

A LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA ENQUANTO DESCOBERTA DA MEMÓRIA DA NAÇÃO

ADRIANA ALVES DE PAULA MARTINS

«O tempo só precisa de tempo.
A revolta do povo de Madrid, em 1808,
só encontrou Goya preparado em 1814.
É verdade que a história anda mais depressa do que
os homens que a pintam ou a escrevem.»
(José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*)

I.

As tentativas de conhecer e de compreender o passado, seja ele mais ou menos recente, demonstram que o discurso *histórico* e o discurso *ficcional* não são discursos estanques, sendo pertinente reconhecer a possibilidade da instauração de um diálogo entre a História e a ficção.

Tal diálogo torna-se viável, sobretudo, pelo reconhecimento do carácter *narrativo* de ambos os discursos, reconhecendo Hayden White (1987: ix) que nenhuma narrativa pode ser considerada uma forma discursiva neutra. Tal afirmação chama, desde logo, a atenção para dois aspectos: (i) o facto de tanto o discurso histórico quanto o ficcional poderem ser “preenchidos” com conteúdos reais ou imaginários e (ii) o facto de os dois tipos de discursos serem reconhecidos como sistemas efectivos de produção de sentido, relevando daí a constatação de que tais sistemas estão sujeitos a manipulações de ordem cultural e ideológica, o que vem, por seu turno, comprometer a crença na representação objectiva do real¹. Este

¹ Hayden White (1987: ix) descreve da seguinte forma a narrativa: «(a) narrative is not merely a neutral discursive form that may or may not be used to represent real events in their aspect of developmental processes but rather entails ontological and epistemic choices with distinct ideological and even specifically political implications».

Sobre a História e a ficção enquanto discursos que se constituem em sistemas de significação, através dos quais é possível compreender o passado, ver também Linda Hutcheon (1988: 89).

é aqui entendido, de acordo com a postulação de Wladimir Krysinski (1998: 18), numa perspectiva dupla: (i) o real como aquilo que efectivamente ocorre na prática social e individual do mundo e (ii) o real como a relação efectiva e/ou especificamente imaginária do indivíduo com o mundo. Assim sendo, tanto o discurso da História quanto o da ficção podem ser entendidos como formas discursivas que se estruturam a partir da necessidade de uma *descoberta*, ou seja, a do real. Descoberta que implica a *representação* do mesmo real, numa tentativa de recuperação e de mimetização do mesmo (Maria Luiza Remédios, 1994:13), podendo essa descoberta conduzir, por outro lado, à promoção da *(des)construção da memória da nação*.

II.

Interessando-nos, principalmente, o domínio das representações literárias e, de forma particular, o da ficção portuguesa contemporânea, é possível reconhecer, na produção literária do período posterior ao 25 de Abril, uma preocupação não só com a *(re)descoberta da História de Portugal*, como também com a sua *(re)escrita simbólica* no domínio do ficcional, o que veio a possibilitar a dinamização do diálogo entre os discursos histórico e ficcional.

Romances de autores como José Saramago, José Cardoso Pires, Teolinda Gersão, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, António Lobo Antunes e Mário Cláudio, apenas para mencionar alguns nomes, comprovam a tendência da literatura portuguesa contemporânea de lançar mão da História enquanto matéria narrativa, a partir da necessidade de conferir à mesma novos sentidos². Releva desta tendência uma preocupação com a *correção* e com o *redimensionamento* quer da memória da História portuguesa, quer da própria ideia de nação, subjazendo a este processo a busca de uma identidade individual e colectiva, sobretudo, após anos seguidos de contacto com um discurso oficial acentuadamente ideológico (o que não implicava na sua necessária assimilação), protegido pelos limites impostos por uma censura empenhada em rechaçar qualquer tentativa de desconstruí-lo.

Neste panorama mais vasto de textos e de preocupações, destacam-se os dois primeiros romances de Teolinda Gersão, *Silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), que, para

² Cf. Manuel Gusmão (1998).

além de representarem a busca de identidade do que é ser português no período que antecedeu e marcou a experiência de Abril de 1974, representam uma incursão pela vida das mulheres portuguesas. Esta incursão concretiza-se através da observação detalhada de personagens femininas que também buscavam um lugar seu, um espaço próprio, tentando revelar e compreender o mundo sob uma óptica diferente, aliando as componentes dos sentidos, da memória e dos sonhos, sobretudo após a descoberta da porta da casa/da rua. Relewa desse processo a subversão da ordem política e cultural até então vigente.

Apesar de serem vários os possíveis paralelos entre esses dois textos ficcionais de Teolinda Gersão (tarefa que já foi realizada por Isabel Allegro de Magalhães em *O Tempo das Mulheres* (1987)), pretendemos ter como objecto de análise, no âmbito deste trabalho, o romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982). Neste texto, é narrada a história de uma mulher, Hortense, e a das suas relações com os pais, o companheiro, o filho e a nora em momentos diferentes do seu percurso de vida, o que justifica a divisão do romance em três partes. É Hortense quem preferencialmente filtra a experiência do quotidiano português, marcado pelas contradições de uma sociedade que se debatia com os princípios de uma ordem patriarcal que encontrava suporte no regime de força vigente e com o desejo crescente de liberdade em vários sectores da vida portuguesa. Dessa forma, são abordados temas polémicos como a opressão política e a sua repercussão no sistema educacional, a guerra colonial, a emigração e a situação da mulher na sociedade.

