Admito-te tudo, meu Filho, menos que consintas na degradação dos pombos-correios, pobres deles, nascidos para a liberdade, e que amiúde fomos soltar das gaiolas nos mercados de Florença» (121), lembrando-lhe a importância de assumir o controlo da sua vida. Mais do que a biografia do artista genial, Mário Cláudio quis, neste seu *Retrato de Rapaz*, presentificar e iluminar uma componente da personalidade do homem que as biografias convencionais silenciam; quis mostrar que o seu legado está para além da genialidade da obra. Deixa-nos por isso o magnífico retrato de um Leonardo amante de prazeres, aventuras e sobretudo de liberdade.

Agripina Carriço Vieira

Lídia Jorge OS MEMORÁVEIS

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2014

Entre romance político, segundo o conceito norte-americano, *roman à clé* clássico e desconstrução pós-moderna, esta «fábula», como a designa a autora, propõe uma nova formulação da relação entre História e ficção, mito e romance. A cada novo livro, Lídia Jorge explora os desafios que a passagem e o desgaste do tempo colocam ao romance. Tiphaine Samoyault escreve, a este propósito, que «ao querer abusar do tempo, detendo-o ou dilatando-o a seu bel-prazer, a ficção breve arrisca-se talvez a torná-lo irrecuperável»¹. Citado por Samoyault, Jean-Luc Nancy sublinha por seu turno que o presente «é o tempo puro subtraído à temporalidade»². O romance de Lídia Jorge assenta numa data, a de um

mito: o 25 de Abril de 1974, em Portugal. Se uma data «representa apenas uma quantidade estanque de tempo medido», como escreve ainda Samoyault³, é antes uma temporalidade *sui generis* que o romance *Os Memoráveis* visa (re)encontrar mediante um trabalho sobre uma memória esbatida, desconstrutiva e imaginativa. Daí a espessura dos estratos temporais que estruturam a narrativa: o tempo histórico do golpe de Estado; a reatualização dessa data, trinta anos mais tarde, por meio de um trabalho de pesquisa jornalística e de entrevistas com os heróis sobreviventes; a montagem da ficção televisiva, seis anos depois. Lembremos *A Costa dos Murmúrios* (1988), em que dois estratos temporais — o durante e o após da guerra colonial — dividiam o romance em duas partes de igual importância. Neste último romance, a estrutura, tal como a memória, é mais complexa.

A situação inicial do romance localiza-se no estrato intermédio, o da efeméride dos trinta anos do 25 de Abril. Trata-se, pois, da visão de uma nova geração, para a qual a memória dos acontecimentos se esbateu. Muito frequentemente, Lídia Jorge tem reservado um papel de destaque à transmissão, possível ou impossível, da memória entre gerações — particularmente, creio, em *O Vale da Paixão* (1998). No romance que aqui nos ocupa, essa transmissão revela-se ainda mais problemática, já que Ana Maria, a jovem jornalista que é a personagem principal, e os seus dois amigos terão de enfrentar uma sucessão de perdas que afetam profundamente o cronótopo espaço-tempo do romance: «A água se misturava com a terra. As nuvens com as árvores, o espaço com o globo terrestre. O tempo tinha deixado de existir. Não estávamos mortos nem vivos, nem a dormir nem acordados. O heroísmo e a cobardia dormiam nos mesmos peitos. A história e o esquecimento eram

partes do mesmo cérebro esperto. A humidade e a luz provinham do mesmo lugar e tudo estava esquecido quando se pronunciava *memorável*» (256). Estamos já no final da narrativa, e parece ser tão difícil unir as recordações num *continuum* histórico e romanesco! A perda afeta a psique de uma personagem, de uma geração, mas talvez também a de um povo, de uma nação. A primeira cena do romance passa-se muito longe de Portugal, num outro continente, em plena tempestade de neve, que, emblematicamente, baralha os pontos de referência e congela o tempo num alhures de todas as revoluções. Será também uma tempestade, desta vez de vento e chuva, que encerrará a última entrevista.

