

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

Sobre *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge

Ao encontro da luz primordial



Lucília Maria Pinho

Tese orientada pela Professora Doutora Paula Morão, especialmente elaborada
para a obtenção do grau de mestre em Estudos Românicos.

Setembro de 2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

Sobre *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge

Ao encontro da luz primordial



Paul Klee (1920) *Angelus Novus*.

Lucília Maria Pinho

Mestrado em Estudos Românicos

Tese orientada pela Professora Doutora Paula Morão

Setembro de 2017

Agradecimentos

No momento em que finalizo este trabalho, gostaria de deixar expressos os meus agradecimentos:

À Professora Doutora Paula Morão, orientadora desta tese, por tudo o que me transmitiu de compreensão e de segurança, nomeadamente pelo excepcional entendimento que sempre demonstrou pela minha história de vida e de formação. Agradeço ainda a forma como foi conferindo, ao longo do tempo, um sentido de aprofundamento ao meu trabalho e abriu novos horizontes ao estudo da Literatura. Nunca esquecerei que me deu a honra de poder partilhar, com os meus limites, a sua firme e vasta sabedoria.

À Faculdade de Letras de Lisboa, que tornou o meu sonho de lhe pertencer uma realidade muito clara, nunca tendo criado dificuldades ao facto de se constituir como aluna alguém que, do ponto de vista da formação académica, vem de outro universo e está desfasada no tempo do ponto de vista da idade normal de ser aluna. A organização em cadeiras de regime livre permitiu uma escolha pessoal e ajustada ao meu percurso interior. O acolhimento inicial que me foi dado bem como o acompanhamento a todos os níveis, por parte de todos os professores, funcionários e colegas, jovens alunos, foi inestimável.

Aos excepcionais professores de referência que tanto enriqueceram este meu caminho, destacando os que leccionaram os seminários de Mestrado: Professora Doutora Fátima Morna, Professora Doutora Clara Rowland, Professora Doutora Helena Buescu e Professora Doutora Paula Morão. Uma palavra de reconhecimento pelos seus vastos conhecimentos, pela paixão da Literatura, pela sua solicitude e intrínseco profissionalismo.

À Professora Doutora Olga Pombo que leccionou três das cadeiras escolhidas em regime livre, duas delas no âmbito do Curso Estudos Gerais: Ciência e Cultura e Ciência e Arte; nunca irei esquecer a sua vasta e calma sabedoria em múltiplas áreas, para além da profundidade filosófica e humana que a caracterizam.

Aos colegas e amigos que foram partilhando alguns dos meus devaneios literários sempre de forma condescendente e sobretudo crítica.

Aos meus queridos companheiros do Curso de Física da Faculdade de Ciências de Lisboa, finalizado em 1976. Sempre fomos solidários e activos com os valores de Abril, antes e depois de Abril e para sempre a amizade pauta as nossas vidas.

Aos Doutores Pedro Pinho Lopes e Miguel Pinho Lopes, meus queridos e sábios filhos, por terem acarinhado e incentivado, nesta nova fase da vida, a insaciável e deslumbrada sede de Literatura desta professora de física, sua mãe.

.

RESUMO

A presente dissertação, intitulada *Sobre Os Memoráveis, de Lídia Jorge – Ao encontro da luz primordial*, trata o romance salientando as linhas luminosas que emergem imparáveis do tempo. O eixo reside nos sentidos primordiais que enformam e se propagam a partir de um dia único – o dia 25 de Abril de 1974 em Portugal. A narrativa, convertida em fábula, devolve ao futuro uma essência de ensinamentos a não perder, redesenhando a utopia de um mundo melhor. As deformações do espaço-tempo e das próprias personagens ao longo do romance dão corpo ao questionamento permanente como princípio de uma visão caleidoscópica e livre.

Estruturalmente este trabalho organiza-se em cinco capítulos, cada um composto por subcapítulos, antecidos por uma introdução elucidativa das razões moventes e das linhas gerais propostas. No primeiro capítulo estabelecem-se referências teóricas ligadas ao conceito de tempo e à sua transversalidade na narrativa. Em seguida, no segundo capítulo, clarifica-se a estrutura global do romance e o seu objectivo central. No terceiro capítulo, “Viagem ao Coração da Fábula”, título do painel central do romance, concretizam-se as problemáticas ligadas ao tempo, aprofundando a questão fundamental da fotografia como conceito e como ente especial no contexto narrativo. No quarto capítulo, as personagens *memoráveis* saem da fotografia, uma por uma, para uma análise mais longa. Agrupam-se, de forma intencional, por um lado as personagens militares que cumprem missões, códigos e uma ética que se quer salientar, e, por outro lado, as personagens civis que dão forma especial à inscrição desse dia num certo *para sempre* (um fotógrafo, um homem ligado à música e dois poetas). Termina-se, num quinto capítulo, com algumas linhas conclusivas que se constituem como uma síntese reflexiva aberta; regista-se ainda uma cumplicidade com o não esquecimento como condição de futuro.

Palavras-chave: “cinco mil”; dia inicial; fábula; fotografia; futuro; instante; liberdade; luz; memória e esquecimento; tempo; 25 de Abril.

SUMMARY

This dissertation is entitled "Sobre *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge – ao encontro da luz primordial" ("About *Os Memoráveis*, by Lídia Jorge – finding the primordial light"), is based on the analysis of this novel in the sense of capturing and emphasizing the luminous lines that, by reconfiguring the contingencies of time, emerge unstoppable from it. It is about capturing the primordial meanings that shape and spread from a single day – April 25, 1974 in Portugal. The narrative, converted into a fable, has the ability of returning to the future, essential teachings that cannot to be missed, aiming at redesigning the utopia of a better world. The deformation of space-time and of the characters themselves throughout the novel give substance to the permanent questioning as a condition for a kaleidoscopic and free vision.

Structurally this work is divided into five chapters, each one composed of subchapters, preceded by an elucidative introduction of the driving reasons and the general guidelines proposed. In a first chapter, some generic and theoretical references linked to a concept of time and its transversality in the narrative are analysed. Then, in the second chapter, the overall structure of the novel and its central purpose are clarified. The third chapter covers themes that allow an approach of the "Journey to the Heart of the Fable", the title of the central panel of the novel, concretizing the time-related problems in the narrative and deepening the fundamental issue of photography as a concept and as special entity in the narrative context. In the fourth chapter, the memorable characters come out from the photography, one-by-one, for a longer analysis that is detailed. The methodology chosen for the analysis groups: on the one hand, the military characters that fulfil missions and the codes of ethics that are emphasized; and on the other hand, civilian characters in whom the dazzle remained and who give special shaping to the inscription of that day in a certain *forever*: a photographer, a man associated with music and two poets. The thesis ends with some concluding lines, which are an open synthesis of all the reflections made in previous chapters. I also put forward my complicity with non-forgetfulness as a condition for our future.

Key words: "five thousand"; initial day; fable; photography; future; instant; freedom; light; memory and forgetfulness; time; 25th of April.

ÍNDICE

Introdução.....	7
1 - Um romance que nos convoca	7
2 - Questões a salientar.....	9
2.1 - A memória	9
2.2 - Uma fotografia.....	10
2.3 - Contemplar instantes e olhar um <i>para sempre</i>	10
2.4 - Das catorze personagens de um quadro, para cinco mil homens	11
2.5 - Algumas ressurgências de outras linguagens	12
3 - Sinopse.....	13
Capítulo I - O tempo, “esse grande traidor”	14
1 - Breve reflexão sobre tempos.....	14
2 - Espaços comunicantes	18
3 - A fábula e as deformações no espaço-tempo	20
Capítulo II - Análise Global da Obra	24
1 - Linhas gerais sobre questões de estrutura	24
2 - No caminho da fábula	28
3 - Tema central para o desenvolvimento da narrativa: a encomenda do Sr. Embaixador.....	30
4 - Alguns significados emergentes na antecâmara do texto: título e epígrafes.....	36
4.1 - Apelo a Mnemósine	36
4.2 - As vastas responsabilidades de um título.....	37
4.3 – Outras considerações.....	38
4.4 – Interpretação das epígrafes.....	39
Capítulo III – Na senda da multifacetada viagem ao coração da narrativa	43
1 - A razão fundamental: perseguir a luz residual da origem.....	43
2 - Alguns marcos de uma cronologia: materializar o tempo.....	46
3 - Uma investigação rigorosa e paradoxalmente contaminada de emoções	48
4 - A fotografia, esse ente intrigante	51
5 - Personagens moventes entre a fotografia e a fábula	58
Capítulo IV- Testemunhos e ressurgências de sentido.....	62
1 - Para além da personagem: um pai, António Machado.....	62
2 - Chefe Nunes: em nome de muitos anónimos.....	65
3 - Major Umbela: a voz de denúncia da corrupção.....	67
4 - Oficial de Bronze: o “guardião da memória” e da tese do milagre.....	69

5 - Personagens maiores do que a vida: El Campeador e Charlie 8.	73
5.1 - El Campeador: o que olha de frente para o mar.....	74
5.2 - Charlie 8: o que nunca desvia os olhos límpidos.....	78
6 - Materializar o não-esquecimento.....	84
6.1 - Tião Dolores: “o intérprete do mundo”.....	84
6.2 - Salamida: o que faz permanecer a música em estado nascente.....	87
6.3 - Os poetas: os que habitam na inversão do tempo.....	91
Capítulo V - Em jeito de conclusão.....	96
1 - Trabalho sobre a análise dos testemunhos: vislumbrar os fulcros do caleidoscópio.....	96
1.1 - Linhas luminosas identificadas nos testemunhos das personagens militares.....	98
1.2 - Outras Personagens.....	100
2 - Regresso ao espaço-tempo.....	101
2.1 - O tempo subvertido dos poetas.....	102
2.2 - Construção de um certo relógio imaginário.....	103
2.3 - Entre <i>Angelus Novus</i> e o Relógio do Arco: <i>Memories</i> de um mundo em devir.....	104
3 - Cumplicidade: a Inquietude na “substância do tempo”.....	106
Bibliografia.....	108
Anexo 1.....	113

Introdução

Desenterrar a pureza e celebrá-la como força.¹

Lídia Jorge

Das marcas conhecemos as sombras, sem saber correr atrás das bocas abertas que emitiram o grito primeiro, dos olhos adolescentes ainda espantados sob as memórias, das palavras que marcaram os traços em carreiros já esbatidos.

As sombras crescem muito à medida que o tempo se dilui. Às vezes a noite, quando total, é o único registo que nos merece o espanto. Nesta solidão sem cauda, nenhum campo de forças nos entrelaçará a nada: nem a um nome, nem à recordação de um gesto. A lápis, com um pouco de receio, começamos então a marcar, ponto por ponto, as estrelas alquímicas nos lugares de origem, nos brilhos mais queridos, nas formas geométricas mais puras – com o que ficou do reino límpido, matéria residual deste texto.

Os nomes, os lugares, as músicas, as palavras ou as imagens surgiriam depurados e vastos, como vestígios para sempre, agarrados ao lado mais fundo e mais simples onde seria possível escavar até ao âmago da terra ou voar para lá do possível. O que ficará por fazer é o resto infinito do mistério de um futuro; o que fica por dizer será mais uma poeira irmã sobre o vasto universo dos possíveis.

1 - Um romance que nos convoca

Percorro devagar as veredas desse espectro descontínuo, de múltiplas frequências, criado a partir de uma luz total e única. A poesia estava na rua, nesse tal “dia inicial inteiro e limpo”². Parto na demanda do deslaçar de alguns fios de uma incisiva mas pequena luz – “Uma pequenina luz bruxuleante (...) / brilhando incerta mas brilhando/ aqui no meio de nós”³ – filamentos incandescentes emaranhados desses dias fundadores. Parto também pelos recantos labirínticos das memórias oferecidas, em ressonância com esses pedacinhos luminosos. Parto ainda, com intensa curiosidade e cumplicidade, a observar teimosamente as frestas das pedras das calçadas oferecidas aos passos de três jovens jornalistas. Esta partida é

¹ JORGE, Lídia. “Uma canção contra o destino”, entrevista conduzida por Andréia Azevedo Soares, *Público*, Ípsilon, 26/03/2014.

² ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, “25 de Abril”, *O Nome das Coisas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p.53.

³ SENA, Jorge de. “Uma Pequenina Luz”, *Fidelidade*, 1958, *Poesia II*. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 49.

também um regresso. Atrevo-me a solicitar a segura mão de Lídia Jorge, a autora comprometida e que nos compromete, para talvez poder ser um pouco cúmplice num certo desígnio inaugural deste romance a que a autora empírica se deu: trazer à partilha, poder descer às profundezas da terra, procurar o fôlego inicial.

Para isso será necessário desvendar os meandros da fábula e assim poder sentir os grânulos de luz que vão emergindo na leitura da narrativa. Esse movimento descendente e de regresso tem, no romance, a força suficiente para a possível projecção num assumir de desígnio colectivo transformador.

Procurei preservar em mim esse tal *dia* como o Sophia o disse. No entanto, a luz original desse deslumbramento projectou muitas e variadas sombras de objectos opacos e densos – acontecimentos, interpretações, desencantos - que vieram ofuscar em múltiplos sentidos os momentos inaugurais de tantos caminhos possíveis. Perigosamente, conseguiriam talvez nublar também as palavras essenciais em nós próprios, individual e colectivamente, remetendo para uma vontade de silêncio ou para algumas comemorações abstratas, superficiais e repetitivas que nos podem levar a perder o sentido de nós próprios e do que é essencial de imanência nessa história ímpar.

A obra, *Os Memoráveis*, veio ter comigo em 2014, quando se comemoravam os anos redondos - neste caso os 40 anos do 25 de Abril. Li então entrevistas dadas por Lídia Jorge sobre a sua recusa de um certo esquecimento e sobre o legado aos mais jovens – os que ainda não tinham nascido – como se revela na epígrafe dois⁴ e se confirma ao longo de todo o romance.