Sendo a paisagem um elemento dominante no romance, pretendemos inicialmente investigar em que medida a paisagem descrita no texto se associa à busca de identidade do ser português (individual e colectivo) em processo de (re)descoberta. Num segundo momento, observar como o romance, também ele entendido como uma espécie de paisagem, se constitui num espaço privilegiado de inscrição e de afirmação de uma voz portuguesa marcadamente *feminina* que busca a libertação nas esferas política, social e cultural através do confronto com discursos autoritários identificados com uma voz masculina dominante e opressora. Por outras palavras, demonstrar que, através da descrição da paisagem física e da paisagem sócio-cultural de Portugal, o romance de Teolinda Gersão se transforma numa outra instância da memória da nação, desta vez, construída sob a óptica da mulher, ao revelar e questionar uma certa visão do país.

III.

No romance de Teolinda Gersão, a importância da paisagem chama atenção desde o título, sugerindo a transformação da mesma num dos objectos preferenciais do texto. Trata-se aqui de uma paisagem com características marcadas pela presença de dois elementos dominantes, isto é, a mulher e o mar, sendo também possível vislumbrar uma segunda dimensão da paisagem se considerarmos o romance em si enquanto um objecto. Dito de outra maneira, o romance pode ser considerado como uma espécie de quadro, definido pelo carácter descritivo de uma paisagem com mulher e mar ao fundo. Na verdade, o título do romance faz, em certa medida, recordar uma visita a qualquer museu em que o visitante encontre, na parte de baixo de uma determinada pintura, uma placa com o título ou descrição da mesma.

O reconhecimento dessa dimensão dupla da paisagem no romance da escritora portuguesa encontra fundamento na reflexão que Helena Buescu (1990: 64) faz acerca das possíveis relações entre a paisagem e o texto literário. Para ela, o que mais interessa acerca da paisagem, no que diz respeito à importância da mesma no texto literário, não é a «paisagem» em si, mas sim «uma palavra sobre a paisagem» ou, ainda por outras palavras, o «modo como uma palavra escreve e constrói uma cena, investindo-a de sentido porque ela é, necessariamente, linguagem (literária)», estando a existência dessa paisagem subordinada à elaboração, à construção de uma certa forma de apreensão do real (66). No caso de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, há que sublinhar que o olhar que apreende o real e que descortina as mais variadas paisagens para o leitor é o da *mulher*.

A busca da forma de apreensão do real está na estreita dependência do relevo dado à paisagem desde o título. A construção da paisagem, por sua vez, assentará sobre um olhar que vai ser duplo, no sentido de que o movimento do olhar será ora direccionado para o exterior, ora para o interior. No que diz respeito ao olhar voltado para o exterior, há que considerar o olhar da personagem principal que contempla a paisagem a partir da janela da sua casa ou que observa situações diversas quando o povo está reunido. No que diz respeito ao olhar voltado para o interior, há que ter em conta: (i) o olhar de Hortense para dentro de si mesma, olhar que se desdobra em Clara, a companheira do seu filho, que também vai voltar-se para dentro de si própria, surgindo como um prolongamento de Hortense ao viver

experiências semelhantes às desta última; (ii) o olhar de Hortense que perscruta as memórias de vivências passadas e (iii) os olhares de Hortense e de Clara que contemplam o interior das suas próprias casas.

A visão converte-se, dessa forma, no sentido privilegiado de uma narrativa que, em parte, é gerada a partir dos sentidos da personagem principal, não deixando de ser pertinente afirmar que o olhar poderia ser encarado como triplo se fosse também considerado o olhar do leitor (embora já numa dimensão de ordem pragmática) que contempla a paisagem do romance, entendido como tal, nas suas diversas facetas ou paisagens internas que se articulam nas três partes que o compõem.

Se aqui o que interessa, mais do que a paisagem, é a *palavra sobre a paisagem* na sua apreensão do real, há que considerar o romance, enquanto paisagem, e enquanto composto por várias paisagens, como sendo portador de sentidos ideológicos que se prendem com a referida maneira de apreender e interpretar o real. É neste sentido que se torna pertinente recordar a posição de Carlos Reis (1996: 36) que afirma que «de um modo geral, a representação dos sentidos ideológicos tende a activar-se de forma sinuosa, como se os discursos ideológicos devessem, por natureza, disfarçar a sua condição de instrumentos que procuram viabilizar projectos de poder», sendo a dita activação sinuosa «o resultado de uma espécie de tensão dialéctica entre *ocultação* do sentido e *revelação* do sentido», fazendo com que, por outro lado, já no âmbito das representações artísticas e das literárias em particular, «a peculiar tendência revelada pelos discursos para elaborarem de forma por vezes extremamente subtil e enviesada os sentidos ideológicos» esteja relacionada com «determinações éticas que, sobretudo em certas épocas e no caso das práticas artísticas, reclamam uma certa autonomia.»³.

A paisagem, ou melhor, as paisagens, reveladas pelas personagens que as contemplam e descrevem, podem ser encaradas, no romance, como o elemento gerador de um *projecto de afirmação de um novo poder* que emerge no texto a partir de duas dimensões. Trata-se da dimensão do indivíduo e da dimensão do colectivo que existem, a princípio, em separado, mas que acabam por convergir, quando o indivíduo passa a identificar-se com o colectivo e a representá-lo (e vice-versa), sendo as diferentes descrições da(s)

³ Os grifos são do autor.

paisagem(ns) as responsáveis por esse jogo de ocultação e de revelação, como será analisado no decorrer deste trabalho.

IV.

Sendo, como já foi dito anteriormente, a paisagem caracterizada por dois elementos relevantes e destacados desde o título do romance, o mar e a mulher, há que observar como ambos se estruturam e se articulam nas três partes em que está dividido o romance de Teolinda Gersão.

