COLÓQUIO/Letras

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

Lídia Jorge : uma escritora guardiã da profundeza do tempo

Agnès Levécot

Para citar este documento / To cite this document:

Agnès Levécot, "Lídia Jorge : uma escritora guardiã da profundeza do tempo", *Colóquio/Letras*, n.º 189, Maio 2015, p. 138-145.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Lídia Jorge: uma escritora guardiã da profundeza do tempo

Agnès Levécot

> Si le but de la fiction est de faire un monde,
> il n'y a de monde que celui de la mémoire.
> Julia Kristeva (1994: 337)

O processo memorial é de primeira importância na estrutura da obra de Lídia Jorge, como confirma o título do seu último romance, *Os Memoráveis*. Incessantemente, a escritora interroga, analisa, questiona esse processo, ficcionalizando-o a partir do discurso central de um sujeito com função testemunhal e declinando-o nas suas principais vertentes e manifestações, como se quisesse, através dele, pôr a descoberto as raízes e as razões do presente a fim de precaver o futuro. Desenvolvendo dialéticas múltiplas e complementares à volta da questão memorial, a autora faz depender memória individual, coletiva e histórica, de tal maneira que é difícil analisar separadamente cada uma delas, ilustrando assim a teoria de Paul Ricœur para quem só passando pela narrativa é que «se articulam as recordações no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade»[1].

Nesta perspetiva, propomos aqui encetar um estudo comparativo entre três romances, embora eles encenem situações e personagens muito diferentes: *A Costa dos Murmúrios*, *O Vale da Paixão* e *Os Memoráveis*. Em cada uma destas narrativas, a protagonista mergulha no seu próprio passado por um processo de anamnese mais ou menos voluntário. No primeiro caso, Eva comenta, com uma distância de duas décadas, o conto «Os Gafanhotos», parte inicial do romance que pretende reconstituir os acontecimentos vividos por ela durante a época da guerra colonial. No segundo, a filha de Walter reconstrói, através das suas recordações da infância e da adolescência, o percurso que foi obrigada a seguir entre os anos 50 e 80, devido a um pesado segredo familiar de que foi vítima. Também no seu último romance, a personagem principal pretende reconstituir um passado, o dos protagonistas do 25 de Abril de 1974. Situações

aparentemente bem diversas mas que se podem cruzar por várias razões, uma delas sendo o ressurgimento, nos três textos, de fotografias que testemunham desse passado e que desencadeiam o processo memorial crítico: arquivos fotográficos da guerra colonial, fotografia íntima da filha de Walter com o pai, e o instantâneo do grupo de conspiradores do 25 de Abril que a jornalista, filha de um deles, vai entrevistar trinta anos depois da Revolução. Assim sendo, a memória individual reenvia nos três casos para a memória coletiva portuguesa, e as três mulheres, interrogando o seu passado, podem ser lidas como testemunhas do seu tempo.

> [...] a fotografia do Memories iria ser o nosso ponto de partida, e talvez a nossa linha de chegada. (*M*, 68)[2]