Do conhecimento da obra de Lídia sabia que não se tratava, em *Os Memoráveis*, de uma abordagem simples, com uma cronologia imediata e linear; ou mesmo de um chamado romance histórico. Quando se aproxima dos territórios da narração, Lídia Jorge nunca vai ao de leve, não facilita mas antes multiplica as referências; inventa, mistura, separa, contempla e obriga o leitor a discernir as complexidades dos acontecimentos, do espaço, do tempo e de cada uma das personagens. Deixa-nos num questionamento constante que promove novas reflexões a apontar um lugar essencial que vamos desvendando. Falamos dos *prodígios* da sua escrita: quer se trate das personagens de uma aldeia encaixada, confinada num espaço fechado na serra algarvia, como no romance *O Vale da Paixão*, ou a um hotel da Beira, Moçambique, em *A Costa dos Murmúrios*, em plena guerra colonial. Falamos do desvendar

⁴ Epígrafe dois: “ Desculpem não nos encontrarmos nestas ruas. / Só nasceremos amanhã. “, *Dos murais de Lisboa*.

da crueza das vidas, da guerra e da natureza dos seres que a partilham com todas as suas particularidades e contradições.

Falamos do sofrimento íntimo ou da falsa glória mas também da procura intransigente de um lugar de amplitude cívica - esse fio constante de ressurgência do compromisso com o mundo. Os espaços e os tempos podem ser confinados, mas alargam-se às interrogações sobre a História e ao questionamento mais íntimo das personagens. Serão também esses espaços e esses tempos multiplicados, multifacetados, quase labirínticos: de modo a que, contemplando a complexidade dos acontecimentos e dos seres, possamos olhar de muitos ângulos esse *milagre* sem deuses, o que permite aprofundar toda a realidade que nos sufoca e nos poderia conformar, encontrando assim os mais amplos argumentos de onde despontam grânulos transformadores.

2 - Questões a salientar

2.1 - A memória

Através de um título, *Os Memoráveis*, estamos perante a evocação de uma memória colectiva que assumirá várias vertentes e é corporizada, com uma intencionalidade fundamental, no sentido de inscrever o não esquecimento. Em ligação com o significado do título estabelece-se a tentativa de decifração das duas epígrafes: a primeira ligada à defesa de não poder esquecer, e a segunda promovendo o vendaval para o futuro. O estudo das epígrafes faz-se a partir de conceitos de Narratologia, recorrendo nomeadamente a Gérard Genette, *Seuils* e a *Dicionário de Narratologia*.

No que diz respeito às memórias, salienta-se a sua problematização. Lembra-se, nomeadamente a propósito de uma das relevantes personagens - o Oficial de Bronze (p. 87) - a reflexão crítica da narradora sobre este papel perigosamente passivo das memórias acumuladas dentro de gavetas arrumadas e fechadas (p. 292)⁵. No presente da narração, passados trinta anos sobre o 25 de Abril, esse oficial continua a recolher e a arquivar material para a memória.

⁵ Todas as remissões para o romance *Os Memoráveis* de Lídia Jorge se referenciam ao longo do texto com o número da respectiva página da edição utilizada.

2.2 - Uma fotografia

No restaurante de nome Memories (p. 51) foi captada uma certa fotografia guardadora de um momento simbólico e dos seus protagonistas que, com a sua mediação, regressam ao romance. A especial fotografia corporizará uma memória ressurgida de múltiplas formas ao longo de todo o painel central da narrativa – “Viagem ao Coração da Fábula”.

Aquela foto, simbolizando e materializando uma excepcional criação de autoria, impõe-se como absoluta presença da personagem colectiva que emoldura todo o romance. O poder desse recurso imagético é profundamente intenso: um por um vão emergindo, saindo desse caixilho, os protagonistas assim eleitos, questionando o lugar e o papel de cada um deles nesse colectivo que o texto nos faz olhar permanentemente. Assim, a partir de um lugar estático e a duas dimensões, confere-se o poder de vidas multifacetadas – um quadro que se transforma numa entidade dinâmica multidimensional. Esta fotografia viajou de uma estante antiga para as ruas, habitou todos os espaços e quase todos os protagonistas. Foram-lhe assim conferidas muitas vidas, tendo adquirido profundidade, relevo e novas emoções; como se tivesse rejuvenescido, habitará para sempre o romance a que pertence e a que dá forma.

2.3 - Contemplar instantes e olhar um *para sempre*

Escrever contra um certo esquecimento é também conferir sentido aos acontecimentos primordiais e esse será um dos grandes objectivos que movem esta escrita e que se deseja fazer emergir nesta breve análise.

O romance, *Os Memoráveis*, que desde o título indicia os clássicos, lança-se em voos desconhecidos. Novas formas de epopeia? Talvez, mas uma forma estilhaçada, deformada, poética. Saber-se-á que os supostos heróis não têm, nem necessitam, do apoio de deuses mas que, ainda assim, serão capazes de fazer inflectir a fatalidade de um tempo retrógrado. Acentua-se essa ideia fundamental que ressurgiu de todas as linhas e entrelinhas da narrativa: uma certa ética de desprendimento, de humildade e de consciência profunda do assumir o motor da convicção coletiva: “eu sou cinco mil”.

Tenta-se então aprofundar essa nova forma de milagre. E, nessa procura, encontramos a abordagem da temporalidade na narrativa – essa espécie de qualidade do

tempo e dos acontecimentos, tempo esse que se relativiza, dele emergindo as suas próprias descontinuidades. Para estudar esse problema, associado à questionação do instante, recorreu-se a Bachelard (nomeadamente em *L'intuition de l'instant* e *La dialectique de la durée*) e a Benjamin, onde se encontrou a concepção de História indissolúvel da noção de tempo. O “anjo da história” não é um anjo qualquer, mas sim, tal como Benjamin o refere e explicita, o que remete para a pintura de Paul Klee, *Angelus Novus*⁶ (Benjamin, 2008:13), – este conceito parece atravessar toda a narrativa; o *Angelus Novus* tem a face virada para o passado, mas num dado instante, um vendaval lança-o para um futuro imprevisível a construir. Invertendo o fluxo fatal do tempo, mudando a velocidade em sentido e valor, acelera-se, de acordo com os acontecimentos, esse relógio antes improvável, estilhaçando a ideia de história plana e horizontal. A interpretação desses momentos únicos dá lugar a uma ressonância poética em que ondas vindas de vários pontos se encontram num pico elevado - espaço-tempo de procura de simultaneidade que afinal se quebra - uma descontinuidade, uma singularidade que se contempla e que conferirá à narrativa potencialidades para um papel transformador e emancipador: será o lugar e o instante do milagre. Estaremos entre *Angelus Novus* e o “Relógio do Arco” (p. 75) da Rua Augusta que ficcionalmente transformará o tempo.

2.4 - Das catorze personagens de um quadro, para cinco mil homens

Talvez numa concepção despojada mas eminentemente humana, as personagens, algumas que se aproximam de heróis, estão carregadas de afectos, de contradições e de interrogações. À sua individualidade sobrepõe-se uma relação ligada à acção colectiva e ao seu sentido ético: uns com os outros, com o mundo, e só depois consigo próprios. Talvez sejam heróis que contemplam o tempo presente, mas que, de alguma forma, obrigam a sobrepor a luz à sombra, possuídos por uma complexidade espectral; estes heróis retirar-se-iam na hora do banquete.

Procura-se então descobrir em certos espaços e em diferentes tempos os corredores estreitos, sem atrito, onde o movimento permanece eterno - esses ensinamentos que estão a querer apontar um *para sempre* emergem plásticos e essenciais, com capacidade para moldar

⁶ Ilustração da folha de rosto desta dissertação: Paul Klee, *Angelus Novus* (1920). The Israel Museum, Jerusalém. <http://www.imj.org.il/en/collections/199799>. Consulta em 10-9-2017.

e reinstalar de novo o sonho. As personagens arrastam consigo as suas sombras impostas pelo tempo e pela interposição de obstáculos imprevisíveis no caminho dessa luz inicial.

2.5 - Algumas ressurgências de outras linguagens

Assumo neste trabalho a minha condição plural de formação, de conhecimento e uma certa poética de relação com o mundo e com os acontecimentos relatados. Assim, a minha formação em *Física* arrastou, embora esporadicamente, conceitos e linguagens que expressei vindas desse lado do conhecimento e que aqui se cruzam. Estão, neste caso, algumas questões relacionadas com os conceitos de Tempo e de Relatividade; assim como de Cosmologia e de Luz, em relação com a possibilidade de poder andar para trás no espaço-tempo através de radiação residual. Estas ressurgências terão sido essencialmente induzidas pelas leituras de entrevistas dadas por Lídia Jorge e podem revelar que não há linguagens estanques e que nos socorremos das palavras mais significativas que conhecemos para nomear e pensar sobre o mundo. Por outro lado, a emoção acompanhou toda a reflexão sobre a obra. O meu envolvimento nos acontecimentos desse dia e do significado a acentuar para um futuro tornam-me, de certa forma, cúmplice da própria narrativa. Gostaria também de salientar a evocação de alguns poemas de Sophia de Mello Breyner: desde a repetição em contexto da palavra “dia”, a fazer afluir o sumptuoso poema “25 de Abril”: “Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo”. Procuraremos esse dia; mas muitos outros poemas serão aqui evocados e seguramente muitos mais estarão nesse rio da procura de sentido da narrativa.

Quando ousar interpretar, ou apenas olhar, não um problema de física à procura de uma solução, mas sim uma obra de arte, o que talvez procure seja esse infinito alargamento, por vezes transgressor, produzido em nós por um romance, um quadro, um poema – falar desse lado do deslumbramento, em vez de me remeter ao silêncio também cúmplice, falar da emoção condensada, ou acrescentar ainda um certo comprometimento com os múltiplos significados da obra - difícil tarefa que nos agita e nos alarga.

3 - Sinopse

Começo por analisar algumas referências ligadas ao tempo e à sua transversalidade na narrativa. Num segundo capítulo, situarei questões de natureza da estrutura global do romance e do seu objectivo central. Trabalho, em sequência, a aproximação à “Viagem ao Coração da Fábula”, título do painel central, e, neste caso, abordarei de novo, mas agora de forma concreta, a questão do tempo na narrativa, salientando a questão fundamental da fotografia como conceito e como ente especial neste romance. Apenas num quarto capítulo desta análise, as personagens memoráveis saem da fotografia, uma por uma, para uma análise mais longa que se fundamenta. Essa análise está agrupada de forma intencional em personagens militares, que cumprem missões, códigos e uma ética e, por outro lado, em personagens que dão corpo à inscrição desse dia um *para sempre*, ligado de certa forma à arte: civis que também dariam a vida para que esse dia se cumprisse. Termino com algumas linhas conclusivas, apenas como uma síntese aberta de todas as reflexões anteriores e para afirmar uma espécie de cumplicidade com o futuro do não esquecimento, do não alheamento e da vontade de ser mais um de “*e nós também*” (p. 58), ou mais um, dos cinco mil aqui evocados.

Capítulo I - O tempo, “esse grande traidor”⁷

Imaginem um mundo onde causa e efeito são aleatórios. Uma vez é a primeira que precede o segundo, outras é o segundo que precede a primeira. Ou talvez a causa esteja para sempre ligada ao passado, e o efeito preso ao futuro, mas futuro e passado são permutáveis. (...) Neste mundo acasual, os cientistas nada podem. (...) Neste mundo os artistas são felizes. A imprevisibilidade é a alma dos seus quadros, das suas partituras, dos seus livros. Comprazem-se com o imprevisto, o inexplicável, o retrospectivo.⁸

Alan Lightman

1 - Breve reflexão sobre tempos

Em *Os Memoráveis*, um certo questionamento múltiplo sobre aquilo a que se pode chamar *tempo*, inevitavelmente em simbiose com o espaço que o legitima, está incorporado, de forma diferenciada, em toda a narrativa e revela-se um conceito dinâmico, fragmentado e assim multifacetado. Esse questionamento tem capacidade para se assumir como matéria-prima para uma quase inesgotável multiplicidade de análises.

Pode falar-se de múltiplas facetas de um tempo que, embora enraizado na pulsação orgânica e em vários fenómenos cósmicos, se foi tornando cada vez mais abstrato. Assim, foi materializado nos relógios mecânicos; a sua medição foi aperfeiçoada nos sistemas digitais e radicalizada nos relógios atômicos. Com esta evolução, de certa forma técnica, se foi aumentando suposto rigor a esse conceito de tempo, da mesma forma que se acrescentava também o seu distanciamento em relação ao homem que o reinventa - essa espécie de tempo que, sem qualquer relação subjectiva com a vida, tenta aprisionar o transitório e o imprevisível de maneira a tornar a nossa existência sujeita a uma espécie de tirania inevitável e sem rosto que, na maior parte dos casos, aceitamos tacitamente e sem questionamento. Torga, num texto em que reflecte sobre esta mesma questão, referirá:

O mundo transformou-se diabolicamente a meus olhos numa absurda relojoaria de pêndulos obstinados e ponteiros implacáveis a espicaçar-nos a inquietação. Até no pórtico das catedrais havia anjos de mostrador em punho, a chamar-nos à realidade do transitório. E, na melancolia da febril correria em direcção ao nada, só nos restava a certeza apaziguadora de que, a par dos acicates da presteza, existia também, discretamente

⁷ Expressão incluída em entrevista dada por Lídia Jorge a Ana Marques Gastão, *Colóquio-Letras*, nº 188, p.142. A citação encontra-se no final deste capítulo.

⁸ LIGHTMAN, Alan. (1997). *Os Sonhos de Einstein*. Lisboa Edições ASA, p. 28. O autor tem como fonte a descoberta da relatividade restrita por Albert Einstein no famoso ano de 1905, em que se supõe que, numa noite de insónia, o cientista terá sonhado com mundos em que o tempo assume várias possibilidades efabulatórias, na tentativa de encontrar uma resposta para a questão do tempo.

solícitas, as ampulhetas sem pressas dos afectos. Que o homem tinha na condição o dom da amizade. A graça de amar e ser amado. (Torga, 1993: 128)⁹.