Cada uma das partes representa um ciclo na vida de uma mulher, Hortense, personagem e narradora principal da obra, cujo olhar será o responsável pela descrição da(s) paisagem(ns) ao leitor. Dessa forma, a primeira parte do romance corresponde ao tempo presente da vida de Hortense, caracterizado como vazio e sem um objectivo; a segunda parte traz ao leitor, sobretudo, as memórias da infância e da adolescência da mesma personagem, sendo introduzida na narrativa a experiência da ruptura com o passado e, de certa forma, com o presente, bem como as consequências dessa ruptura na vida desta mulher e, por fim, a terceira parte encontra-se centrada no presente de Hortense, num momento já posterior ao da primeira parte, secção em que Clara, como uma espécie de desdobramento de Hortense, é aquela a viver a angústia de dias para os quais não encontra uma razão de ser, ao mesmo tempo em que Hortense (re-) descobre a sua energia interna e um objectivo pelo qual vale a pena lutar⁴.

Convém referir que o romance, estruturado em ciclos cujos limites não são nítidos, sendo difícil estabelecer, por vezes, as fronteiras entre o passado e o presente, começa e termina pela obsessão de Hortense e de Clara⁵, respectivamente, pelo suicídio, posto que o presente era desesperançado, sendo marcado, de forma imediata, por uma falta de identidade com o outro (no caso de ambas as personagens devido à morte dos seus companheiros) e, de forma mais indirecta, com o colectivo (o que virá a ser alterado, como será visto). Porém, o último ciclo abre-se para o futuro, pois a tentativa de suicídio é falhada e Clara e o seu filho conseguem sobreviver, aliando-se a esperança a nível individual (representada pela criança de Clara e

⁴ Cf. Isabel Magalhães (1987: 422-434).

⁵ É necessário lembrar que Clara é uma espécie de duplo de Hortense.

de Pedro) à esperança a nível colectivo (o novo momento político da tão almejada liberdade).

IV.1.

No primeiro ciclo do romance, marcado pelo presente de Hortense, é impossível falar de uma paisagem que se apresente como definida e estável. A paisagem dominante é aquela que se relaciona com o mar, a água, a brisa, os grãos de areia, as redes dos pescadores, a casa de praia visitada no Verão, pois a vida de Hortense havia sido passada à beira-mar, sendo o mar «o horizonte mais próximo, e também o mais remoto, desde o começo da infância» (Gersão, 1982: 48). Na verdade, os “quadros” de paisagens sucedem-se, interpenetrando-se, ficando, por vezes, o leitor desorientado quanto ao referente da paisagem, pois não sabe se ele se encontra no mundo empírico ou no mundo confuso dos sonhos da personagem.

A paisagem descrita por Hortense é, logo nas primeiras páginas do texto, difusa, encoberta pela neblina, onde, apesar da certeza de que os objectos estavam lá todos, tudo parecia diluído na névoa densa que sufocava, da mesma forma que a personagem se sentia sufocada com a sua vida. A falta de nitidez e a incerteza confundem-se com as inquietações de Hortense e conduzem, de uma certa forma, ao fundo do mar, ao fundo da sua própria experiência, onde tudo era obscuro, como se a personagem também acabasse por sufocar ao debater-se com as águas do seu mundo interno como quem se afoga.

Assim sendo, o mar exterior, bravo, indomável, violento é trazido para dentro de casa e para dentro de Hortense com toda a fúria devastadora, relevando desse processo a sua revolta e luta contra um mundo violento que fizera com que ela conhecesse a dor de perder um filho, um filho levado pelo mar para morrer no Ultramar. A paisagem que Hortense vê da janela surge, dessa forma, como uma espécie de projecção do que lhe vai na alma, funcionando a janela como um elo entre o exterior e o interior, assim como o que era visto através desta, como lembrança do mundo empírico, o mundo com o qual Hortense se debatia e que, visto da janela, surgia como uma espécie de tela que era contemplada pela personagem com algum terror⁶.

O primeiro ciclo do romance é marcado pela tensão entre o desejo de lutar desesperadamente contra o mundo presentemente

⁶ A título de ilustração, ver Gersão (1982: 13 e 14).

hostil, do qual Hortense queria se afastar, posto que lhe havia roubado o companheiro, Horácio, e o seu filho, Pedro, e a tentativa de se prender ao mesmo através de algo que justificasse a sua vida. Nesse contexto em que a personagem se assume como desprovida de um centro, o mar é o elemento dominante, aquele que surge revestido de contornos surreais, com uma força inigualável que não conhece obstáculos de nenhuma ordem (nem temporal, nem física), um mar cujas águas eram capazes de revolver o mais recôndito do ser, embora não propriamente para aquietar a alma.

O mar transformara-se num espaço em que Hortense se deixava perder para tentar se achar na busca de uma identidade própria que começara a diluir-se com o desaparecimento de Horácio, «porque nenhuma coisa tinha agora nome, era tudo um magma, um mar, um labirinto branco, silencioso, onde o desejo se perdia, sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio - uma rede em que ela estava prisioneira, e onde, pouco e pouco, o ar faltava, como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço, à procura da luz, da saída para o mundo limitado e real do dia iluminado - (...)» (Gersão, 1982: 42).