Como magistralmente o demonstra o último romance de Lídia Jorge, a fotografia tem um papel importante nos textos da autora, sem dúvida porque este objeto concentra em si as dialéticas entre memória e esquecimento, entre memória impedida e memória revelada, entre memória individual e memória coletiva. Em cada obra aparecem uma ou várias fotografias que, a partir do presente, questionam o passado e uma possível verdade dos factos, através de um troço de realidade captada pela máquina fotográfica que dela deixou um rasto só aparentemente superficial. Em *A Costa dos Murmúrios*, são fotografias dos horrores da guerra tiradas pelo soldado Luís Alex, e depois escondidas na esperança de, um dia, virem a servir a sua imagem de herói de guerra, caso se chegasse a uma «independência branca»: «aqueles seriam os documentos que haveriam de atestar quem tinha e não tinha ido à guerra» (*CM*: 131). O retrato de *Os Memoráveis*, também de caráter histórico, fixou «uma noite memorável» (*M*, 55) do período pós-revolucionário em que os protagonistas máximos da Revolução dos Cravos se reuniram. No instantâneo de *O Vale da Paixão*, de natureza mais privada, a filha descobre pouco a pouco o verdadeiro laço que a une ao tio Walter através da posição em que se encontram os dois retratados e pela cor parecida dos seus olhos (*VP*: 32-33). Segundo Jean-Pierre Montier, este tipo de fotografias constitui um «meio temporal» (Montier, 2003: 84), pois todas elas fixaram um momento que, mais tarde, se tornará histórico, coletiva ou individualmente. No entanto, a sua função evolui nos três relatos: estas fotografias passam do estatuto de imagens-recordações ao de imagens-testemunhas e de imagens epifânicas. Assim, as fotografias que Helena mostra à Evita revelam o caráter sanguinário do seu marido, a da filha de Walter testemunha da sua real ascendência, e a de *Os Memoráveis* é usada como suporte na tentativa de saber mais sobre o movimento dos Capitães. A passagem dum para o outro estatuto é o momento em que, do ponto de vista da representação e da interpretação, a fotografia-recordação se tansforma em fotografia-testemunha,

e, quando observada com a distância do tempo, poderá tornar-se fotografia-memória. É nesse momento também que os sujeitos fotografados, saindo do passado individual, entram na história coletiva. Assim a crueldade revelada de Luís Alex reenvia metonimicamente para os horrores perpetrados pelos portugueses durante a guerra colonial, e em particular para as chacinas de Wiriamu, Juwau e Mucumbura, que a própria Eva Lopo relembra (*CM*: 251). Quanto à fotografia dos *Memoráveis*, a evolução da sua significação evidencia-se na observação que sobre ela faz Ana Maria: «Talvez essa dimensão doméstica tivesse afogado os outros sinais que dela se desprendiam, mas o que a tornava relevante era a dimensão testemunhal de um momento acontecido nas costas da história» (*M*: 56). Voltando agora ao retrato de Walter com a filha, embora ele reflita um acontecimento privado, não deixa de reenviar para a coletividade metonimicamente configurada pela família Dias, ou seja, para a estagnação da sociedade portuguesa provincial nos tempos que antecederam e se seguiram à grande mudança política.

Os três retratos confirmam portanto o que nos diz Maurice Halbwachs acerca da indissociabilidade da memória individual e da memória coletiva[3]. É também através deles que se tece o laço cronológico entre o passado e o presente, o fragmento temporal que representa pertencendo tanto ao passado quanto ao presente a partir do qual será indagado o passado. É necessário lembrar aqui que a imagem recebida não é forçosamente aquela que o fotógrafo quis transmitir, devido ao caráter fragmentário da realidade fotografada: pode ser encenada por aquele que, designado como *Operator* por Roland Barthes (1980: 22), escolhe o enquadramento, a luz e outros efeitos, e depois ser interpretada de diversas maneiras pelos olhares que se debruçam sobre ela (*Spectator*). Por isso, as fotografias podem constituir um meio de manipulação da memória, manipulação indiciada pela observação de Eva: «o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso» (*CM*: 41). Da mesma maneira, o retrato de Walter com a sua filha encobre ao mesmo tempo que clarifica. Aliás, este retrato, embora os motivos fossem diferentes, teve um destino parecido ao da fotografia dos 'Memoráveis': esta ficou esquecida «na última estante da biblioteca [...] já próximo do tecto» (*M*: 52), quando a de Walter com a filha foi conscienciosamente escondida por Maria Ema «para que ninguém soubesse onde se encontrava» (*VP*: 32). O segredo familiar de que ela é objeto constitui, neste caso e segundo a definição proposta por Henri Bergson (1993: 94-95), uma «memória-hábito», na medida em que o acontecimento é totalmente incorporado no presente sem ser marcado como passado pela família, memória repetida que ninguém quer ver evoluir, a não ser a principal interessada.