Os dois tempos para que, tão claramente, Miguel Torga aqui alerta serão, neste romance, escrutinados em camadas ou, por vezes, em labirintos; o tempo vai contemplar ainda os instantes primordiais de viragem da História contrariando o determinismo e o conceito de continuidade. Em qualquer vertente que se assuma, os tempos nunca serão, porém, separados abstratamente dos acontecimentos reais ou imaginados que os sustentam.

Na narrativa que se analisa, um certo *tic-tac* constante, pendular e certo parece ser simultaneamente assumido e subvertido. Tornar-se-á numa espécie de ritmo não periódico e zigzagueante – volta-se, em socalcos, para dentro de um certo passado bem identificado do ponto de vista da História, em datas muito nítidas e estratificadas, mas retomando sempre o sublime lado amarrotado das memórias, nas transformações assumidas pela fábula. Procura-se transversalmente um lugar de futuro onde se deseja intervir. Como consequência, o tempo da narrativa e o tempo ficcional assumem, no essencial, descontinuidades primordiais tornando-se pertença de outros mundos a explorar. Várias narrativas de acontecimentos simultâneos trazem à luz o sentido sublime que se pretende fazer ressurgir.

A análise da estrutura mais detalhada, um pouco mais fina, que se possa fazer dos papéis desempenhados pelo tempo requer a possibilidade de uma exegese na sua ligação à narrativa propriamente dita: o tempo da relação como fundamento dessa narrativa e o tempo da ficção que não consegue escapar à seta de um certo relógio fundador.

Em *Dicionário de Narratologia*, encontram-se algumas linhas referenciais para um começo de análise nomeadamente no que concerne à distinção entre tempo da história e tempo do discurso, sendo que o tempo da narrativa poderá torná-los indistintos:

(...) é possível distinguir uma dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso. (...) nas práticas narrativas em que se revela uma importante categoria do relato, o tempo narrativo afirma-se, de facto, como resultado daquelas duas dimensões. (Reis, Lopes, 1991:386)

Neste romance revela-se uma articulação não linear entre estas componentes do tempo bem como a subversão de ambas as categorias enunciadas. De facto, e desde o seu início, o tempo histórico remete para uma essência de descontinuidade a par com um fluxo contínuo e quase cronológico em que os vários acontecimentos do dia 25 de Abril se vão sucedendo. No intervalo de apenas vinte e uma horas desse mesmo dia dar-se-á corpo a viragens súbitas e essenciais das situações e dos seus protagonistas. Em entrevista, Lídia Jorge clarifica:

⁹ TORGA, Miguel (1993). *Diário XVI*. Coimbra, edição de autor.

Deve-se ter em conta que o dia 25 de Abril, na sua pureza original, terá durado apenas vinte e uma horas. Essa contradição, e a forma como ao longo de trinta anos ela se aprofundou, constitui o corpo ficcional desse livro, com o epicentro da acção localizado em 2004. O ponto de vista, porém, coincide com o tempo que estamos a viver, dez anos mais tarde, o ano de 2014. (Gastão, 2015: 144)

Assim, qualquer acontecimento evocado e narrado se situa, em simultâneo, num espaço-tempo vivencial, ficcional e projectivo - passado, presente e futuro num mesmo cadinho alquímico. A narrativa, que circunscreve o tempo da ficção, também o prolonga, subverte e deforma, por vezes paradoxalmente, conferindo assim ao texto dimensões inesperadas – incorpora seguramente uma espécie de nova possibilidade de reflexão que se revela potenciadora da fábula e que se pretende assumir em toda a sequência do texto.

Ricardou chama a atenção para a riqueza desta não linearidade de dois supostos eixos paralelos e ambos temporais, com diferentes escalas – um eixo que diz respeito ao tempo da narração e outro ao tempo da ficção. Entre ambos podem estabelecer-se relações unívocas, por vezes mais difíceis de matematizar, dada a complexidade relacional que se lhes torna inerente. Salienta-se, a este respeito, o ponto ”Simultanéité et alternance”, do texto de Ricardou, “Temps de la Narration, Temps de la Fiction”, que parece estar em consonância com a complexa análise destas vertentes temporais em *Os Memoráveis*, contemplando a interpretação de uma certa simultaneidade ziguezagueante. Neste caso, os dois eixos clarificados pelo referido autor interferem e parecem perder a sua condição de linearidade para se situarem em algo mais complexo e fragmentado, tal como é esclarecido no seguinte passo desse mesmo ponto:

Le narrateur suspend tel évènement pour reprendre son contemporain e vice versa. (...) La disposition suspensive des fragments narratifs correspondant à des évènements contemporains tend à produire une métamorphose; la simultanéité éclate en une alternance qui accroît artificiellement l'intérêt de chaque segment. (Ricardou, 1972:168)

Em certos casos, é esse ziguezaguear deformador, metamorfoseante do tempo que se vai tornando fundamental ao longo do segundo painel deste romance – “Viagem ao Coração da Fábula” (p. 45) - uma certa dicotomia deformada, polimorfa, constituindo-se como uma das intenções transversais à obra. Temos, para além das infiltrações múltiplas do tempo narrativo, e do vai e vem do passado para o presente, a questão que parece ser essencial de que os acontecimentos narrados por várias personagens correspondem, ou remetem, para o mesmo intervalo de tempo, esse alicerce inamovível: o dia memorável de 25 de Abril de 1974.

Recorrendo a Ricardou no mesmo artigo anteriormente citado, é relevante a clarificação sobre a referência das ditas rupturas no decorrer da narrativa, que a aprofundam em muitos dos ângulos possíveis. No ponto intitulado “Reprises textuelles”, o autor situa-nos na contradição ou no paradoxo que podem ser assumidos quando estas inversões no tempo, paragens ou rupturas narrativas imprimem uma mistura uma vez mais transformadora aos supostos eixos, paralelos e temporais, da ficção e da narração:

Une *rupture* tend à séparer les deux axes : tandis que la narration se prolonge, la fiction au contraire, en quelque façon, s’immobilise. Ici encore, la conséquence est double : L’*écriture* n’est plus masquée par le déroulement de l’histoire, mais elle est contestée en sa réitération même par l’architecture du livre. (Ricardou, 1972:169)

Apesar do alicerce construído sobre um claro tempo histórico, a narrativa vai encontrar desde a sua estrutura todas as formas de trabalhar num outro tempo mais complexo, por vezes mais íntimo, por vezes dilatado ou instantâneo. Um tempo caleidoscópico – materializado também na caracterização dos espaços, nas personagens e nas relevantes incursões pessoais da narradora.

Contemplar a descontinuidade do tempo é uma questão fundamental no sentido conferido a todo o romance. Pode afirmar-se que o instante é o tempo crucial, o tempo de todas as possibilidades em aberto, o tempo do “milagre”, da poesia e da esperança de uma vida construída. É assim induzida uma certa concepção de História e contempladas novas vertentes do próprio tempo que não se compadecem com a homogeneidade, nem com a fatalidade de um destino prévio ou com um certo determinismo conformista. Do ponto de vista da História esta abordagem vai ao encontro dos conceitos de Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o *estado de excepção* em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a esta ideia.” (Benjamin, 2010:13). Segundo o autor, o determinismo e a continuidade como conceitos favorecem os que nada pretendem mudar; cita-se de novo Benjamin, completando esta mesma ideia de que é necessário repensar a História com uma base de pensamento novo: “A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua acção” (Benjamin, 2010:18). A ideia de “vendaval” nos acontecimentos da História (Benjamin, 2010:13) é consignada de forma ímpar pelo autor na sua referência ao quadro *Angelus Novus* de Paul Klee (que se reproduz na folha de rosto deste trabalho e cujo significado nesta análise se completa no final).

Sobre a essência do tempo pode referenciar-se o pensamento de Gaston Bachelard; para este autor, aquilo a que, em todas as vertentes, podemos chamar tempo é

eminentemente de natureza descontínua. Ou seja, a continuidade ou a mesmo a duração (Bergson), não correspondem à verdadeira essência do tempo, pois esta é eminentemente fraccionada e contempla o instante como fundamento. A argumentação de Bachelard, em consonância com a visão de descontinuidade filosófica apresentada por Benjamin, desenvolve-se detalhadamente em *La Dialectique de la durée* (1950) e em *L'Intuition de l'instant* (1931); dos múltiplos argumentos apresentados, salientam-se:

Commencer et changer sont loin de correspondre. On peut clairement enseigner un commencement ; on ne peut guère que suggérer un changement.

(...)

Or, différer une action, c'est en suspendre la causalité, c'est en suspendre la causalité, c'est enlever à la durée continue sa principale fonction. Le flot n'est plus poussé par le flot. Nous sommes libres de décider de l'urgence.

(...)

c'est parce que nous savons faire le vide devant notre action- autrement dit, la différer ; autrement dit encore, briser la causalité catagénique que nous avons le moyen d'encadrer nos souvenirs (Bachelard, 2006:43, 45 e 46)¹⁰

O tempo descontínuo diferencia a acção, parte-a em pedaços ínfimos e consigna a própria realidade e o seu ritmo, revelando que a nossa própria memória está ancorada num certo estalar de causalidades temporais. O tempo quebra-se no seu íntimo para dar lugar a acontecimentos novos e ao próprio desenvolvimento da vida; a ideia de instante deixa de ser uma abstracção – o instante é a própria configuração do tempo. Bachelard clarifica ainda, a este respeito: “Nous avons donné en effet la réalité à l'instant et c'est le groupe des instants qui forme pour nous le rythme temporel.” (Bachelard, 2012: 73).

A descontinuidade do próprio tempo é substancialmente o instante e o vazio; contemplando também a solidão do homem, trazendo à “regra” os acontecimentos imprevisíveis e assumindo, portanto, a luminosidade da História como uma sua condição.

2 - Espaços comunicantes

Todos os tempos estarão inevitavelmente em simbiose com os espaços semi-imaginários, essencialmente construtores de uma certa geografia ou de uma certa arquitectura: a narradora vai desvelando um mapa com determinados pontos de referência que se poderia realmente percorrer. Trata-se, em princípio, de algo de muito concreto mas

¹⁰ BACHELARD, Gaston (2006). *La dialectique de la durée*. Paris, PUF.

também, por vezes, de algo inatingível que se mistura com a racionalidade, que a desequilibra e que assim se infiltra neste espaço-tempo. As intenções subjacentes parecem, mesmo assim, bem distintas: o espaço, quase que podemos percorrê-lo; mas o tempo, ele próprio se desdobra em ficção e em magia.

O referido mapa é essencialmente desenhado sobre Lisboa, apenas se sai ou se entra na cidade em ocasiões muito bem identificadas e de acordo com as intenções ficcionais das personagens. Está neste caso, e em primeiro lugar o regresso de Ana Maria Machado a Lisboa (p. 47), de certa forma uma viagem mítica à casa paterna.

Para a realização das entrevistas, os jornalistas deslocar-se-ão ao encontro de personagens com significados talvez mais profundos ou mitificados. Partirão, rumando à Praia Grande, ao encontro do herói transfigurado, *El Campeador* (p. 225) e deslocar-se-ão, de comboio, em viagem a Santarém (p. 235), para o encontro com a viúva de outro herói, e com o próprio omnipresente *Charlie 8*. A equipa sairá ainda de Lisboa para uma longa viagem, numa espécie de extensão poética e mágica, a um talvez Algarve, a um espaço-tempo invertido dos poetas (p. 274) – esse lugar utópico de um desenhado exílio.

Em Lisboa, percorrem-se as ruas, os cafés de referência, as praças identificadas, a cervejaria célebre, *Memories* (p. 71), a casa: *heterotopias* que quase se podem desenhar porque se nos tornam eminentemente visuais e pictóricas. Estes desenhos em palavras tornam-se jogos dessa luz que, sendo aparentemente única, pode revelar-se múltipla porque, ao colidir com os objectos é, em parte, reenviada em novas formas ao olhar e à mente. Aquilo a que se pode chamar real pode assim interferir com os diferentes ângulos de observação e contemplar a deformação mais próxima de uma verdade necessariamente multifacetada. A ficção vai mudar *o ângulo de visão*, a lembrar aqui uma aproximação a um certo “fulgor” provocado pelo mágico, transfigurador de referenciais, que insiste em desocultar o real; convoca-se aqui, delicadamente, “o inventor de jogos” de Carlos de Oliveira:

O azul do céu precipitou-se na janela. Uma vertigem, com certeza. As estrelas, agora, são focos compactos de luz que a transparência variável das vidraças acumula ou dilata. Não cintilam porém.

(...)

“O céu parou. É o fim do mundo”.

Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:

“Deixe-o falar. Inclina a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”.

Sigo o conselho: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil. (Oliveira, 2003:183)¹¹

¹¹ OLIVEIRA, Carlos de (2003). “Estrelas”, *Sobre o Lado Esquerdo*, *Trabalho Poético*. Lisboa, Assírio & Alvim.

A narrativa convoca-nos neste espaço-tempo para esse desconforto do olhar, como se nos dissesse também: mudem os pontos de referência, vejam as sombras, deixem que sobrevoe ao texto a magia do equilibrista, quando na infância, nos sustém, por instantes, a respiração. Pensar de novo. Voar noutros “mil tempos”. Como se alguém dissesse: rodopie, volte-se para trás; não é bem o que parecia ser. Então, o “fulgor” da ficção vem ter com o leitor: jogos de sombras, de refrações múltiplas e de outros fenómenos luminosos que irão permitir uma inesperada dinâmica labiríntica e espectral do texto.

O mapa, que vai sendo desenhado ao longo da narrativa, tem outros pontos de referência (um determinado painel de azulejos na cervejaria Memories, p. 71) por onde se vai a partir de um determinado cruzamento de ruas; ou um ponto de encontro, num certo café, algures no Saldanha (p. 61), onde se estrutura o trabalho, se discutem pormenores, a lembrar os cafés de Lisboa como espaços de reflexão e de estudo colectivo; ou ainda a casa tutelar da personagem também tutelar de António Machado (p. 47), bem como o lugar do estacionamento permanente, no Campo Pequeno (p. 106), de certo carro familiar antigo – o do pai (p.107). Esses espaços aparecem como marcos referenciais por onde constantemente o leitor é também convocado a regressar, no labirinto do espaço-tempo que aqui se desenha.