A paisagem relacionada com o mar ultrapassa a esfera da experiência individual e mostra o atalho para a dimensão do *colectivo* no romance. Se o mar serve como ponto de partida para a revelação da dor e do desespero de Hortense aquando do embarque do filho para o Ultramar, por outro, serve como motivo de introdução aos temas da emigração e da guerra colonial, «as duas formas de ausência» (62), sendo possível, conseqüentemente, abordar a situação económica e política do país, descortinando-se, dessa forma, uma outra paisagem no texto, a paisagem social, caracterizada pelos rostos de um povo cansado e impotente que comunga do ódio pelo «cais de desastre», como atesta a passagem abaixo:

este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, por que não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão na nossa vida desde há séculos, este cais de desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até ao fundo e gritar com os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, e aqui estamos há séculos de pés e mãos atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, um povo sem força nem vontade, apenas embarcando, (...). (65)

Releva do excerto a descrição de uma paisagem interna, na medida em que descreve os sentimentos de ódio diante da obrigatoriedade da partida e da omissão de quem só a contemplava em silêncio. Sentimentos que, por sua vez, serão reforçados pela descrição de uma outra paisagem, também ela interna e vislumbrada por Hortense, porém pertencente ao domínio dos sonhos e da intuição de uma mãe. Esta prende-se com a descrição da morte na guerra num cenário que seria viável para qualquer soldado que estivesse a passar pela mesma experiência, imagem que será recorrente no romance como um todo.

É, pois, possível, relacionar, no presente de Hortense, focalizado na primeira secção do texto, a partida de Pedro para o Ultramar com o início de um processo de identificação do individual com o colectivo, processo que tem o seu ponto de partida no «cais de desastre» e que se acentua de modo particular e efectivo quando o poder da empreitada colonial é atacado através da crítica social, levada a cabo pela inserção no texto da conversa de mulheres pertencentes, provavelmente, a classes sociais distintas, mas que partilham (ou acabarão por partilhar) a experiência da perda de um filho. É a imagem do país perfeito e idílico⁷ que começa a ser desconstruída a partir de uma algo longa conversa entre mulheres que tricotam, emergindo, com força, a culpa das mulheres pela sua omissão e falta de resistência em relação aos actos praticados por O.S. (iniciais que se referem a Oliveira Salazar), aqui caracterizado ironicamente como um deus (referido através do pronome “ele” escrito com maiúscula) que tudo vê, que tudo pode, inclusive ocultar as evidências ou, até mesmo, matar:

(...), oh, não se apresse, disse à mulher sentada ao lado, afinal tem tanto tempo à sua frente, tanto tempo até para perder o seu filho, porque apesar da falta de higiene e da subnutrição já tem bastantes probabilidades de que ele não morra na primeira infância, embora depois possa sempre haver um descuido, (...), milhares de crianças morrem por descuido das mães, (...), você parece ser uma mãe eficiente e vigilante, capaz de o proteger de uma morte absurda, até à morte em combate, porque essa claro que não é absurda, mas profundamente repassada de sentido, contra essa nem sequer Deus tem poder algum, porque é a excepção óbvia do segundo mandamento, mas também a esse respeito pode ficar tranquila, porque já tudo foi pensado e experimentado, com resultados excelentes, em casos semelhantes, todas as precauções serão tomadas na escolha do local, na observância da profundidade necessária à sepultura, (...), e assim, enquanto Ele estiver no

⁷ Cf. Eduardo Lourenço (1990: 21).

seu posto de guarda e de vigia, o país estará seguro e confiante, as crianças crescerão, felizes, no meio de jardins floridos, as mães conversarão, exactamente como nós, sentadas em bancos, alegres, despreocupadas quanto ao futuro, sem precisarem de pensar em nada (...)

oh, mas por favor não se levante e não grite, porque então eu gritarei muito mais alto, e sobretudo não se finja inocente nem se arme em vítima porque também é culpada, somos todos culpados e não adianta fingir mais tempo, é melhor gritar a verdade, mas é evidente que é mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, (...), porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar, é para que as mulheres não pensem que se protege a sagrada instituição do tricô, mas é tempo de gritar a verdade de uma vez por todas, gritar que pactuamos contra os filhos porque nenhuma de nós disse: “não vás” e é inútil fingir que não se é culpada, (...). (73-75)

IV.2.

Se, para além da culpa colectiva, o primeiro ciclo do romance se completa com a paisagem do mar batendo, sugestão ainda indirecta ao poder incontrollável de O.S., a segunda parte inicia o processo de descrição de uma nova espécie de paisagem, *a das memórias de Hortense*, que farão com que a revelação dos vários sentidos subjacentes ao discurso do poder oficial de *insinuante* passe a ser *explícita*, sendo a utilização das iniciais O.S. mais numerosas e, cada vez mais, específicas.

O mar continua a ser um dos elementos dominantes nas paisagens descritas, porém caracterizado de forma diversa, já que se, por um lado, na primeira parte, o mar fora apresentado como imbatível, aquele que conseguia invadir a casa e a mente, por outro lado, nesta segunda parte, o mar vai se constituir no alvo da *reação* de Hortense, atitude que é reforçada pela afirmação da especial ligação que a personagem mantinha com a terra, «o reino de que ela possuía sempre a chave» (82 e 83). É interessante notar que a direcção do olhar muda neste segundo ciclo, pois era necessário «voltar as costas ao mar e encontrar a terra» (82), decorrendo dessa mudança a possibilidade de se contemplar a paisagem do interior das casas, reveladora de diferentes modos de viver e de encarar a vida⁸,

⁸ A necessidade da luta contra o mar torna-se explícita no primeiro parágrafo da segunda secção do romance, sendo o mar caracterizado como aquele que abafa todas

insinuando, por outro lado, que a chave para o desenvolvimento e bem-estar da nação se encontrava dentro do país e não no seu exterior.

A descrição das paisagens do interior das casas torna-se possível pela abertura de janelas, podendo o próprio romance ser entendido como uma grande janela que se abre para a descrição de diferentes paisagens. «A janela aberta sobre o pátio» (84) abre-se também para as memórias, revelando a oposição entre (i) a casa alegre de Hortense e Horácio, construída com os tijolos do amor e da solidariedade e sempre aberta para a comunidade e (ii) a casa onde Hortense vivera a sua infância, onde a palavra do pai era a lei, casa envolta numa atmosfera de medo e de aparente respeito.