Perder-se para melhor se reencontrar. Será este o *topos* que preside à diegese de *Os Memoráveis*? Provavelmente não, já que o romance apresenta um final aberto que alude ao não-tempo da busca da verdade: «o tempo que ainda venha a ser necessário, para decifrarmos o que verdadeiramente se passou» (341). São estas as últimas palavras, que lembram estranhamente o desfecho de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís. Ao longo do caminho, a memória perdeu a sua linguagem, que passou a ser a de «um povo longínquo que só por acaso era meu» (17), como afirma Ana Maria, exilada voluntária nos Estados Unidos. Não é fácil pronunciar o nome «*Gan do la*» (Grândola) (23), bem como a palavra «cravos». A personagem principal é simplesmente designada pelo pronome *she* («Aquela *she* era eu»); vive prisioneira de um simulacro: «em vez de simular esquecer, simulei lembrar-me» (27). Esta despersonalização corresponde a uma desintegração do eu: já não tem pai nem mãe, e, num movimento de fuga (Ana Maria pratica uma certa forma de errância — a do repórter internacional), inventa substitutos. É deste modo que Lídia Jorge nos dá a ver a revolução do 25 de

Abril, por meio da narrativa do «antigo embaixador», «Sua Excelência» (33), a quem Ana Maria chama «Padrinho». É este que a faz redescobrir o seu pai biológico enquanto personagem histórica. A primeira questão que se coloca é a da morte ou sobrevivência dos heróis, do Pai, da Mãe; a segunda diz respeito à sua eventual ressurreição mediante a composição de uma narrativa. Regressando a Lisboa, Ana Maria descobrirá na casa do pai, António Machado, um poema do escritor argelino assassinado Tahar Djaout sobre a urgência dramática da palavra: «então diz e morre. E nós também» (58).

A protagonista irá reconstituir um grupo, esse «nós» geracional que, na sua coesão de equipa jornalística e de círculo afetivo, pode dar testemunho de si. O romance, esse ponto entre a grande História e a história quotidiana de três seres humanos, expõe a grande dificuldade e a grande angústia de deambular por uma Lisboa onde o passado se revela irrecuperável: «Miguel Ângelo [...] pasmava por não haver pelas paredes uns *outdoors* que narrassem como ali abaixo, cerca das duas da madrugada, trinta anos antes, tinham descido cento e vinte soldados, em marcha silenciosa, para arrombarem a porta do Quartel-General. Parecia impossível» (137). O tempo, tanto passado como presente, surge aqui como uma sobreposição de espaços em branco, de silêncios, de momentos neutros. A projeção no futuro não voltaria a ser possível. Trinta anos antes, era António Machado, o jornalista político, que procurava predizer o futuro. Esse tipo de jornalismo de projeção desaparecera entretanto. Daí o peso do silêncio que se instalara entre o pai e a filha («apenas uma memória imensa nos desunia», p. 260), refletindo o segredo da derrota. Porque António Machado tinha abandonado o seu trabalho no jornal e uma realidade que rejeitava, assim como

Rosie Honoré, sua mulher, tinha abandonado a família, e Ana Maria, sua filha, o país. Perdas, ausências e silêncios impossibilitam a narrativa, a configuração de um destino.