Nesse complexo contexto, assumem-se, porém, interrupções e descontinuidades: um certo tempo de acontecimentos já vividos é deformado, turvado e multifacetado pelas vivências que tomam conta dos cenários onde se movem as personagens. Em simultâneo, às projecções dos acontecimentos passados, relatados num presente inesgotável, apenas um certo futuro, quase sub-repticiamente sonhado, se encarregará de dar forma.

3 - A fábula e as deformações no espaço-tempo

Verifica-se ainda a materialização de um tempo transversal, torrencial e límpido, quase inatingível, como uma corrente de um rio subterrâneo contínuo a toda a narrativa que se lhe subpõe em palimpsesto - um tempo de pai omnipresente. Esse tempo está inevitavelmente ligado a lugares quase míticos: o tal automóvel sempre estacionado numa determinada praça, a casa referencial desse pai de Ana Maria Machado, a narradora/ jornalista. Os espaços-tempos materializados subentendem a rede indizível da relação de um supremo afecto entre pai e filha, que corre sem correr e vai revelando, em simultâneo, a marcada intransigência de ambos.

Outras reflexões são aqui convocadas no sentido de questionar esta espécie de palimpsesto atribuído ao tempo: uma linguagem que remete para o aprofundamento, noutros possíveis contextos, desta mesma temática. A questão que dá lugar a outros possíveis significados é explicitada por Lídia Jorge:

Para procurar entender o seu sentido [das batalhas da vida], invento um espaço que se assemelha ao real, e um tempo humano que se lhe assemelha também, mas deformado, de modo a tentar encontrar, através da deformação irreal, a essência da realidade que nos escapa no meio desta batalha sem vencedores nem vencidos. É por isso que escrevo livros. Preciso dessa materialidade da vida, tempo e espaço, deformados. (Gastão, 2015: 145)

Inventa-se assim um espaço-tempo não-aristotélico, não-kantiano que transporta algo de novo: a narrativa e a própria linguagem fazem emergir teorias ligadas ao início do século XX, por exemplo considerando aqui o génio criador do conceito de deformação do espaço-tempo. Essas deformações remetem para uma outra linguagem de entendimento racional do nosso Universo à luz da Teoria da Relatividade Geral (1915). As linguagens, em contextos diferenciados, tocam-se e os sentidos podem aprofundar-se vindos de campos tão diferentes, mas nunca inteiramente divergentes, entre a Literatura e a Física. A tentativa inesgotável de reconceptualizar o real e de tentar compreender o mundo está talvez no âmago desta convergência de linguagens. Na estrutura e no desenvolvimento desta narrativa, o espaço-tempo está intencionalmente deformado, qual conceito físico, para assim propiciar uma análise mais profunda, uma interpretação mais próxima da verdade e uma efabulação assente num real em todas as suas dimensões. Permeiam-se e, permita-se a intromissão, tal como na Física moderna, a racionalidade e a reflexão como energias fulcrais do pensamento aliadas, no caso da arte, à emoção e à poesia. O espaço multiplica-se, os conceitos relativizam-se, o real mistura-se com o não-real; a incerteza reina sobre a suposta ordem; uma talvez nova estética e nova ética sustêm a complexidade e a fragmentação do real e são absorvidas como fragmentação interior também no romance e nas suas personagens - esse esfacelamento da condição unitária.

Em *Breve História do Tempo*¹², Stephen Hawking explica a evolução do conceito de tempo (chamemos-lhe, físico) e as suas implicações na nossa compreensão e reconceptualização do mundo, um regresso a uma certa humildade interpretativa:

Tanto Aristóteles como Newton acreditavam no tempo absoluto. (...). O tempo era completamente separado e independente do espaço.
(...)

¹² HAWKIN, Stephen W. (1998), *Breve História do Tempo: Do Big-Bang aos Buracos Negros*. Lisboa, Gradiva.

Uma consequência notável da relatividade é a maneira como revolucionou as nossas concepções de espaço e de tempo. (Hawking, 1998: 39-43)

Einstein apresentou a conclusão revolucionária de que a gravidade é apenas uma consequência do facto de o espaço-tempo não ser plano: *é curvo* – porque é deformado pela distribuição de massa e de energia:

A massa do Sol encurva o espaço-tempo.

(...)

O espaço e o tempo são agora [a partir de 1915- Relatividade Geral] quantidades dinâmicas inseparáveis: quando um corpo se move, ou uma força actua, a curvatura do espaço-tempo é afectada e, por seu lado, a estrutura do espaço-tempo afecta o movimento dos corpos e a actuação das forças. O espaço e o tempo não só afectam como são afectados por tudo o que acontece no Universo.

(...)

As leis da física não distinguem entre tempo para trás e para diante. Contudo, há pelo menos três setas do tempo que distinguem realmente o passado do futuro: a seta termodinâmica, o sentido do tempo em que a desordem aumenta; a seta psicológica, o sentido do tempo em que nos lembramos do passado e não do futuro; e a seta cosmológica, o sentido do tempo em que o Universo se expande em vez de se contrair. (Hawking, 1998: 54, 58 e 203)

A dificuldade, nas leis da Física, em reconciliar a irreversibilidade do tempo com as novas teorias interpretativas (Relatividade ou a Mecânica Quântica) parece ser resolvida no romance como questão fundamental, potenciando na fábula o seu lado mágico, poético e, simultaneamente, ético.

Deformações no espaço-tempo intrínsecas à narrativa podem reconduzir-nos a uma viagem primordial? Podem trazer à luz o que se vai escondendo e atropelando nas vertigens e alienações de caminhos? Qual o parâmetro essencial que vai deformar o espaço-tempo assim oferecido no romance? No caso da relatividade geral, trata-se da variável massa, uma assim designada quantidade e qualidade essencial da matéria; para a narrativa, porém, o parâmetro essencial está no assumir da variável vida do Homem como essencial na mudança do tempo e do destino determinístico que o poderia envolver. Ou seja, o que deforma o espaço-tempo na narrativa situa-se na compreensão determinante do factor vida vivida, como deformador essencial dos percursos; ou melhor, de “as batalhas da vida” (Gastão, 2015: 145) oferecerem o papel desempenhado pela massa na tal gravidade descrita por Einstein, e poderem assumir-se como hipóteses não refutáveis de ir ao mais fundo possível da essência dos acontecimentos, assumindo inevitavelmente o papel da transmutação provocada pelas memórias.

A memória múltipla vai desvanecendo alguns factos, acentuando outros, reflectindo de forma multifacetada os mesmos acontecimentos e é essa mesma multiplicidade que os vai

tornar mais visíveis; límpida a luz que quer fazer perdurar, tal como revela, de forma inquestionável, Lúdia Jorge:

No caso de *Os Memoráveis*, eu queria falar do tempo, esse grande traidor, como diziam os poetas isabelinos, e resolver aquilo que o tempo havia feito de um facto importante da nossa História recente. Dentro desse quadro, precisei de três personagens que fizessem falar os factos. Três jovens que fazem o percurso de recuo no tempo, e vão desvendando os meandros do logro. E também da celebração, como é óbvio. (...) Por isso eu escrevi este livro sobre a passagem do tempo e o seu papel transfigurador. (Gastão, 2015: 142 e 144)

Repare-se como a própria referência de Lúdia Jorge se aproxima de uma linguagem em consonância com uma certa materialidade física, praticamente com carácter de lei. Será então necessário dar conta das deformações do espaço-tempo dos acontecimentos conferir-lhes os significados múltiplos que os habitam, porque a vida atravessou esse universo.

Capítulo II - Análise Global da Obra

A arte voa em torno da verdade mas com a atenção decidida de se não queimar nela. A sua capacidade consiste em encontrar no vácuo um lugar onde o raio de luz possa ser resgatado.¹³

Franz Kafka

1 - Linhas gerais sobre questões de estrutura

O romance *Os Memoráveis* estrutura-se em três distintos painéis que funcionam de forma articulada, como se de um tríptico se tratasse. Materializadas sobre a folha do papel, podem observar-se, desde logo, duas alterações na continuidade do tempo e do espaço: uma diz respeito à mudança temporal que acompanha a articulação desses painéis, questão esta que será aprofundada no segundo capítulo, e a outra procurará, ao longo de toda a obra, pausas¹⁴ narrativas como forma intencional de suspender o tempo e criar os silêncios necessários para várias reflexões da narradora ou para outras reflexões ainda mais abrangentes - uma mudança de focalização, como se a narradora se colocasse num patamar omnisciente. Estas pausas propiciam também o aprofundamento narrativo espaço-temporal que se traduz numa energia em devir – por vezes a mudança de cenário, por vezes uma entrada para algo de novo que esperamos, por vezes o caminho para uma corrente subjacente que incorpora toda a narrativa: por exemplo, a constante intromissão da figura paterna na vida da narradora e na própria história.

O romance inicia-se com a viagem nesse espaço-tempo complexo de uma *Fábula* - título do primeiro painel (p.11). O espaço a que se refere está do outro lado do mar, em Washington na casa do Ex- Embaixador dos Estados Unidos em Portugal; situa-se longe no espaço e, de certa forma, também num tempo exterior relativamente aos acontecimentos que se vão constituir no desenvolvimento do segundo painel. A cena passa-se em 2003 (pp.11-43) e funciona como gênese do romance. Esta primeira parte funciona como uma antecâmara

¹³ KAFKA, Franz (2007). *Meditações*. Coimbra, Edição Alma Azul, p.36.

¹⁴ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Livraria Almedina, (p. 306). Com referência a G. Genette (1972), é clarificada esta intenção de criar pausas na narrativa: “a instauração da *pausa* decorre normalmente de uma atitude do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas pausas interpostas, elementos descritivos ou digressivos carregados de potencialidades semânticas.”

que é necessário atravessar para ter acesso a uma clarificação do aprofundamento da narrativa. O *foyer* abrir-se-á para uma viagem específica, ou seja um vôo em direcção a um outro espaço-tempo que a seguir se desdobra e nos convoca para múltiplas representações.

Interessante verificar que imediatamente no final da primeira página (p.11), após uma breve descrição realizada por uma voz exterior, a narradora quer identificar-se como tal, assumindo no entanto uma certa multiplicidade de papéis. A narradora refere-se a um *ela*, como se fora outro sujeito, mas na mesma frase desfaz o equívoco de autoria identificando esse outro como ela própria - quem dá a fala no romance:

Ela abandonou o canto onde se encontrava e foi integrar o grupo que se divertia em torno do anfitrião, mas em breve, naquela divisão apenas iriam permanecer o homem vestido de seda, o afilhado Robert Peterson e ela, ou melhor, eu mesma. (p. 11)

A narradora será então simultaneamente personagem, nessa múltipla condição será também a jornalista competente e Ana Maria Machado, com um passado, uma identidade que vai sendo revelada - uma história pessoal carregada de afectos, de memórias e de convicções.

O desdobrar da narrativa será designado por *Viagem ao Coração da Fábula* (p. 45), título do painel II do romance, composto por dezoito capítulos numerados e sem qualquer subtítulo. Tal como a designação sugere, trata-se de uma *Viagem* intencionalmente abrangente para esse interior pulsante na medida em que vai ter ao âmago dos acontecimentos, à sua transfiguração nos vários tempos, bem como ao seu significado afectivo e ético. Esta viagem que se vai desdobrar revela ainda capacidade de projecção num desejado futuro. Aqui são desenvolvidas em caleidoscópico as infinitas dimensões que seriam inaudíveis e invisíveis em qualquer relato histórico.

O terceiro e último painel, *Argumento* (p.331), está organizado como se houvesse uma espécie de aprisionamento - uma força compulsiva, formatada, vinda de novo do exterior para condensar o vasto corpo anteriormente criado; trata-se de uma mudança de registo, traduzida também pela introdução sistemática da forma verbal prescritiva “deve” (p. 331 e seguintes), correspondendo a um registo que induz o *story-board* do documentário solicitado. Esta terceira secção do romance será constituída por um único e breve capítulo e, tal como em todo o romance, inclui várias pausas narrativas. O texto será mais fechado, concreto, demonstrativo e recheado de pormenores relativamente ao cenário, às personagens, às mudanças de cena, à música ou à luz. Obedece assim a uma lógica de *script* para pequeno filme-documentário de acordo com a encomenda feita por Robert Peterson, como se viu no

primeiro painel. A narradora acumulará agora o papel de argumentista e irá deter-se essencialmente num certo guião para um suposto filme. Para além disso, intervirá também na descrição objectiva da sequência dos cenários, nas orientações de encenação e mesmo na definição de planos filmicos. De acordo com a clarificação dada por Graciete Besse :

La narratrice adapte son récit littéraire au code cinématographique, révélant d'abord une attention soutenue à la qualité de la lumière et du son, indiquant comment doit être utilisée la chanson *Grândola : le silence doit être interrompu par le son des pas*. Puis, elle décrit les mouvements de la caméra, l'échelle des plans, les cadrages, le montage des voix juxtaposées (...). (Besse, 2015:248)

O desdobrar de papéis e de sentidos alarga, nesta última narrativa, a consignada objectividade do discurso filmico acrescentando-lhe dimensões transbordantes de sentido.

O *Argumento* inicia-se com uma rigorosa definição do primeiro plano, com pormenores de descrição cénica carregados de significado; é o caso da fundamental atribuição de sentido de um tempo simbólico materializado no relógio do Arco:

A cidade deve ser escura, as ruas devem estar desertas, os carris dos eléctricos devem parecer veias, o Arco da Rua Augusta deve surgir ao fundo, mas as agulhas do relógio não devem existir, e o mostrador deve estar cego. A sua face redonda deve engrandecer na nossa frente, o seu vazio deve dizer-nos que o tempo parou há muito. (...) Mas a música do vazio deve ser o silêncio. (p. 331).