Apesar das diferenças evidentes entre as experiências de vida nas duas casas, ambas eram assombradas pelo espectro de O.S. que, na primeira, tentava destruir o clima de festa, de alegria, de liberdade, impondo limites ao que era dito, minando a vida em comunidade, buscando, a todo custo, destruir a criatividade dos que a frequentavam. No que diz respeito à segunda casa, o fantasma de O.S. encontrava eco na figura dominadora do pai de Hortense, eco reverberante que intensificava a sensação de clausura, fazendo com que quase todas as mulheres que ali habitavam, de Casimira a Celeste, de Hortense a Elisa, buscassem, mais cedo ou mais tarde, a porta da rua.

O segundo ciclo do romance será também permeado pela descrição da preparação dos festejos do Senhor do Mar, celebração que assumirá particular importância ao longo do texto. Decorre dessa descrição, a possibilidade de se abrirem mais janelas que permitirão que o leitor observe o que acontecia dentro das casas que se preparavam para os dias de festa. Dessa forma, a dimensão individual da paisagem das memórias de Hortense é alargada para o colectivo, sendo de salientar que a mão de O.S. assombrava também a celebração do povo, pois, na verdade, nada era sinónimo de criação, mas tão somente «imitação da vida» (90). A festa nada mais era do que um exercício de resignação e de obediência, sendo a alegria aparente⁹. A paisagem do país como um todo também surgia como

as vozes, aquele que afasta os entes queridos para longe, havendo a insinuação da relação do mar com a figura de O.S.

⁹ Dentre outros exemplos da referência à atitude castradora e maléfica de O.S., que teria como consequência imediata a necessidade da emigração, podemos mencionar o seguinte passo retirado da segunda parte do romance: «como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S., levantando-se acima de todas as coisas,

«imitação de vida», no sentido que a terra não era fértil, nem o mar dava o peixe que garantiria a sobrevivência. Toda tentativa de dar vida à terra, de recriá-la, era frustrada, só restando a saída da experiência em terras estranhas.

A sobreposição de paisagens do domínio do colectivo para o do individual torna-se frequente, pelo que da festa passa-se novamente à experiência de Hortense e à sua relação com Horácio. Este representou o seu ponto de fuga (assim como ela era o seu), a possibilidade de construção de uma paisagem alternativa, sem a influência nefasta de O.S. Horácio surge (tal como Gil e Pedro em outros momentos do texto) como uma figura masculina caracterizada positivamente, pois ele oferecera-lhe «um espaço para existir, para assumir-se tal como era, sem sofrer sanção alguma», ou seja, «a liberdade de viver sem culpa e sem revolta», numa «infinita criação continuada» (95). Horácio era o oposto do pai de Hortense, representando a força do amor e da solidariedade em oposição à supremacia e ao domínio. Porém, tal como o mar batia nas pedras e voltava a bater, «o universo de O.S. voltaria, agredindo, batendo contra a casa, desafiando com a sua violência as paredes frágeis da casa (...)» (97), o que acabaria por reflectir-se na sua arte (não esqueçamos que Hortense era pintora) através da cor escura que se espalhava na tela, metáfora da angústia e do terror que eram experimentados.

É curioso observar que a referência às telas, mesmo enquanto fuga, abre o caminho para a descrição de outras paisagens do país, aquelas que, a todo custo, pretendiam ser ocultadas. Se, por um lado, Hortense tinha na pintura uma forma de evasão, a descrição do seu trabalho de criação artística, de quem deixa emergir o que estava escondido, é cotejada com a insinuação da violência da tortura que objectivava descobrir o que presos como Gil, por ventura, estariam a ocultar. A angústia de Hortense volta a ser atenuada pela sabedoria de Horácio que sabia que «era na cabeça das pessoas que o mundo começava a transformar-se» (101), transformação que estava na estreita dependência do outro, posto que «não é nunca sozinho que se parte para criar seja o que for» (102), o que, por outro lado, serve para

fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaça do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta, as pessoas dormiam de olhos abertos, atravessando o tempo sem tocar-lhe, cumprindo automaticamente o dia-a-dia, repetitivas, sombras, gastando a vida em exercícios de resignação e obediência.» (Gersão, 1982: 88 e 89)

explicar o porquê de O.S. desprezar o sentido de tudo o que era colectivo.

Para além do amor, Hortense e Horácio tinham profissões afins. Tanto a pintura quanto a arquitectura eram formas de transformar a paisagem, ambas inventavam o mundo, o que é sintomático quando se pensa na aversão que ambas as personagens tinham a O.S. e às múltiplas manifestações da sua postura autoritária. Daí serem relevantes os sentidos ideológicos subjacentes aos projectos arquitectónicos de Horácio e de O.S. e a recusa que este último impunha às propostas daquele, pois «projectar um bairro, uma escola, um porto, um parque, um jardim, uma casa, pressupunha definir a sociedade, o homem, a liberdade, o mundo» (102), entendendo que «felicidade não é a posse de coisas mas a posse de si próprio – a posse do seu espaço dentro do espaço dos outros – as pessoas sendo finalmente arquitectos de si próprios» (107), de forma que o espaço da harmonia pudesse ser criado e experimentado.