Assim sendo, as revelações feitas ou não através destas fotografias reenviam para a questão da manipulação da memória coletiva, manipulação subli-

nhada por várias cenas, em particular n'*A Costa dos Murmúrios*; por exemplo, quando, numa sala decorada simbolicamente com gravuras representando a Invencível Armada, um soldado cego clama a memória oficial, «autorizada», do país, visão petrificada duma política desmentida pela realidade exterior: «'o Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-mar é tão Portugal quanto o solo Pátrio do Aquém, estamos pisando Portugal eterno!'» (*CM*: 213). O silogismo oco do orador configura a cegueira e a incoerência de uma nação inteira, assim como o anacronismo das suas pretensões imperiais, que Eva Lopo questiona sinteticamente desta maneira: «Que memória histórica, que testemunho?» (*CM*: 193), confirmando as palavras de Maurice Halbwachs («é sobre a história vivida que assenta a nossa memória e não sobre a história aprendida»[4]). Manipulando a memória coletiva, discursos repetitivos como o do oficial cego constituem manifestações definidas por Paul Ricœur como sendo uma 'memória-abuso' (Ricœur, 2000: 97-100), que, neste caso, ludibriou a sociedade portuguesa durante cinco décadas.

Na sua luta contra o esquecimento da História, Lídia Jorge lembra no entanto que o silenciamento tem outras causas. Os próprios atores dos acontecimentos tornados históricos, por vezes, também deturpam ou escondem voluntariamente a verdade: Miguel Ângelo, associado da jornalista Ana Maria Machado, insurge-se contra a falta de transparência do depoimento de duas testemunhas do período investigado: «Que desapontamento, que farsa estão a representar aqueles dois cabrões?» (*M*: 295). Outros, como o fotógrafo Tião Dolores, recusam-se a intervir na tentativa de restabelecimento da verdade, reenviando a responsabilidade da reconstituição para os historiadores: «Respondia ao lado. Disse que já havia falado que chegasse, que não podíamos ser histéricos da reconstituição da memória, que se quiséssemos reconstituir a memória que fôssemos falar com os historiadores» (*M*: 121). Contra a restituição da verdade, também opera a imaginação que gera relatos por vezes mais próximos da lenda do que da realidade: «Não é verdade que eu tenha feito uma cobertura completa dos momentos decisivos daquele dia», explica o fotógrafo (*M*: 114). Os elementos do passado podem assim ser calados ou vedados por diversas razões: por medo das inferências sociais, das consequências históricas da revelação ou por reflexo de autoproteção. Ainda segundo Ricœur, a problemática da memória manipulada reside na fragilidade identitária, que teria três causas principais: a difícil relação da questão identitária com o tempo, a confrontação com o Outro, sentido como ameaça, e a herança da violência fundadora (*ibid.*: 98-99). De facto, a revelação da memória impedida, ou seja, o restabelecimento duma parte da verdade e a reintegração da sua própria identidade pelas personagens, demorou vinte anos para Eva[5], mais de trinta anos para a filha de Walter e para os 'Memoráveis'. E isso porque, afirma Halbwachs, «um acontecimento só ganha o seu lugar na

sucessão dos factos históricos algum tempo depois de ter ocorrido. Só então podemos relacionar os eventos históricos com as diversas fases da nossa vida» (Halbwachs, 1997: 101). Nos três romances, a reconstrução duma identidade ameaçada pelo discurso memorialístico manipulador teve que passar pelo confronto com um Outro esclerosado e hostil: o Exército português em tempo de guerra colonial e a sociedade tradicional metonimicamente configurada pelos passos ameaçadores de Custódio que, qual um relógio, parece vigiar o tempo do espaço comum e mais precisamente da filha-sobrinha (*VP*: 156). Esse confronto é simbolicamente resumido por Eva Lopo: «Entre ti e mim a identidade é um espelho que nos reflecte e implacavelmente nos isola» (*CM*: 226).