Assim, observamos que o espaço-tempo que antecede o dia inaugural se identifica com um certo relógio em devir que estará completamente vazio, fantasma de si mesmo, como se o tempo não existisse; o nascimento do tempo bem como o seu correr vão ser materializados pelo aparecimento a pouco e pouco da inscrição das horas na estrutura redonda e, depois, pelo aparecimento e posterior movimento dos ponteiros desse especial relógio.

O tempo aqui construído interfere com todas as cenas que são definidas nesse inventado referencial, criando um crescimento simbólico que acompanha a definição filmica. Na primeira cena, o relógio está vazio e portanto parado; mas, em intervalos bem marcados e descontinuamente, o tempo começa a tomar forma. Numa segunda cena, por exemplo, o hipotético relógio é preenchido apenas com os únicos números que marcam de forma estática a meia-noite e vinte desse dia, ainda sem ponteiros e sem qualquer movimento; essa foi a hora exacta do sinal-senha para o arranque das tropas de libertação: “Na face do relógio, devem surgir então os números XII e o IV” (p. 332). À medida que a noite avança e os acontecimentos históricos se vão sucedendo, irão surgir nesse dito relógio, e de forma ficcionada, os algarismos que simbolizam as respectivas horas, relacionadas com os acontecimentos a realçar no argumento que a jornalista está a construir:

Entretanto, no mostrador do relógio, deve surgir o número III. A que devem seguir-se os números IV, V, VI, VII, em conjugação com a transmissão de passagens extraídas dos vários comunicados emitidos ao longo da madrugada e início da manhã do dia vinte e cinco. (p. 334).

Os ponteiros do relógio surgirão apenas ao meio-dia, hora fundamental relacionada com o final de uma acção dramática e heróica situada no Terreiro do Paço e na Rua do Arsenal. O relógio, ainda parado, começará a andar num certo instante crucial na subida das tropas vitoriosas na Rua Augusta. Esse momento será referido neste trabalho (Capítulo IV, ponto 4), como a materialização da viragem da História: Charlie 8, o comandante operacional dessas tropas vitoriosas, ter-se-á voltado para trás e nesse exacto instante, qual milagre assim evidenciado, o relógio terá começado a trabalhar.

A marcação das cenas seguintes continua a ser acompanhada pelo relógio de uma forma não contínua, de acordo com a História, e com a emoção conferida ao evoluir dos acontecimentos: "São dezassete horas da tarde, o relógio do Arco tem as agulhas vivas, vivíssimas, pode ver-se a dos minutos deslocar-se de um salto de lebre entre o XII e o I. São dezassete e cinco." (p.337); deste cenário fazem parte inúmeras fotografias tiradas nesse dia, testemunhos únicos dos acontecimentos múltiplos protagonizados no Largo do Carmo e que conduziram à rendição do antigo regime. O relógio voltará, ainda nesse dia, a ficar sem mostrador e, de certa forma, volta a desaparecer da história. O *dia inteiro e limpo*, o tempo do milagre, chega ao final: "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 e cinco do quatro de mil novecentos e setenta e quatro, (...). É a última vez que o mostrador aparece" (p. 339). O tempo, paradigmático e simbólico, assume o seu precioso papel de reconfiguração da narrativa.

De notar que o painel final nunca poderia dar conta da múltipla riqueza a que o leitor teve acesso no desenvolvimento dado a *Viagem ao Coração da Fábula*. Talvez possamos falar de uma sinopse que obedecesse, ou se vergasse à encomenda inicial¹⁵, retirando ou filtrando os episódios, os desenvolvimentos, as reflexões, que não se podem constituir como um documentário de alguns fixos minutos, mas que poderiam ser matéria-prima para um grandioso filme recheado de múltiplas emoções e sentidos a reter. A narradora/ personagem retira-se para um lugar e para um tempo do lado de fora do âmago ou "coração da fábula". Apesar da simplificação e da economia do texto, de uma forma límpida e eminentemente

¹⁵ A questão da "encomenda" será desenvolvida no ponto três deste capítulo e representa, no essencial, o objectivo de partida para o romance.

clarificadora encontra-se, em *Argumento*, uma ligação à fábula essencial para a qual já remete o primeiro painel.

2 - No caminho da fábula

É interessante reflectir sobre o conceito de fábula convocado nos títulos do primeiro e segundo painéis, os quais revelam à partida que, sem qualquer ambiguidade, se assume o lado da ficção: um certo lugar de fantasia, de invenção ou de deformação de um real quase possível mas sempre transfigurado e por isso mesmo transformador, de modo a conseguir um complexo pano de fundo de onde emergem ensinamentos essenciais, precisos e intemporais.

Referenciando o conceito de fábula, lê-se em *Dicionário de Narratologia*¹⁶:

A fábula corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária. (...) a *fábula* resulta do ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares que, pelo seu carácter dinâmico, asseguram a projecção regular e coesa dos acontecimentos narrados. (Reis e Lopes, 1987: 151)

Temos, neste caso, uma proposta inicial para um desenvolvimento posterior, nouro contexto e com outras personagens. Apenas a personagem-narradora se mantém, viajando para o interior da narrativa e para um espaço do outro lado do Atlântico à procura de um outro tempo nesse interior que se desdobra e, em simultâneo, se projecta. Numa outra acepção referenciada no mesmo dicionário, salientamos características que nos aparecem como fundamentais neste mesmo contexto:

Enquanto *género narrativo* com antecedentes culturais próprios e funções específicas (...) *A fábula* designa um relato quase sempre breve, de acção relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas, apontando para uma conclusão de dimensão ético-moral. (...) Talvez mais do que qualquer outro género, a *fábula* existe em função do intuito claro de moralizar, exercendo sobre o receptor uma acção que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem. (Reis e Lopes, 1991: 152)

De facto, desde o início e ao longo de todo o texto, sabe-se que há uma intencionalidade no romance em fixar o leitor nos ensinamentos a não perder - determinadas

¹⁶ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1987), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Livraria Almedina; verbetes “Fábula (I)” e “Fábula (II)”, pp. 151-153.

linhas de uma ética de compromisso. Esses ensinamentos apontam no sentido de um futuro e poderão tornar-se catalisadores de um possível mundo melhor.

Em *A fábula* estão definidas as personagens deste primeiro painel; é também definido o cenário eminentemente cinematográfico da casa do Sr. Embaixador. O espaço está desenhado com rigor e pormenor incorporando ainda as cores, os sons e o ambiente exterior e interior que rodeia os acontecimentos, tais como a neve que cai, os materiais de que é constituída a casa, as cores e as sensações. Disso é exemplo o seguinte parágrafo:

Ainda não referi que a casa do embaixador era de madeira e vidro, nem sequer que se erguia na margem de um afluente do rio Potomac, um fluxo razoável de onde provinha o som rumorejante da água que de vez em quando se ouvia. Também ainda não mencionei que a moradia estava rodeada de carvalhos vermelhos, e que os primeiros flocos de neve, em vez de os encobrir, continuava a exibi-los em forma de fogueiras brilhando em contraste com a humidade verde. (p.14)

Tal como o acesso ao interior da casa acima referida, também o lugar de *A Fábula* corresponde a um certo salão de entrada, um *foyer* de teatro, para o interior do romance. Aí se encontram aquelas personagens que aparentemente serão o motor de arranque para o aprofundamento da narrativa mas que, na verdade, lhe serão exteriores. Desvenda-se neste painel inicial qual vai ser a missão destinada a Ana Maria Machado e conheceremos também alguns detalhes acerca da controversa e irónica personagem deste Sr. Embaixador. Numa descrição inicial pode ler-se a este respeito:

O antigo embaixador estava vestido de seda e, por estranho que pareça, o caminho que iria conduzir aos memoráveis teve início num copo de uísque escocês que andava nas suas mãos. Igual líquido circulava pelos copos daqueles que o acompanhavam, e talvez por isso mesmo as gargalhadas que soaram no amplo salão da casa tenham sido tão desabridas, quando o anfitrião disse para aquele que lhe estava mais próximo – “Afilhado, agora que uns quantos mercadores estão empenhados em demonstrar que a Terra é plana, não faltará quem venha dizer que a história é redonda.” (...)

Os vários homens que o acompanhavam desmancharam-se de riso. Depois é que chamaram a portuguesa. (p. 11)

Do grupo anteriormente citado, permaneceriam no salão da referida casa apenas as personagens desta primeira secção do romance: padrinho, afilhado e *a portuguesa*, “*she*”, “aquele *she* era eu” (p. 12) como a designará o padrinho de Bob de forma impessoal, como se a jornalista não estivesse presente, retirando-lhe intencionalmente parte da sua identidade. Bob será uma personagem intermediária - o afilhado deste ex-embaixador. Esta relação de ambivalência torna Robert indispensável no jogo de relação entre as três personagens: facilmente dominado pelo padrinho, despojado de poder mas com algum poder de sedução, será o interlocutor ideal – Robert Peterson. Este aparecerá também algumas vezes, à

distância, no *coração da fábula*, mas em diálogos pelo telefone com Ana Maria, na maior parte dos casos controlando afavelmente o trabalho da jornalista: será o interlocutor e, de certa forma, o chefe, de Ana Maria Machado que responde perante o padrinho. Será também a Bob que a narradora dedica o “Argumento” final, de sub-título “para Robert Peterson” (p. 331).

No primeiro painel *A Fábula*, conhecem-se as linhas mestras da narrativa bem como alguns traços fundamentais da vida e da personalidade da jornalista portuguesa; revela-se também, com detalhe, a resistência interior de Ana Maria Machado à aceitação da dita encomenda e, em simultâneo, vai sendo desvelada a sábia estratégia do padrinho de Bob para conseguir realizar o plano anteriormente traçado. As razões e as emoções que vão mudar a atitude da jornalista/narradora e que mobilizam o seu regresso a Lisboa induzem, em simultâneo, a justificação para a escrita que se irá seguir.

O antigo embaixador tinha sido colocado em Janeiro de 75 num pequeno país, Portugal, do outro lado do mar, nove meses (um intervalo de tempo significativo) após o 25 de Abril. No país não encontrou, como talvez esperasse, um povo pequeno ou subjugado. Os acontecimentos a que em parte assistiu e documentou tornaram-se, em simultâneo, incompreensíveis e admiráveis e não consegue, ele próprio, libertar-se desse fascínio. Falando de Portugal, em frases como “Uma fitinha de terra do tamanho de uma toalha, sem importância nenhuma, de súbito, transforma-se na noiva desejada de toda a gente” (p. 16), revela com alguma ironia a sua incapacidade para aceder ao mistério da natureza desse povo. O tempo da fábula alarga-se assim, correndo em ziguezague, na procura de um futuro no próprio passado e consignando, através de uma escrita, um lugar e uma ética que tenha a capacidade de perdurar para sempre.

3 - Tema central para o desenvolvimento da narrativa: a encomenda do Sr. Embaixador

O Sr. ex-Embaixador é um homem habituado ao poder e a traçar planos; por seu intermédio, Bob Peterson encomenda a Ana Maria um trabalho, no âmbito de uma série documental para televisão.

Mas este diplomata revela também algumas características que lhe conferem uma interessante capacidade de reflexão o que é clarificado em várias das suas intervenções

como, por exemplo, a formulação de uma teoria sobre a recusa da ideia de uma história redonda, determinística e trágica - dirá o Sr. Embaixador: “Olhe que por vezes, embora escassas vezes, a história também é um sonho agradável” (p. 13); esta convicção revela-se como um dos fundamentos filosóficos de uma certa concepção da história e será assumida em todo o romance.

Olhe que por vezes, embora escassas vezes, a história também é um sonho agradável, e tão apaziguante pode ele ser que vale a pena uma pessoa ao acordar tentar por todos os meios guardar-lhe a imagem para que não se esvaia. (p. 13)

Clarifica-se então o objectivo do Sr. Embaixador quando, falando com Bob e ignorando a presença de Ana Maria Machado, o padrinho começa a enunciar o seu plano para realizar uma série da CBS – “com cinco ou seis episódios” (p. 13), a que chamaria *A História em Vigília* ou *A História Acordada* (p. 13) e que daria conta de algumas reviravoltas na história, em vários pontos do mundo, que se constituíram como excepcionais e nunca previsíveis.

A encomenda, incluindo as suas justificações objectivas e subjetivas, é então feita à narradora/personagem, repórter de guerra ao serviço da CBS e filha de um notável jornalista português¹⁷, António Machado, conhecido por, nas suas crónicas, conjugar análise crítica e capacidade de antecipar acontecimentos futuros (p.20). O padrinho conhecera o jornalista em causa nesse tempo conturbado de 1975 e sobre ele comenta: “Lembro-me muito bem da crónica de António Machado, o homem que antecipava o futuro na última página do seu jornal” (p. 20). Seria então, a finalidade do trabalho solicitado conseguir a matéria necessária para a realização do primeiro episódio da série delineada, dando conta do momento de excepção desse caso único passado em Portugal e que não abandonava os sonhos do Sr. Embaixador. Salientam-se, neste primeiro painel, as sugestivas referências à não linearidade do tempo, às alterações da sua velocidade e ao decaimento de certas memórias; salienta-se ainda a procura, na investigação que se propõe, da matéria essencial e granular. Esse objectivo é clarificado, uma vez mais, pela voz do padrinho, dizendo a Bob (o intermediário):

¹⁷ O pai da jornalista, figura tutelar em múltiplos sentidos ao logo de toda a narrativa, é aqui nomeado, pela primeira vez, no romance. Este nome evoca o poeta castelhano, António Machado (1875 – 1939). Lembra-se aqui um dos seus poemas: “Caminante, son tus huellas/ el camino, y nada más/ (...) Al andar se hace el camino,/ y al volver la vista atrás/se ve la senda que nunca/se ha de volver a pisar.” (António Machado, *Antologia Poética, Campos de Castela, Provérbios e Cantares*, Lisboa, Cotovia, 1989, p. 142).