Educar também é projectar um homem e uma mulher, é dar-lhes condições para que eles possam ser arquitectos de si mesmos. É, pois, no campo da educação que a ideologia de O.S. é veiculada com mais intensidade, relevando do texto literário o confronto de dois «projectos de poder» (para recuperar a expressão utilizada por Carlos Reis) que são decisivos no delinear da paisagem social do país e na busca de uma paisagem alternativa. É também através da discussão do sistema educacional preconizado por O.S. que a problematização da questão feminina - aqui entendida como o lugar e a função da mulher na sociedade portuguesa no passado e no presente, tema que perpassa todo o texto através das experiências de Hortense - é particularizada quando Áurea, a professora da Escola Primária, aparece no romance.

A influência decisiva da utilização da educação formal como instrumento ideológico na formação do cidadão é abordada através da relação de Hortense com um dos seus professores que não podia aceitar que a menina desenhasse uma árvore como se fosse um pássaro, recuperando a ideia de que a criação e a inovação não tinham lugar na paisagem que O.S. tinha traçado para o seu país. Havia sim que cingir-se à norma pré-estabelecida, podendo esta última ser ultrapassada através do bico do lápis que surgiria como uma arma de rebeldia na luta contra a mesmice e o atraso. O lápis assume uma importância ainda maior (e já para além do contexto educacional) quando são cotejadas as experiências da criação e da censura. Os lápis finos estavam para a criação através das imagens e das palavras, enquanto os lápis azuis estavam para a censura cujo poder era minado

pelas palavras, pois não era possível «lutar contra as palavras, riscá-las, quebrá-las, anulá-las, elas transformavam-se noutras, renasciam sempre, outra vez, em labaredas» (111).

Convém, no entanto, prestar atenção à maneira como o sistema educacional é caracterizado para se compreender como ele será posto em xeque. A escola mitificava O.S., transformando-o num deus que era preciso adorar, através de orações diárias ou ainda através da repetição de algumas de suas máximas, transformadas numa espécie de jaculatórias¹⁰. No romance, a responsável por esse culto é Áurea, mulher que revelava a dimensão do papel reservado à mulher na sociedade dominada pelo deus O.S., ou seja, a mulher submissa, reprimida, extremamente controlada, o exemplo da gestora perfeita para a economia doméstica de então. Áurea, apesar de ser mulher, reproduzia a voz masculina do regime, autoritária por natureza, não podendo, pois, aceitar nenhum comportamento que não estivesse em conformidade com o que O.S. tivesse prescrito. É através dos pensamentos e atitudes desta mulher que a ideologia do poder será explicitada no romance. Observemos o seguinte exemplo:

Educar era isso, gravar no espírito, desde a infância. Aí ficariam as palavras para sempre, e um dia não seria possível apagá-las. Elas fariam parte da pessoa. Era necessário, por isso, fornecer em tempo às crianças as palavras certas e livrá-las das falsas. Preservá-las do mal a todo custo. (115 e 116)

A estas restrições impostas desde a infância, iria Hortense insurgir-se não só através de uma relação mais liberta e natural com o seu próprio corpo¹¹, como também através da sua indiferença para

¹⁰ Embora eivado de ironia, o passo abaixo transcrito revela a ideia de poder absoluto subjacente à construção da imagem de O.S., marcada não só por uma linguagem que faz ecoar excertos bíblicos, bem como pela noção de um deus todo poderoso afastado do povo: «As carteiras alinhadas, diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O.S. Rezar todas as manhãs por O.S. Rezar em coro a O.S. Enquanto todos reencontram a família, à noite, ele fica sozinho, trabalhando, velando sem dormir pelo seu povo. Graças a ele as pessoas vivem em segurança, defendidas da discórdia, da infelicidade e da guerra, libertas de todo o mal. Entre a ira de Deus e os ventos da História ele levanta-se como um anjo para proteger o seu povo. Ele é um rochedo de granito, uma fortaleza inexpugnável, contra a qual as ciladas do inimigo não terão jamais poder algum. Está sentado numa cadeira de ouro e não sai nunca porque todos os lugares do mundo estão nele, ele é o alfa e o ómega, o princípio e o fim. As setas venenosas embatem nele e quebram-se como vidro, ele é mais forte do que a hidra, o tufão, o raio e o basilisco. Velai por ele, ó Deus, pois ele é a nossa segurança e a nossa força.» (Gersão, 1982: 111 e 112).

¹¹ O controle sobre a mulher relacionava-se com a ideia dominante de que toda mulher devia de ser pura, pelo que a perda da virgindade seria o elemento de fractura

com a professora que, ao querer puni-la, acaba por ser surpreendida pela subversão da linguagem utilizada por Hortense que comprometeu o nobre sentido dos pilares da “missão” portuguesa no mundo:

dilatar a fé e o império a guerra que nos foi imposta novos mundos ao mundo civilizar outras gentes

dilatar o pé e o império impor o pé e a guerra procurar novos fundos devorar novos mundos escravizar outras gentes e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção (122).

O jogo de revelação do discurso ideológico do poder e a sua transgressão atingem o seu ápice com a festa do Senhor do Mar, festa religiosa por natureza, onde dominava o sentido do sagrado numa identificação com a figura de O.S. À voz da pregação, que se revelava opressora e acusatória no que diz respeito aos pecados de cada um, juntava-se uma outra, a do mar, que pregava a resignação e a omissão, posto que o povo seria sempre de «afogados» (147), dada a impossibilidade de se fugir do cerco do mar ou de O.S.