Uma das grandes questões colocadas por Lídia Jorge é portanto a da responsabilidade individual e coletiva na preservação da memória histórica, questão que ela coloca na própria fala das suas personagens:

> Jurámos que dali em diante extinguir-se-iam as palavras, eu, tu, ele, nós, vós, para se usar apenas a terceira pessoa, a abrangente, a colectiva pessoa, *eles*. Testemunhei, ficou gravado. Nenhum de nós desejava que dos seus actos individuais houvesse referência ou memória, a memória seria sempre una e indivisa [...]. (*M*: 98)

É contra a memória coletiva manipulada, e contra o esquecimento da responsabilidade coletiva que Lídia Jorge escreve, porque a memória histórica é uma corrente de pensamento contínuo que, segundo Halbwachs, «apenas retém do passado o que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém» (Halbwachs, 1997: 131). Regressando ao passado nacional e propondo ficcionalmente uma visão (ou visões) alternativa(s) à versão oficial dos acontecimentos, a autora põe em prática a teoria de Paul Ricœur: «o evento fundador só pode ser vivido de novo e reatualizado através de reinterpretações que posteriormente não param de o remodelar, para que se represente ideologicamente à consciência do grupo» (Ricœur, 1986: 385). Daí a personagem principal de *Os Memoráveis* poder dizer: «tinha-me convencido a tomar sobre os ombros a missão de recuperar breves momentos do sonho vividos pelo colectivo de uma nação» (*M*: 266).

Em abono desta vertente memorialística, um processo macro-estrutural, comum às três obras, redimensiona o tempo e projeta o leitor para lá do contexto meramente lusitano: trata-se da técnica de *mise en abyme*, que, segundo Philippe Daros, «depende menos dum desejo de persuasão do que dum dispositivo retórico que pretende sublinhar a complexidade da nossa ligação ao passado e ao presente, pela sua anacronia interna e relativa um ao outro» (Daros, 2005: 322). Com efeito, na sua preocupação de pensar o presente em função duma revisão do passado, Lídia Jorge usa este processo, que,

segundo Gérard Genette, «trabalha a fronteira movediça entre dois mundos: aquele onde se narra, e aquele que se narra» (Genette, 2000: 245). Assim, as *mises en abyme* enunciativas arquitetadas pela autora fazem com que, por autorreflexividade escritural, as personagens principais se tornem autores das respetivas narrativas: Eva Lopo 'reescrevendo' o conto do jornalista, a filha de Walter reconstruindo a sua identidade a partir dos cadernos que redige antes de os entregar ao pai e Ana Maria Machado realizando a sua reportagem, cada uma destas criações constituindo *in fine* a matéria narrativa de cada romance. Em *A Costa dos Murmúrios*, o narrador, heterodiegético no início, passa a ser homodiegético na segunda parte, em que a protagonista reflete sobre a maneira como foi contada a sua história no conto «Os Gafanhotos». A personagem de Evita, assim projetada vinte anos mais tarde, fora do espaço diegético do primeiro relato, propõe uma reflexão acerca da representação da verdade histórica, não colocando a questão em termos referenciais, mas sim ficcionais. Desta maneira, cada uma das personagens principais, por sinal todas mulheres, assume o papel de leitor crítico dos acontecimentos através do relato das suas próprias vidas, destruindo aos poucos a primeira versão dos factos até os aniquilar totalmente: «A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento — disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*» (*CM*: 259). São estas as últimas palavras do livro, que, de maneira circular, reenviam tematicamente para o início do romance e anunciam o fim do processo pontual de reavaliação da História, afirmando ao mesmo tempo a necessidade de perpetuar a memória assim recuperada.