A rapariga a abrir a série com o caso do seu país, aquele caso extraordinário que ocorreu na sua pátria, já lá vão vinte e cinco anos ou mais. O tempo sempre a passar, cada vez mais rápido, o tempo sempre a abrir, não é mesmo assim Bob? Aceita o conselho que te dou. Ela deveria ir lá, quanto antes, recolher o resto da metralha de flores que ainda existe entalada entre as pedras da calçada de Lisboa. (p. 14)

Está expressa a convicção de que, apesar dos estragos do tempo e das traições da memória, existem “entre as pedras da calçada de Lisboa” os vestígios fundamentais e fundadores desse dia memorável. Torna-se necessário desocultar essa espécie de vida microscópica mas que está por toda a parte, tal como estarão talvez os ecos da música, o som dos passos anunciadores e as flores que materializaram a ideia da transformação que o padrinho apelidou como “milagre”: “Quando o milagre português aconteceu, eu ainda não me encontrava no seu país” (p. 14). Pode então dizer-se que a missão de Ana Maria Machado será a de procurar os grânulos de luz que se constituem como matéria-prima para o romance se cumprir; a procura da estrutura ínfima da luz primordial é um dos caminhos desta escrita que se entrega ao alastrar do fogo inicial da história. Esse andar para trás no tempo à procura da essência do universo só será possível através dos finos fios de uma luz residual em propagação.

Ana Maria Machado está longe da sua terra e vai revelar como resistiu a aceitar esta missão que a obrigaria a encontrar-se com algo que talvez quisesse esquecer; mas o fascínio, a emoção face a testemunhos de cartas escritas por compatriotas seus, impulsionam-na a enfrentar a encomenda, transmutando-a em fábula. À condição de jornalista irá sobrepor-se a condição de narradora/protagonista. Ana Maria Machado, no início (p. 12), olha a neve a cair no exterior da residência – tudo revestido de branco como talvez esse apagar da memória que desejaria – esse silêncio, essa ausência de cor, esse frio de alma. No entanto, à medida que lhe são reveladas as cartas, já referidas (pp. 32-41), bem como a argumentação do padrinho, a jornalista é sacudida por uma tempestade interior que se vai transpor para o sentido transversal ao romance: Ana Maria pode romper o silêncio e colaborar assim com o Anjo da História. E, conseqüentemente, pode ser responsável pelo não esquecimento da História materializada por uma redenção contida nos momentos excepcionais, em que o Bem faz a sua aparição: momentos de exceção estruturantes corporizando e justificando a luminosidade escrita. A argumentação do padrinho faz o seu papel neste jogo:

Desculpe, Miss Machado, que lhe fale de tempos tão raros. Preciso ainda de lhe dizer que a entidade luminosa raramente sobrevoa a Terra e mal acontece logo desaparece deixando o mundo às escuras, fazendo nós parte dessa escuridão. (p. 24)

A narradora tem consciência de que durante todo o serão e na noite de vigília que se seguiu lhe aconteceu algo que se foi tornando inevitável e que resultou de uma estratégia bem delineada pelo diplomata, o que iria então conduzir ao aceitar da missão que lhe estava predestinada. A narradora vai reflectindo sobre as intenções do padrinho que compreende muito bem: “Durante um serão, o negociador tinha voltado a uma velha causa, uma causa obsessiva, esquecia tudo por ela. Eu era um dos instrumentos da causa.” (p. 29)

Numa assumida mudança de ritmo e de lugar, o final deste primeiro corpo do romance situa-se numa espécie de sótão (p. 32) onde uma biblioteca espera pela jornalista. Tudo acontece a partir da escrita epistolar: cartas e mais cartas (pp. 32-41) vindas do país de Ana Maria para os arquivos secretos do Sr. Embaixador; cartas que condensaram e congelaram esse tempo, imediatamente após o vinte e cinco de Abril, e que ficaram como testemunho da turbulência e da tendência para a inversão de valores primordiais. Essas queixas e denúncias escritas para uma embaixada estrangeira poderiam adulterar o sentido profundo dos acontecimentos do dia inaugural. Será da leitura emocionalmente crescente destes documentos que Ana Maria sentirá “que ali estava o perigo” - perigo que a faria mudar de atitude e a desafiava a regressar ao seu país (p. 32).

Ana Maria Machado ficará então sozinha face a diferentes pilhas bem organizadas de envelopes atados com cordéis. À sua frente estavam todos os argumentos que levariam à impossibilidade do silêncio da jornalista, da narradora: cartas privadas, entregues por mão própria, cartas de portugueses subjugados a um destino de piedadezinha (pp. 33 e 34). E havia ainda as cartas de oficiais portugueses dominados por um forte poder vindo do estrangeiro, “preocupados com a situação portuguesa” (p.35), denunciantes ou informadores anónimos. E Ana Maria persistiu, continuou e encontrou a inquietante imagem de outra realidade. Por exemplo, no quarto molho de cartas (p. 37) onde se encontrava, entre outros documentos, a “Inclusão de listas de agentes da Pide que tinham fugido”, revela-se também com profunda ironia como esses agentes tinham sido protegidos e abrigados em vários locais, tais como quartéis ou até em casas de ditos revolucionários - uma espécie de pena corrosiva parecia querer instalar-se. A narradora inconformada, no final da leitura deste molho de cartas, diz: “Eu olhava para o volume das cartas lidas que se iam amontoando à minha direita, e deduzia que a pena, a grande pena, o sentimento que esgota os fracos e dá alimento aos fortes, naquele tempo, se tinha generalizado como conceito revolucionário.” (pp. 37-38). Aqui se dá conta da inversão de alguns valores éticos que tinham dado corpo à revolução dos cravos. Esta consciência norteia da acção de Ana Maria Machado: para além da vontade explícita de querer combater a passividade e o esquecimento que lhe estão

associados, tratava-se, sobretudo, de tentar repor o sentido profundo da História e a verdade dos acontecimentos. Essa espécie de adulteração continuava também, e de forma agravada, a revelar-se na leitura persistente da narradora de cartas que continham um apelo explícito à violência sobre aqueles que tinham derrubado o regime; veja-se este passo:

Numa outra carta, um autor menos pusilânime pedia que um raio divino caísse sobre a cabeça de figuras concretas de entre aqueles que haviam comandado a sublevação, os seus nomes surgiam batidos à máquina em maiúsculas bem destacadas mas, logo a seguir, o pedido de clemência para toda e qualquer criatura humana englobava indistintamente todos aqueles que na página anterior haviam sido condenados. (...) Numa outra carta, um alto dignitário eclesiástico oferecia-se para encetar uma acção de defesa dos bons princípios com recurso ao ferro, (...). (p. 38)

À medida que a narradora tomava conhecimento destes documentos ia aumentando não só a sua indignação como também a responsabilidade, como jornalista, de não poder silenciar a essência da História.

O início da pesquisa passará pelas “cartas dos visionários” (p. 40), um conjunto de textos escritos também antes de Ana Maria nascer (nasce em 1976 e as cartas são de 1974, pós 25 de Abril). Esta última correspondência parece revelar a fantástica euforia de um complexo estado de graça; trazem consigo as diferentes previsões de futuro: das mais pessimistas às tragicómicas, serão matéria ficcional deste transporte da narradora para o aceitar da referida encomenda condicionada a uma viagem muito mais complexa ao âmago desdobrado dessa fábula. A referência ao tempo dá conta desta entrega total que se desenha por dentro da narradora: “Pouco a pouco fui perdendo a noção do tempo” (p. 33). Outros espaços e outros tempos irão surgir. A escrita torna-se conseqüentemente inevitável, vertiginosa, contorce-se dentro da narradora/ personagem - a escrita toma asas:

Agora, esse mundo, saindo por buraco da terra, ali estava, movendo-se como uma lagarta que se contorce, tomando vida e ganhando asas, no meio do escritório, a ponto de me fazer rir como não ria há muito tempo. (p. 41)

A investigação começa de imediato com a recolha da documentação: Ana Maria tira cópias, sem parar:

E assim, contra tudo o que era suposto, passei esse fim de domingo debruçada sobre cartas provenientes do meu país de origem, escutando vozes que se levantavam dos papéis tomando forma de gente viva, indo e vindo, cruzando-se à vez no vão daquele recinto, como se ontem fosse hoje, como se hoje tivesse sido um tempo muito antigo, como se o futuro estivesse em tudo isso, e entre os tempos passados e por vir não houvesse intervalo. (p. 43)

Nesta viagem múltipla pelos maços de correspondência já arquivados, e numa noite de vigília, vai-se construindo um sentido cada vez mais profundo da missão a assumir. A energia criadora e avassaladora conquistada tem poder para impulsionar a entrada na luminosidade e na beleza multifacetada que se sobrepõe ao próprio real: a leitura da correspondência constitui uma alavanca interior para a escrita que se avizinha. A jornalista toma como sua a ideia formulada pelo padrinho: “A beleza é o grau mais elevado da verdade” (p. 43). Ética e Estética são como o rosto duplo de Jano.

A recusa do esquecimento irá assim comandar a viagem para o interior da fábula, dela fazendo parte. A consciência da impossibilidade do silêncio é marcada por alguns símbolos inseparáveis dos múltiplos sentidos a desvelar: a referência às flores vermelhas de que um dia já não se saberia o nome e o desvanecimento na memória de uma canção, a da tal marcha lenta que começava pelo movimento firme de passos. Ana Maria fará de conta que também esquecera e isso será um sinal de alerta para a sua consciência: “O anfitrião ficou suspenso. Perguntou - *Pois como se chamam as flores?* (...) Sim, aquelas flores vermelhas? Nenhum de nós se lembrava” (p. 18). Ou ainda, sobre a tal canção emblemática, carregada do sentido desse dia, o Sr. Embaixador continuará a provocar e ironizar: “Como se chamava a canção, Bob? A marcha lenta, Bob? A que começava pelo movimento dos passos? (...) Curioso, naquele momento, nenhum de nós se lembrava do nome da canção. De novo estávamos esquecidos.” (p. 21). A narradora comentará acentuando a possível ironia reveladora do fingimento e que indicia um sintoma de perigo para, no futuro se poderem apagar ou deturpar os sinais de absoluta referência: “Como é que ela, a rapariga portuguesa que ali estava, não sabia? Claro que Robert Peterson não tinha o dever de se lembrar do nome da canção, mas a portuguesa que fingia não saber, sim, tinha.” (p. 22).

A escrita deste romance irá cumprir o seu papel de ser, ela mesma, a inverter o destino do apagamento de sinais. A encomenda é assim claramente evocada pela voz tornada convincente do Sr. Embaixador, dirigida ao íntimo, já abalado, da narradora:

- Sabe, Miss Machado, se regressar a Lisboa e procurar entre as pedras da calçada miudinha que lá existe por toda a parte, vai ver que ainda encontra os restos dessas flores, a única metralha de que se socorreu o seu povo para derrubar os velhos tipos, e também para se entenderem entre si. (p. 19).

Fica estabelecido, de forma metafórica mas muito clara, o objectivo central que comanda a viagem e que, de muitas outras formas, será formulado: procurar os vestígios testemunhais que existem em toda a parte, conferindo-lhes o poder de revelar o sentido dos acontecimentos inaugurais.

4 - Alguns significados emergentes na antecâmara do texto: título e epígrafes

4.1 - Apelo a Mnemósine

O romance em estudo dilata, desde o seu título, a temporalidade dos acontecimentos e dos seus protagonistas. Pretende-se dar voz a um colectivo a partir de merecidos feitos passados que se querem gravar no presente da escrita, de modo a que fiquem a preencher um lugar transversal a todos os tempos. Para dizer em voz alta este título é preciso encher o peito de ar e desenhar a sonoridade grave e ampla da vibração das quatro sílabas do vocábulo no espaço de propagação da palavra - tal como o prólogo de uma marcha heróica que se quer traçar no espaço aberto. Não se trata de um simples apelo à memória factual ou histórica: o que aqui se deseja inscrever é essencialmente testemunhado por uma escolha de valores progressivamente explicitados, inscrevendo-se num código ético que ergue os novos heróis de um tempo para sempre inaugural.

O apelo ao não-esquecimento parece evocar Mnemósine - deusa que segundo a mitologia grega personifica a memória. Esta filha dos titãs Geia (Terra) e Urano (Céu) é a mãe, por união com Zeus, das nove musas que presidem à sabedoria; como se lê em *Mitologia grega*, de Pierre Grimal:

Entre as Titânides, merecem particular atenção duas: Témis e Mnemósine. A primeira é, por excelência, o poder da Ordem no Mundo: Témis é a Lei, o equilíbrio eterno. A sua irmã Mnemósine é o poder do Espírito, a Memória que garante a vitória do espírito sobre a matéria instantânea e fundamenta toda a inteligência. (Grimal, 2005: 35)

De muito pouco valeria, de acordo com os poderes da deusa, recordar e enumerar factos, sendo fundamental dar aos acontecimentos relatados ou rememorados uma organização, na procura do valor profundo que lhes permita emergir das poeiras do tempo. De entre esses dons atribuídos à deusa da memória, salienta-se a relação com o poder do conhecimento de si próprio e do outro, bem como o de organizar o tempo passado. Os dons de Mnemósine subjazem à possibilidade desta narrativa.

O apelo à raiz da palavra Memória bem como ao alargamento do seu significado encontra-se também noutros lugares fundamentais da narrativa, com destaque para o nome Memories (p. 51) dado à cervejaria de que se falará mais tarde - lugar referencial da

“Viagem ao Coração da Fábula”. Pode ainda antecipar-se uma das características que distinguem a personagem do Oficial de Bronze - à medida que o tempo foi passando, transfigurado num “guardião da memória”, como ele próprio confirma, quando interpelado pela jornalista Margarida Lota: “O senhor assume-se, então, como o guardião da memória? Aquele a quem se deve recorrer em caso de dúvida ou de obscuridade dos factos? O oficial fez um gesto afirmativo.” (p. 92). Há alguma ironia no assumir de uma memória estática; faltar-lhe-á talvez nessa tarefa repetitiva, o apoio de Mnemósine e das suas sábias filhas. Este romance sobre o não-esquecimento afirma-se como algo de novo, de não-histórico de não-cumulativo ou estático; incessante procura de uma essência através da ficção.