O Senhor do Mar é identificado com o Senhor da Morte e, por extensão, com O.S., ao serem postos lado a lado as crianças que representavam anjos na procissão em honra do Senhor do Mar e o eco da descrição da morte em combate, começando a ter lugar, no fecho do segundo ciclo do romance, o processo de transgressão da cerimónia. A revolta acumulada é o produto de um querer colectivo, representando a esperança de que era possível mudar e furar o cerco imposto por O.S.. O mar aqui começa a perder a sua força, já que a voz da revolta é a «a voz que nenhum mar pode vencer» (153), assim como O.S. que, transmudado em Senhor do Mar, cai, desfazendo a atmosfera de irreabilidade que sempre caracterizara a sua presença. A imagem cai, dando o sagrado lugar ao profano e à força do colectivo, pois da «festa da morte» passa-se à «festa da vida» (154), fechando-se este ciclo com o olhar deslumbrado das crianças, símbolo do futuro, que contemplam não o mar, mas «a terra dos homens em festa» (154), o que confirma a mudança da direcção do olhar e a nova paisagem que será construída.

no sistema patriarcal, o emblema da perda do domínio do pai sobre a filha, tal como acontecera com Hortense.

IV.3.

A terceira parte do romance trata da experiência de Clara. Esta, tal como Hortense que perdera o seu “centro” aquando do desaparecimento de Horácio e, posteriormente, do de Pedro, julgava-se incapaz de transformar o filho que carregava no ventre no centro da sua vida. O desespero e a angústia pela perda de identidade a nível individual, que haviam sido experimentados por Hortense no início do romance, reactualizam-se, o que corrobora a hipótese de se encarar Clara como um duplo de Hortense. No entanto, a experiência dolorosa de Clara¹² é atenuada pelo facto de ela e de a criança sobreviverem, sobretudo porque, neste último ciclo do romance, surge Hortense com uma força renovada.

Considerar o romance nos seus três ciclos encontra a sua razão de ser nesta terceira parte, como se o visualizar a paisagem das memórias fosse um ciclo decisivo para lutar contra O.S. Tirando partido da paisagem do mar revoltado e bravo da primeira parte e do povo que, pouco a pouco, deixava-se afogar, tal como Hortense também pretendia na sua falta de rumo, passa-se a um segundo ciclo em que as memórias mais remotas da infância e também as mais recentes permitem, quer no plano individual, quer no plano colectivo, compreender que era preciso vencer o mar e estabelecer uma nova relação com a terra, o que só seria viável com a derrocada de O.S. Assim sendo, na última secção do texto, ao mesmo tempo que Hortense surge decidida e capaz de salvar duas vidas e, de certa forma, recuperar o filho perdido na figura do neto no ventre de Clara, o povo emerge do texto com uma força da qual não se sabia capaz, como um «povo de afogados voltando à superfície, arrastando-se dos confins do mar até a praia, de novo respirando, a cada inspiração a certeza de estar vivo sentida com mais força, o sangue aquecendo sob o sol, o corpo recuperado e forte, caminhando» (162), como se despertasse de uma longa experiência num mundo irreal.

Mais uma vez, o cotejar de paisagens descritas ao leitor quase em simultâneo articula os aspectos da vida quotidiana do povo com a missão complicada e delicada de derrubar o regime, numa forma inteligente de sugerir a importância do colectivo na tentativa de

¹² Clara acaba mesmo por tentar o suicídio, tentativa que poderia ser lida como uma incapacidade da mulher de se recuperar, de lutar diante da adversidade, recriando, de uma certa forma, a omissão, guardadas todas as diferenças, dos que viam partir os seus filhos do «cais de desastre».

aniquilar O.S. É nesse sentido que a preparação da Revolução dos Cravos (embora nenhuma referência directa seja feita à mesma) é associada aos movimentos de um pescador (novamente a paisagem do mar) que prepara os anzóis com mãos treinadas como símbolo de outras mãos experientes que auxiliarão aqueles que só têm como armas as palavras e a razão (166), para além dos sonhos.

A queda de O.S. permitirá que, às duas formas de ausência, a emigração e a guerra, corresponda a presença dos que regressam. O espectro da morte que habitava o «navio de sombra» da segunda parte do texto dá lugar à alegria do regresso, sendo finalmente possível a todos que viveram no país dos outros «dar outra forma ao seu [meu] país» (171), baseados no conhecimento das paisagens que conheceram na «aventura de ir e voltar» (171), merecendo destaque a importância da consciência da alteridade na construção de uma paisagem diferente¹³.

Os planos individual e colectivo voltam-se a interpenetrar quando se pensa no regresso. O terceiro ciclo do romance trata de dois regressos, um que é o de Clara à vida, no seu sentido literal, após a tentativa de suicídio; outro, que é o de todos que saíram da sua terra para tentar a sorte em outros países e que voltam na esperança de recuperarem a alegria e a harmonia perdidas sob a influência de O.S.

Se o primeiro ciclo do romance foi iniciado com Hortense, o último será completado pela mesma personagem, que, durante os demais ciclos, na busca pela sua própria identidade enquanto mulher e enquanto cidadã, descobriu que a luta contra O.S., apesar de só ser bem-sucedida no plano do colectivo, em que muitas vontades estariam juntas, tinha que ter, na sua génese, uma força individual inigualável. Esta era a chave para evitar o afogamento, o que fica patente quando reflecte sobre a opção que Clara faria, quando lhe havia sido dada, através de Hortense, a chance de voltar:

não é só fora de nós que é preciso mudar o universo, é também dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, e essa é também a voz de O.S., grito, não fiques do seu lado e volta, (...) (195 e 196).

¹³ No confronto entre paisagens diferentes, a consciência da alteridade como ingrediente fundamental na construção de um novo país é destacada em: «Uma paisagem alargada a outra paisagem que traz uma nova relação com a primeira. Foi de outro país que vi o meu país. Fomos buscar lá fora as nossas mãos.» (Gersão, 1982: 171 e 172).