O processo de destruição/reconstrução da História também é patente em *O Vale da Paixão*. Como no romance anterior, o narrador heterodiegético transforma-se em narrador autodiegético a partir do momento em que a personagem começa o processo de reconstrução identitária. Por um lado, esta mudança do estatuto narrativo da personagem marca a oposição entre o presente de rememoração e o tempo vivido anteriormente. Por outro lado, a narrativa torna-se duplamente abismal quando o leitor percebe que os três cadernos escritos pela filha, que correspondem às três partes do livro, e que ela entrega a seguir ao seu pai, constituem afinal a própria matéria do romance. A partir desse momento, o tempo da narração dissolve-se no tempo narrado, que também é o tempo da escrita da personagem confundindo-se com o tempo de escrita do livro.

No último romance, o processo de revisitação do passado passa também pela especularização narrativa, sendo que o inquérito encomendado pelo americano sobre os atores do 25 de Abril deve servir para elaborar uma reportagem memorialística, ou seja, um metarrelato sobre o evento histórico. No entanto,

como nos outros dois romances, a necessidade de questionar e de transmitir a memória continua sendo apresentada como primordial, pois os testemunhos permanecem parciais e incompletos: trata-se de um processo infinito e é preciso reativá-lo incessantemente, como no caso dos 'Memoráveis', que, no fim do romance, «deix[am]-nos atrás de si vinte, quarenta, cem anos, ou o tempo que ainda venha a ser necessário, para decifrarmos o que verdadeiramente se passou» (*M*: 342).

Assim, graças à imaginação desenvolvida por Lídia Jorge na sua criação literária, mantém-se a memória dos acontecimentos fundadores de uma coletividade, deixando-se ao leitor a possibilidade de lhes dar outras interpretações e de lhes inventar outras verdades, já que, como confirma Paul Ricœur, «é a partir da associação das ideias que acontece esta espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se estas duas afecções estiverem ligadas por efeito de contiguidade, evocar uma — imaginar — é evocar a outra — a recordação» (Ricœur, 2000: 5). Nas suas construções romanescas, a escritora demonstra que a imaginação e a ficção são de facto indispensáveis à transposição da memória para que ela sobreviva a partir da sua constante reinterpretação. Por outro lado, se a construção especular e circular das suas narrativas as encerra numa unidade de tempo que se basta a si própria, reenviando o leitor para uma realidade especificamente portuguesa, essa unidade não deixa de constituir como que uma «porção de eternidade», pois a estrutura circular indicia a repetição do tempo num eterno recomeço. Neste sentido, podemos considerar que Lídia Jorge, perseverando para que a memória perdure e continue a ser questionada, se tornou indiscutivelmente «guardiã da profundeza do tempo»[6].

NOTAS

1 «C'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriel et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité» (Ricœur, 2000: 116).

2 Abreviações dos títulos: (*CM*) *A Costa dos Murmúrios*; (*VP*) *O Vale da Paixão*; (*M*) *Os Memoráveis*.

3 «[...] si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. Nous dirons volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux» (Halbwachs, 1997: 94).

4 Halbwachs, 1997: 105. A tradução das citações é da minha responsabilidade.

5 A própria autora explicou-nos numa entrevista que necessitou desse recuo temporal para evocar literariamente a sua vivência moçambicana.

[6] Expressão usada por Ricœur na introdução ao seu estudo para definir o seu objetivo: «L'enjeu ultime de l'investigation qui suit est le sort du vœu de fidélité que nous avons vu attaché à la visée de la mémoire en tant que gardienne de la profondeur du temps et de la distance temporelle» (Ricœur, 2000: 68).

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du Cinéma, 1980.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige/PUF, 1993.

DAROS, Philippe, «Effets de cadre et anachronie de la représentation», *in* John Pier e Jean-Marie Schaeffer (dir.) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Col. Poétique, 2000.

JORGE, Lídia, *A Costa dos Murmúrios* (*CM*), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

———, *O Vale da Paixão* (*VP*) [1998], 4.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

———, *Os Memoráveis* (*M*), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2014.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, ed. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.

MONTIER, Jean-Pierre, «La Photographie '...dans le Temps', de Proust à Barthes et réciproquement», *in* Jean Cléder e Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

———, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.