Dizer e morrer? «Não era fácil aceitar a realidade» (203): pequenas frases como esta, fragmentos verbais, matizam o romance, como outras tantas constatações e injunções. Dir-se-iam as indicações de um guião cinematográfico, ou mesmo de um diário de filmagem. Tanto mais que a alternativa à narrativa impossível é, de facto, a filmagem do episódio de uma série televisiva a realizar em Lisboa, o pretexto que preside ao desenvolvimento da diegese. Há em *Os Memoráveis* uma *mise-en-abyme* própria da narrativa fílmica. O romance utiliza como pretexto uma velha fotografia que determina o reencontro falhado, em agosto de 2015, dos heróis do 25 de Abril, desde então desunidos. Tirada no restaurante do *Memories* (a ironia do nome!), essa fotografia deverá funcionar como o gatilho da memória durante as entrevistas conduzidas pela equipa de jornalistas de investigação. Fixa, a imagem deverá animar-se aquando da filmagem pela BBC, na Praia Grande, a norte de Lisboa, de um filme comemorativo do 25 de Abril intitulado *O Herói do Mar*, e cuja personagem principal deverá ser El Campeador, cavalcando um dos seus corcéis. O antigo Capitão de Abril continua a alimentar grandes desígnios revolucionários: «Digo-vos que tenciono salvar este povo explorado, denunciando determinadas situações a partir deste filme, e que não vou deixar nenhum aviso por mãos alheias» (218). Aqui, o *roman à clé* funciona na perfeição, e o romance político melhor ainda. Mas a fantasia cavalheiresca de El Campeador não tem lugar num presente histórico cruel: no dia seguinte, a BBC não comparece ao encontro. É ao cinema, porém, que cabe consertar o re-

lógio avariado da História. No guião final do episódio televisivo lê-se: «No mostrador do relógio do Arco, devem fixar-se as agulhas sobre o IX e o IV, isto é, as vinte e uma e vinte do dia vinte cinco do quatro de mil novecentos e setenta e quatro. Início da noite. Não há imagem. A hora, porém, deve ser assinalada» (339). A data e a hora, escritas por extenso, ocupam o seu lugar nesse presente que põem em marcha; talvez seja, quem sabe, o do *continuum* da narrativa escrita.

Diversas mediações, além das da fotografia e do cinema, são ativadas para tornar possível a narrativa. Desde logo, o conteúdo dos envelopes dos arquivos diplomáticos, que deverá revelar os factos a Ana Maria durante a noite de nevão em Boston: «Uma mesa coberta de pilhas de envelopes era o elemento do perigo» (32). Neste ponto, pensamos no «autor» de *Finisterra* ao qual Carlos de Oliveira dá a palavra na «Nota Final» e que declara ter recolhido «numa única pasta velhos papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros, manuscritos, e às vezes (quase) ilegíveis». Modelos textuais exteriores ao campo literário são convocados para se chegar à verdade. Além do mais, os epítetos homéricos vão permitir uma distância crítica relativamente aos heróis do 25 de Abril, com um omnipresente recurso à caricatura: «Desfilava toda uma série de epítetos privados, provenientes da casa do meu pai, que eu bem conhecia, mas naquele momento mesmo que desejasse não conseguiria associá-los às figuras civis a que diziam respeito» (29). De facto, tais epítetos são seguidos de retratos patéticos em que a passagem do tempo converteu os heróis em figuras de melodrama. Por exemplo, o major Umbela, entretanto promovido a general, tem uma mão aleijada, provavelmente em consequência de um derrame cerebral. Todas essas personagens são lastimáveis, grand-guignolescas, e

representam a comédia humana em todo o seu esplendor e toda a sua decadência, muito embora o romance se assumia como um memorial, menos carnavalesco e mais amargo, mas tão comovente quanto o que José Saramago dedicou ao Convento de Mafra. A monumentalização está também presente no romance de Lídia Jorge através do monumento aos Combatentes da Guerra Peninsular e das arenas do Campo Pequeno. De resto, é aí que se desenrola o drama do jornalista António Machado, que se refugia no seu automóvel dias inteiros para esconder à filha o facto de que já não vai ao jornal. Estas mediações caricaturais evocam também a grande tradição literária de «escárnio e maldizer», onde a farsa desempenha um papel preponderante. Neste aspeto, a Lisboa de *Os Memoráveis* partilha algumas características com a «Vila» de *Húmus*.

Contudo, certas personagens não apresentam epítetos, assumindo os seus verdadeiros nomes. São os membros do círculo íntimo de Ana Maria. Ela própria, antes de mais, que começa por ser «Miss Machado» nos Estados Unidos, recupera em Lisboa o seu nome próprio. Note-se que as suas iniciais são as mesmas que as de seu pai — A. M. —, o que poderá ser interpretado como uma reconciliação consigo mesma. Ademais, esse nome, António Machado, possui uma certa ressonância ibérica, fazendo pensar no célebre poeta castelhano. Também aqui poderá existir um valor identitário. Por outro lado, os nomes das personagens podem ser desdobrados poeticamente, e não já caricaturalmente. Margarida Lota, a amiga jornalista, recebe de Ana Maria o epíteto de «Anémona».