É o filho de Clara, «abrindo uma passagem, puxado por outras mãos através de uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz» (196), vindo à superfície, que se constitui na esperança na luz e na construção de uma paisagem menos sombria num país que precisava e queria se (re)descobrir.

V.

Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo de Teolinda Gersão comprova a perspectiva anteriormente sugerida de que a ficção portuguesa se vem constituindo numa das paisagens preferenciais para a reflexão sobre a importância do 25 de Abril na vida política e cultural do país.

A autora consegue promover essa reflexão através de uma paisagem, *o romance*, em que proliferam paisagens dominadas por elementos que foram, num dado momento da História portuguesa, utilizados como símbolos de identidade nacional. Fazemos aqui especial referência a símbolos como o mar, o cais e as festas religiosas. De todos eles, o mar é, com certeza, no domínio deste romance, o símbolo mais significativo a ser desconstruído.

Se o mar fora a solução para os problemas do passado, numa clara alusão ao sucesso da empresa colonial, o mar não deixaria de ser encarado como um elemento de partilha, mas já não do sucesso, posto que o cais era o do desastre. Dessa forma, a memória da nação vai sendo revista, já que o mar, a dado momento, muito levava e pouco ou nada trazia, já que o mar impedia que o destino português se cumprisse dentro da própria terra, mesmo que o Ultramar tivesse, outrora, também sido terra. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, o Ultramar, sonho de riqueza para muitos, passaria a representar, sobretudo, a terra em que muitos filhos da terra seriam obrigados a ficar para sempre. A nação teria a partilhar a perda dos filhos para a Guerra Colonial, sem deixar de partilhar a perda dos filhos que emigravam devido à falta de condições económicas dentro do próprio país.

No processo de desconstrução do mar, enquanto suposto elemento de identidade nacional, é preferencialmente a *mulher* que promove a consciência da sua influência nefasta, do desastre que ele representava. Essa consciência surge a partir da reflexão sobre a possibilidade de não mais abraçar um filho vivo, conduzindo, por outro lado, à consciência relativa à sua posição na sociedade

portuguesa. A mulher constata que ela vinha sendo dominada, sufocada, afogada por O.S., metamorfoseado no próprio mar, em Senhor do Mar, em Senhor da Morte, ou até, de forma algo curiosa, em mulheres como Áurea, que surgem como um prolongamento dos seus ideais. O.S., também ele, outrora espécie de símbolo de unidade, é desconstruído no romance. Porém, no contexto de tantas perdas, fica uma questão: estaria a identidade da nação comprometida?

A resposta é negativa, pois é justamente a consciência da culpa das mulheres que deixavam os seus filhos partirem aliada à certeza de que ainda era possível sonhar com força para transformar a paisagem do sonho em paisagem real, que promovem, ainda que aos poucos, a revolta acumulada, a vontade e o impulso para virar as costas para o mar e olhar a terra, lançando no mesmo mar o retrato de O.S., os lápis azuis, os projectos que não favoreciam a comunidade, os medos e o atraso, enfim tudo que fosse sinónimo de «imitação de vida».

Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo surge, pois, como o exemplo de que a *criação* pode vencer a batalha contra a imitação, batalha na qual não importa ser homem ou mulher. Mais do que isso, o romance surge como um espaço privilegiado de exame e de desconstrução de uma certa visão do passado nacional, revelando a necessidade de construção de uma outra memória, consciente das contradições, das desilusões e dos enganamentos do ontem para que um presente diferente possa ser vivido.

Confirma-se, assim, a perspectiva de que o romance é uma forma de apreender, de representar e de compreender o real, transformando-se o texto literário numa forma de despertar e partilhar uma consciência nacional, sem que a mesma se transforme num nacionalismo. Consciência sublinhada pela própria autora que, numa nota inicial, afirma:

[...] O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua.

Bibliografia:

- BHABHA, Homi K. (1990). «Introduction» e «DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation» In: BHABHA, Homi K. (ed.) (1990). *Nation and Narration*. London and New York, Routledge.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho.
- GERSÃO, Teolinda (1981). *O Silêncio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, 4ª ed.
- GERSÃO, Teolinda (1982). *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996, 4ª ed.
- GERSÃO, Teolinda (1984). *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, O Jornal.
- GUSMÃO, Manuel (1998). «Da literatura como transporte e travessia dos tempos. Algumas notas sobre a historicidade da literatura» In: *Vértice*, 87, Novembro-Dezembro, pp.72-85.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*, New York and London, Routledge, 1995.
- KRYSINSKI, Wladimir (1998). *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- LOURENÇO, Eduardo (1990). «Portugal - Identidade e Imagem» In: *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 3ª ed., pp.17-23.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987). *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1992). «Os Véus de Ártemis: Alguns Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina» In: *Colóquio/Letras*, 125/126, Julho-Dezembro, pp. 151-168.
- MEDEIROS, Paulo de (1996). «Introdução: ‘Em Nome de Portugal’» In: *Discursos*, 13, pp. 13-29.
- MORÃO, Paula (1996). «Escritos Feministas» (A propósito de uma mesa-redonda sobre este tema) In: *Dedalus*, nº 6, pp. 151-156.
- REIS, Carlos (1996). «Identidade e Discurso Ideológico» In: *Discursos*, 13, pp. 31-39.
- REMÉDIOS, Maria Luiza (1994). «O Entretecer da História e da Ficção» In: *Discursos*, 7, pp. 13-25.
- RENAN, Ernest (1882). «What is a nation?» In: BHABHA, Homi K. (ed.) (1990). *Nation and Narration*. London and New York, Routledge.

- SEIXO, Maria Alzira (1986). *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.