4.2 - As vastas responsabilidades de um título

A quem se destina um título? Qual a sua função? As perguntas de Genette (em *Seuils*) contêm em si mesmas uma resposta imediata: o título de uma qualquer obra destina-se obviamente a um público. Mas a problematização pode continuar com o questionamento do conceito de público num sentido muito vasto. De facto, um título, uma vez atribuído e publicado, é o rosto de um livro e fica a pairar nas livrarias, nos jornais, de boca em boca, ressoando por toda a parte; citemos Gérard Genette:

(...) si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public (...). Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation - ou, si l'on préfère, un sujet de conversation. (Genette, 1987 :73)

A atribuição do título *Os Memoráveis* a este romance indica desde logo um significado muito forte, constituindo um todo coerente com o texto que serve de pórtico, permitindo potenciar a função de acolhimento na soleira de porta para o interior do monumento onde se deseja entrar. O título, bem como as epígrafes, constitui-se neste romance como uma fronteira espessa e rica de hipóteses: o baptismo do livro é também, e aqui em particular, um título temático, dando abertura para a grande ópera (obra)¹⁸ a que se associa uma carga de significados que tem capacidade para ser amplamente desocultada. Em simultâneo, esta ampla designação concorre para uma função remática, “remete para...”:

¹⁸É inevitável lembrar *Os Dias Levantados* de Manuel Gusmão (Lisboa, Caminho, 2002). António Pinho Vargas escreveu a partitura para este libreto de Manuel Gusmão (estreia no Teatro Nacional de S. Carlos a 25 de Abril de 1998).

remete para feitos valorosos, descodificando os seus valores. Com efeito, e na fundamentação de Genette, podemos agregar as duas funções referidas, que aqui convergem para um efeito mais completo ou seja, de certa forma este título assume uma amplitude interpretativa e descritiva que englobará as intenções precedentes:

L'opposition entre les deux "types" thématique et rhématique ne détermine donc pas, me semble-t-il finalement, une opposition parallèle entre deux "fonctions", dont l'une serait thématique et l'autre rhématique. Les deux procédés remplissent plutôt différemment, et concurremment (sauf ambiguïté et syncrétisme), la même fonction, qui est de décrire le texte par une de ses caractéristiques, thématique (ce livre parle de...) ou rhématique (ce livre est...). J'appellerais cette fonction commune la fonction "descriptive" du titre. (Genette, 1987: 85)

No sentido de acentuar o que acima se afirma, pode encontrar-se em *Dicionário de Narratologia*, o explicitar da relação interpretativa do próprio título na sua relação com a narrativa: "Há no entanto títulos (...) que solicitam um percurso interpretativo que adequadamente atinja a pertinência semântica do *título* em conexão com os incidentes que caracterizam a história." (Reis e Lopes, 1991: 396). De notar ainda que, na folha de rosto, a designação *Romance* em letra de menor dimensão, como se de um subtítulo de tratasse, clarifica sem ambiguidade a especificação do género.

4.3 – Outras considerações

O apelo a várias linhas de interpretação que se podem ainda considerar sobre este título é apoiado em Guilherme de Oliveira Martins no artigo "Foram eles, os cinco mil"¹⁹. Neste artigo, o citado autor começa precisamente por chamar a atenção para algumas conotações clássicas deste mesmo título. Uma pista que vamos seguir²⁰:

Os Memoráveis de Lídia Jorge leva-nos, no título, quase sem querermos, a Xenofonte, mas há algo que aproxima e algo que afasta a obra do clássico antigo, de um lado, os ideais e os princípios, de outro, as pessoas, os sentimentos e as tentações. (Martins, 2015)

Seria talvez interessante constatar que, na referida obra de Xenofonte, a narrativa não esconde nos gregos os múltiplos defeitos revelados também em situação de guerra. No

¹⁹ MARTINS, Guilherme d'Oliveira, "Uma história acordada", *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, Abril 2014.

²⁰ Oliveira Martins refere-se à obra *A Retirada dos Dez Mil* de Xenofonte, relato da jornada épica em que o próprio autor participa de uma força de soldados gregos, reunida por Ciro, para tomar o poder na Pérsia. Ciro é morto em batalha, perto de Babilónia. A anábase vai também narrar como, em seguida, o exército grego recupera a sua organização.

entanto, e em simultâneo, a obra sublinha o enraizamento cultural dos soldados gregos que revelam ser possuidores privilegiados dos valores inalienáveis de partilha da palavra, do assumir da intrínseca liberdade na argumentação e nas decisões tomadas democraticamente. Como salienta Mário de Carvalho:

Mas sobre tudo isto, e sem embargo de reservas mentais, entre os homens livres tudo se decide democraticamente. O soldado mais humilde é chamado a pronunciar-se. E há assuadas, contraditórios, votações. Eis – por mais cruel e desabalado que seja este mundo guerreiro – um traço distintivo nítido que para além das muitas terras-de-ninguém separa definitivamente estes homens dos exércitos ou hordas sanguinárias que os cercam, vigiam e lhes saem ao caminho. Entre os gregos, as grandes decisões e responsabilidades tomam-se colectivamente. É a liberdade que, nas palavras de Ciro, eles têm como sumo bem. (Xenofonte, 2014: 11)²¹

Estes são os valores vitais de cidadania presentes em *Os Memoráveis*: tal como nos gregos, a liberdade move o colectivo dos “cinco mil” (p. 98) que participa na revolução dos cravos. Esta é uma matriz diferenciadora que irá emergir para possibilitar a atitude vitoriosa que se quer ver reconhecida. Também Aquilino Ribeiro, no prefácio à tradução do referido livro de Xenofonte, acentua esta vertente sensível, enraizada e transmitida através da cultura grega:

Ciro sabe que é essa a corda sensível dos Gregos e é com as seguintes palavras que os exorta antes da batalha: “Só vos peço que vos mostreis quem sois, dignos daquela liberdade que tendes pelo sumo bem e eu prefiro a todas as riquezas”.

Esta liberdade era-lhe indispensável como o ar que se respira e o Grego queria sentir-se livre, saber-se livre, senhor dos seus actos, árbitro do seu destino, e a cada passo, semelhante ao homem que acorda do sono e se apalpa para verificar que está desperto, tirava a prova.²²(Xenofonte, 2014: 22)

Talvez algo de semelhante tenha sido formulado pelo comandante das forças revolucionárias, Charlie- 8 que saíram de Santarém naquela madrugada de Abril (p. 235).

4.4 – Interpretação das epígrafes

Torna-se indispensável dar um relevo particular às epígrafes escolhidas. De facto, e tendo de novo como apoio Genette, torna-se desnecessário descodificar os seus sentidos:

Autant d'échos qui, aussi efficacement et plus économiquement qu'une épigraphe (qui vient à vrai dire souvent les [titres] compléter, et j'y reviendrai), apportent au texte la

²¹ Xenofonte (2014). *A Retirada dos Dez Mil*. Lisboa. Tradução e prefácio de Aquilino Ribeiro, introdução de Mário de Carvalho, Bertrand Editora.

²² *Idem*.

caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle. (Genette,1987:86).

Serão duplas e aparentemente distintas as filiações culturais que neste âmbito se revelam: o excerto de um poema de O'Neill e a transcrição de uma frase inscrita numa parede da cidade surgida da arte de rua, vinda do futuro. Transcreva-se a primeira epígrafe:

A meu favor
As paredes que insultam devagar
Certo refúgio acima do murmúrio
Que da vida corrente teime em vir
O barco escondido pela folhagem
O jardim onde a aventura recomeça
A meu favor tenho uma rua em transe
Um alto incêndio em nome de nós todos
Alexandre O'Neill²³

Esta epígrafe, excerto de “A meu favor” de Alexandre O'Neill, assinala o peso do registo escrito como forma de combate, rompendo o silêncio. Serão desde logo invocados “as paredes que insultam devagar”, “O jardim”, “a rua” e, no verso final, “um alto incêndio”. A escrita compromete-se a romper o silêncio. O romance convoca e a epígrafe antecipa o desafio para uma ampla aliança nesse comprometimento – de certa forma “em nome de nós todos”, os prováveis leitores.

Será então a favor de uma certa ideia primordial que se aceita participar nessa viagem para a fábula e para o seu recôndito coração. Aceitar-se-á, concomitantemente, a inscrição do propósito de não poder encontrar refúgio no silêncio amorfo dessa tal “vida corrente”, que inevitavelmente vai apagando os sinais e empurrando suavemente os acontecimentos e o seu significado para o rio do esquecimento: um apelo a resistir à banalidade da vida que arrasta consigo o apagamento das memórias. A epígrafe vem lembrar que a “seu favor”, a nosso favor, “em nome de nós todos” está a possibilidade de um recomeço da aventura – o recomeço de um tempo novo, num tal jardim, talvez à beira mar: esse o tempo e esse o lugar. Irá também haver sempre, e apesar de tudo, “um barco escondido pela folhagem”, pronto a partir para um exílio ou para um lugar de segredo, mas também pronto para a afirmação das

²³ O'NEIL, Alexandre. “A meu favor”, *No Reino da Dinamarca*. 1ª edição 1958. De notar que nesta edição, e em todas as reedições do mesmo livro, bem como em *Poesias Completas - 1951/1983* (Lisboa, Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1984) ou ainda na recente reedição da obra (*Poesias Completas & Dispersos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017), o texto não contém os dois últimos versos aqui citados. Em todas elas o poema tem apenas duas quintilhas. O dístico “A meu favor tenho uma rua em transe/ Um alto incêndio em nome de nós todos” encontra-se na antologia *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, (Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 1635), sem indicação de fonte.

memórias significantes – navegação que será feita através da escrita. Talvez também se revele aqui a rejeição de um tal não-lugar e não-tempo pertencentes a um lado cinzento da História, que se vai romper para dar a vez à consumação real do que antes era utopia. Será então a “meu favor”, essa intransigente defesa que se vai imortalizar num romance o que não pode conter-se, tal como se enuncia no último verso da epígrafe um (p. 9): “*Um alto incêndio em nome de nós todos*”. Há um fogo a irromper e que não pode conter-se, evocando o novo fogo roubado aos deuses - uma possível ressonância de Prometeu:

Assim falou, irritado, Zeus que conhece os desígnios imortais
e, desde então, lembrando sempre esse engano,
negou aos freixos a força do fogo incansável
para os homens mortais, que habitam sobre a terra.
Mas o nobre filho de Jápeto iludiu-o,
roubando o brilho do fogo incansável que se vê ao longe.²⁴

O fogo, ou a luz que dele irrompe, pode ser visto ao longe de qualquer futuro e emerge na obra a transgredir o destino do esquecimento. Não se trata apenas da obrigação de resistir; trata-se, isso sim, de realçar a capacidade dos homens para assumir o poder de fazer inflectir os seus próprios destinos.

Quanto à segunda epígrafe, pode funcionar como uma dedicatória. Vejamos:

Desculpem não nos encontrarmos nestas ruas.
Só nasceremos amanhã.
Dos Murais de Lisboa

Esta inscrição encontrada num mural da cidade é, por natureza, efêmera: a escrita mural desvanece-se com o passar do tempo; mas aqui, nesta entrada do livro, estará para sempre fixada, contrariando o efêmero e fixando a transversalidade do tempo que mede a vida. Para além dessa função, o texto em epígrafe revela uma das linhas de sentido transversais à narrativa: a invocação dos que ainda não nasceram. A segunda epígrafe manifesta a dádiva da própria voz dos que nasceram antes ao sentido da vida dos que ainda virão a caminho. Trazer a frase do tempo transitório de um mural da cidade para o texto constitui uma forma ímpar de a inscrever num outro tempo e num outro espaço – prolongar o intervalo da temporalidade sem limites que a literatura erige em monumento. A segunda epígrafe apresenta-se sintonizada com os que, vindos do futuro, possam vir a dar corpo ao que da fábula se apreende e se aprende, antecipando um tempo desejado.

²⁴ HESÍODO (2005). *Teogonia Trabalhos e Dias*. Lisboa, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 60.

As duas epígrafes estão inteiramente ligadas pelo fio do tempo e pela transposição complementar do espaço *rua*: “a meu favor tenho uma rua em transe/ um alto incêndio em nome de nós todos”. Talvez seja Abril que se resgata na sua pureza a partir de um outro tempo, já futuro, consignado na segunda epígrafe - das ruas em transe as paredes gritam, pelos que, tendo o conhecimento, o silenciam. Outro poeta, num texto de referência contra o silêncio corporizado que o tempo tenta dissolver, dirá: “A poesia está na rua”²⁵, e essa poesia virá também impregnar *Os Memoráveis*.

²⁵ Inscrição no cartaz 1974 de Maria Helena Vieira da Silva, em colaboração Sophia de Mello Breyner Andresen, como homenagem das duas artistas ao 25 de Abril de 1974.

Capítulo III – Na senda da multifacetada viagem ao coração da narrativa

George Gamow prosseguiu o raciocínio: *esta radiação antiga não pode ter desaparecido inteiramente*, deve ter deixado alguns traços. Sob que forma? (...) Por comodidade do discurso, adoptarei a cronologia tradicional do big bang, que supõe a existência de um *tempo zero*, a partir do qual os *relógios cósmicos se põem em marcha*. Mas convém tomar cuidado com esta maneira de contar o tempo. Ninguém sabe o que havia antes desse tempo zero...²⁶

1 - A razão fundamental: perseguir a luz residual da origem

A razão movente que é transportada do romance para esta análise pode ser formulada em termos de percurso de luz, tendo como seu fundamento a encomenda feita pelo padrinho, na já identificada metáfora da procura de vestígios do dia 25 de Abril entre as pedras da calçada de Lisboa. Pode dizer-se que no segundo painel se perseguem de várias formas esses possíveis vestígios de luz, no caminho inverso ao do tempo que passa nas entrevistas e na hipótese de devolver ao futuro os instantes primordiais e límpidos da reviravolta da história.