Finalmente, «voltar a amar» (36) poderá ser o alvo último deste texto. «Voltar», como quem regressa, ou como quem se volta para um passado do qual deverá reapropriar-se; «a amar», como um exer-

cício sentimental que deve ser reativado para que a personagem e tudo o resto (nisto reside o teor da narrativa «exemplar») dele se apropriem. Numa das epígrafes do romance, que cita uma inscrição numa parede de Lisboa, lê-se: «Só nasceremos amanhã». A esperança é tão frágil quanto perigosa é a tomada da palavra. A memória imaginativa opera uma projecção num futuro desejado. E haverá melhor filtro do que a emoção para imaginar o mundo, passado, presente e futuro? É esta reconexão que o romance *Os Memóraveis* efetua, sem concessões e com muito afeto.

Catherine Dumas

[Trad. Rui Pires Cabral]

NOTAS

- ¹ Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 28.
- ² Jean-Luc Nancy, *Technique du présent: essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Nouveau musée/ Institut d'art contemporain, col. Les Cahiers-Philosophie de l'art, 1997.
- ³ Tiphaine Samoyault, *ob. cit.*, p. 177.

Luísa Costa Gomes

CLÁUDIO E CONSTANTINO NOVELA RÚSTICA EM PARADOXOS

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2014

Antes de entrar em *Cláudio e Constantino*, de Luísa Costa Gomes, e de percorrer os seus caminhos, tão soalheiros e arejados, quanto embebidos de profícua meditação, talvez não seja inútil deter o sentido num facto interessante. Durante algum tempo, o livro ficou conhecido, de forma oficiosa, como *Título*. Esse ponto deveria surgir no espírito do potencial leitor como a activação de um alarme. Na sua negação através da afirmação, estava já em questão o paradoxo. E, no entanto, será acima de tudo a ironia a constituir a seiva desta formação narrativa. Se a filosofia lhe servirá

de leito, se um cunho paradoxal determinará o seu crescimento, é sobretudo uma saudável, uma sólida e luminosa ironia aquilo que constitui o âmago deste livro realmente singular.

A novela explora romanescamente o conceito de paradoxo de uma forma geral, e particulariza esse ponto de partida, transformando a especificidade de distintos paradoxos no alimento das incidências da narrativa. A autora chega mesmo a listá-los, num sincero elenco que culmina o livro e lhe produz um remate especialmente irónico. O paradoxo será, por fim, para *Cláudio e Constantino*, uma espécie de código, ou inevitabilidade, para a própria existência — «quem alguma vez tentou falhar e conseguiu, sabe o que é um paradoxo» (185). Em vez do teatro do mundo, o paradoxo do mundo. As personagens epónimas são as figuras centrais da obra; todavia, Constantino, o irmão mais velho, e o mais marcadamente filosófico, adquire, a certa altura, preponderância e preenche uma parte significativa do livro. *Cláudio e Constantino* não é, a acreditarmos na autora, ou numa das instâncias dela emanadas — ou a elas *irmanadas* — um romance filosófico. O que faz sentido, se pensarmos que o anacronismo que decorreria dessa releitura dos géneros está, na verdade, aqui ausente. O que há é certa aproximação aos procedimentos, às mecânicas e ao tom geral, por assim dizer, dessa linhagem ficcional. Há uma solidez que o contradiz, e que, também paradoxalmente, traveja a novela, impedindo-a de tomar caminhos demasiado obscuros, ou de ascender a esferas excessivamente nefelibatas — danificadoras de um projecto que se pode inferir oposto a esses sinais. A inquirição filosófica, que percorre todo o livro, é consequência de uma sede de saber que se revela abertura para o mundo, e não uma técnica de fortificação literária que travasse os avanços do leitor. O mun-