Este objectivo assim expresso faz ressurgir uma certa ideia de pesquisa científica, nomeadamente a que procura conhecer e questionar a origem do Universo, tal como hoje o conhecemos, e que está apoiada na luz como realidade e como conceito físico. A analogia, na sua complexidade, pode tornar-se talvez clarificadora. Do ponto de vista científico, a partir de resíduos ainda presentes em todos os mais recônditos interstícios do Universo – resíduos esses constituídos por uma radiação, dita fóssil, feita de grânulos de uma luz primordial – foi possível caminhar no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, em perseguição dessa leve luz, para um determinado lugar cada vez mais longe das nossas percepções no espaço e, em simultâneo, para um passado distante. Procurava-se assim situar e compreender o acontecimento inaugural em que essa luz terá sido produzida. Juntando outros relevantes factos entretanto descobertos, encontrou-se então, plausivelmente, essa singularidade, ou seja, o dito acontecimento primordial, que se pode designar por explosão inicial ou *Big-Bang* e em que terão nascido, de uma só vez, o espaço e o tempo. A partir desse instante, ter-se-á dado início à sucessão de acontecimentos cósmicos, expandindo todo

²⁶ REEVES, Hubert (1986), *A Hora do deslumbramento*. Lisboa, Gradiva, pp.67 -69.

o universo e acompanhando um certo relógio universal, tal como hoje, neste presente, se supõe conhecer.

Nesta reflexão são contempladas as ressurgências de uma certa linguagem das ciências físicas para a justificada e plausível teoria do princípio de tudo. A narrativa da procura desse acontecimento primeiro, a origem do Universo, constrói-se em termos que, em geral, não pertencem às descrições científicas e vêm tornar essa narrativa fascinante, aproximando-a de uma tonalidade ficcional. Consultem-se, como exemplo, Carl Sagan na sua emblemática obra *Cosmos*, no capítulo “O limiar da eternidade” (Sagan 1984: 281), ou no capítulo seguinte, “A persistência da memória” (Sagan, 1984: 311); consulte-se ainda a obra de Hubert Reeves *A Hora do Deslumbramento* (Reeves, 1986: 67). Nas obras referidas a título de exemplo, bem como em muitas outras neste âmbito, os próprios títulos e subtítulos são, em si mesmos, reveladores de uma certa poética assumida na linguagem que divulga e explica o universo. Sabe-se que a Física tem uma estreita margem para tal vôo; mas talvez a mediação dessa polissémica palavra “luz” que inunda toda a pesquisa, possa vir a justificar a desmedida ampliação que se evoca. Esse conceito está, ele próprio, imbuído de múltiplos atributos, múltiplas facetas, simbolismos, características físicas e descrições que conferem um constante fascínio e alguma ambiguidade a um suposto acontecimento tão distante das percepções humanas admissíveis e portanto de qualquer experiência possível.

Referenciando, neste âmbito, Bachelard (2012: 41), em *La philosophie du non*, o desenvolvimento do pensamento científico vem revelar os obstáculos que foram criados à sua própria evolução como resultado de uma cega fidelidade a um empirismo determinista ou ainda a um realismo primário – a própria ciência, sobretudo a partir do início do século XX, vem confirmar uma ruptura epistemológica irreversível. Evolui-se no sentido de pensar abstratamente sobre o próprio pensar e, dado como provado o engano que a experiência directa nos produz, Gaston Bachelard, a propósito da evolução de um conceito aparentemente tão simples como o de *massa*, que a todos é aparentemente tão familiar, revela que os supostos paradoxos também se desfazem com alguma ousadia: “C’est alors que la philosophie dialectique du “*pourquoi pas?*”, qui est caractéristique du nouvel esprit scientifique, entre en scène. Pourquoi la masse ne serait-elle pas négative ? (...) Il faut forcer la nature à aller aussi loin que notre esprit” (Bachelard, 2012 : 36). De facto, a pergunta aparentemente elementar “e porque não?” abre toda a inquietação do modo de pensar transgressor e efectivamente inovador.

Dir-nos-á ainda Bachelard reconhecendo a premente necessidade de aproximação de linguagens que aqui se evocam - a das Ciências e a do ressoar ancestralmente e transversamente poético que acrescenta sentido e reflexão ao dito pensamento científico:

La rêverie analogique, dans son élan scientifique actuel, est, d'après nous, essentiellement mathématisante. (...) Bref l'art poétique de la Physique se fait avec des nombres, avec des groupes, avec des spins, en excluant des distributions monotones, les quanta répétés sans que rien de ce qui fonctionne ne soit jamais arrêté. Quel poète viendra chanter ce panpythagorisme, cette arithmétique synthétique... (...) Nous avons besoin d'un poète inspiré et nous n'entrevoions que l'image d'un colonel qui compte les soldats de son régiment. (Bachelard, 2012:p.49)

As hipóteses defendem um princípio sobre-racionalista e sobre-realista (*surréaliste*) para tentar compreender os fenómenos; porque, para perseguir e compreender as migalhas essenciais do real, temos de nos afastar para as essências do campo mais racional, talvez mais abstrato mas simultaneamente mais emocional: no limite da linguagem, ou seja, no escavar das ideias e das emoções mais profundas. Apenas na ficção, que no romance em análise obriga a uma profunda leitura de todos os sinais transformadores, se pode encontrar uma certa analogia com a ciência dita fundamental essencialmente ligada à concepção de teorias como as acima afloradas na tentativa de conhecer e compreender a essência do universo em que vivemos.

De facto, procura-se, no segundo painel deste romance, descobrir os vestígios desse “dia inicial inteiro e limpo”²⁷ - andando para trás num tempo que se torna, por vezes, ziguezagueante e improvável ao senso comum. A partir de migalhas residuais ainda presentes, trinta anos depois, nos interstícios porosos das calçadas de Lisboa, procuram-se os momentos fundadores e persegue-se a senda de uma certa pureza original.

Em entrevista sobre o romance, a problemática da transfiguração do real é clarificada por Lídia Jorge na revista *Colóquio-Letras* onde pode ler-se: “O que eu quero dizer é que o imaginário sempre parte do real. São migalhas do real, partículas daqui e dali que de súbito se isolam e assumem um empolgamento desmesurado” (Gastão, 2015:143). Perseguem-se as partículas vestigiais de um real já contaminado de enganos e constrói-se uma narrativa multifacetada, que reconfigura o tempo, procurando desocultar as origens. A pesquisa será efectuada através do escavar das memórias significativas, que vão emergindo do discurso das várias personagens e das reflexões sistemáticas da equipa de jornalistas, filtrando tudo o que é acessório na procura de uma essência que não vai, porém, ignorar as críticas, os desencantos e os ruídos perturbadores que o passar do tempo arrastou consigo. O que

²⁷ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “25 de Abril”, *O Nome das Coisas*. Assírio & Alvim, 2015, p.53.

parece ser o âmago dos acontecimentos irá transportar-se para o presente, assumindo-se um emaranhado de sombras que as vidas foram produzindo. Procurar-se-á, na sobreposição de pontos de vista testemunhais diferentes e de diferentes referenciais de análise, encontrar o fundamento e o sentido dos factos. Ou seja, o romance vai deslindar e perseguir o caminho dos ténues fios particulados de luz que podem revelar o essencial desse passado no seu transporte luminoso a um desejado futuro. A luz emergirá também de uma certa fotografia e do âmago dos que nela são retratados e será, de certa forma, sujeita a um registo espectroscópico, deixando assim revelar a estrutura fina da matéria em análise.

2 - Alguns marcos de uma cronologia: materializar o tempo

Em Novembro de 2003, Ana Maria Machado está ainda em casa do Sr. Embaixador e decide viajar para o coração da fábula regressando assim à sua cidade – Lisboa. A investigação irá procurar os indícios indeléveis e autênticos do dia 25 de Abril de mil novecentos e setenta e quatro. Estão marcados e destacados em itálico no final do primeiro painel (p.43) quer o tempo cronológico quer o lugar exacto onde termina esta primeira secção do romance: espaço-tempo que será de passagem. *“Este episódio ocorreu no final de Novembro de 2003./ Glassy House/ Brookmont/ on the Maryland/ Side of the Potomac River.”* (p. 43). Um intervalo temporal de cerca de três meses. Trata-se de uma “eclipse explícita” (Genette, 1995: 106), suspendendo a linha contínua do tempo: “Regressei à casa de António Machado em meados de Fevereiro” (p. 47). O espaço/tempo desloca-se aqui para o mais íntimo da fábula; sabe-se que o Oceano Atlântico foi, para isso, atravessado, mas não se sabe o que terá acontecido nesse hiato temporal de três meses. Pode supor-se que terá sido o intervalo de tempo necessário para a preparar a investigação jornalística: a recolha de documentos, os contactos para a formação de uma equipa ou de construir hipóteses; ou até talvez um certo tempo sincrético e indizível para a preparação interior desta narradora/ personagem que irá reencontrar, passados cinco anos de ausência (p. 47), a sua própria origem.

Ana Maria Machado regressa à casa paterna, à sua própria casa, às referências interiores e aos fundamentos da sua história; regressa também à cidade que é responsável pelas suas mais estruturantes referências de mundo. Pela mão de um taxista que não fala (p. 47) mas lhe devolve desprendidamente a preciosa máquina fotográfica esquecida no banco

do seu táxi, saberá que está na sua cidade, nas suas referências éticas, o que é confirmado pela sua própria descrição: “Encontrava-me no topo da avenida da Guerra Peninsular, mas era o encontro com o taxista que melhor me dizia que tinha chegado a casa” (p. 47). Para a narradora, esta é a cidade onde, mesmo sem palavras, se fala a linguagem do encontro entre pessoas, ou onde qualquer anónimo poderá ser, pelo menos no nosso imaginário, fraterno. Lisboa, onde apreendeu os fundamentos e os valores de cidadania e de utopia, um lugar de tangência mas ainda assim possível, onde terá aprendido também que é necessário lançar constantemente o desafio de chegar a um ideal transbordante de cidade; como se lê em “Utopia” de José Afonso (Afonso, 1983: 155):

Cidade
Sem muros nem ameias
(...)
Homem que olhas nos olhos
que não negas
o sorriso a palavra forte e justa.
(...)
Lança o teu desafio.

Ana Maria Machado procura a referência utópica e fundadora de mundo fraterno e livre na mesma cidade que será, para sempre, o palco principal do episódio da História de que quer retomar a tal luz primordial. A investigação em campo começa nesse mês de Fevereiro e vai ser dada como finalizada em Junho de 2004 (p. 319). O argumento para a série da CBS solicitado pelo Sr. Embaixador apenas será enviado de Lisboa para os Estados Unidos (p. 329) seis anos mais tarde, em 2010, como se lê no final de *Viagem ao Coração da Fábula*: “Só passados seis anos escrevi o argumento./ Foi enviado esta tarde./ Lisboa, 15 de Junho de 2010” (p.329). Este intervalo de seis anos, que parece suspender a passagem do tempo da segunda para a terceira secção do romance; poderemos entendê-lo como um tempo congelado para o exterior, num espaço confinado à casa paterna (p. 329) - um espaço-tempo de segredo de si própria, um lugar de retiro no seu espírito, a contemplar essa relação ímpar, quase indizível e inenarrável de Ana Maria com o pai.

A narradora assinala, neste salto vazio de seis anos, do segundo para o terceiro painel do romance, uma elipse intencionalmente espessa, com significados suspensos. Correspondendo assim à criação de um enigma, o que se elide implica, de certa forma, uma história intencionalmente roubada à narrativa; este tempo em falta corresponde a um pedaço de vida que se não deseja narrar ou a um espaço-tempo que pertence à intuição do leitor chamado para dentro da história; pode ainda supor-se que a complexidade da emoção

correspondente necessita desse extenso compasso vazio. Claramente é realizada aqui uma profunda alteração na velocidade do romance, produzindo uma descontinuidade mágica. Recorrendo à clarificação de Genette e no sentido de contribuir para a relevância, na análise que aqui se efectua, de algumas alterações temporais, verifica-se que esta alteração concretizada por uma elipse tão longa é substancialmente divergente da que se refere às pausas narrativas que acompanham todo o romance. Sigamos o que diz o ensaísta:

Teoricamente, com efeito, existe uma gradação contínua desde a velocidade infinita que é a da elipse, em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração da história, até à absoluta lentidão que é a da pausa descritiva, em que qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula. (...). Pausa: $TN=n$, $TN=0$, Elipse: $TN=0$, $TH=n$ (Genette, 1995: 95)²⁸.

Na questão acima descrita, a mudança de ritmo conseguida com a alteração do tempo torna a narrativa ausente, arrancando-a de um relógio inexorável, não sendo possível atribuir-lhe um sentido explícito.

Torna-se interessante verificar como o próprio especificar das referências cronológicas permite intervir no decurso temporal, sobrepondo um jogo ficcional a um suposto rigor que correspondesse a um mecanismo inevitável. Incorporadas na estrutura do texto, as suspensões no tempo contribuem também para a reconfiguração não linear do próprio tempo, conferindo protagonismo aos silêncios e aos segredos, introduzindo uma lentidão e uma descontinuidade em que se alargam perplexidades ou em que se mudam radicalmente as referências. A missão da jornalista significativamente empenhada vai deixando margem para a contaminação psicológica e afectiva da narradora, da filha e da cidadã Ana Maria Machado. Torna-se emocionante para o leitor descer à profundidade de um tempo, por vezes sem tempo, onde mergulham as arritmias desviantes e pulsantes nos corações da fábula.

3 - Uma investigação rigorosa e paradoxalmente contaminada de emoções

O projecto de investigação exigiu da competência da jornalista responsável uma metodologia de acordo com o seu reconhecido estatuto; as estratégias que lhe estão associadas vão sendo clarificadas ao longo dos dois primeiros capítulos deste segundo painel. No entanto, a pesquisa foi iniciada no final da primeira secção do romance por uma recolha metódica, embora frenética, de informação relevante: uma tarefa de tirar fotocópias e

²⁸ Neste código utilizados por Genette, TN significa “pseudo-tempo”, ou “tempo convencional”, tempo de narrativa”, e TH simboliza “o tempo de história”, p. 94.

fotocópias de algumas cartas e de outros documentos encontrados no sótão da casa do Sr. Embaixador em Washington (pp. 32-42).

Dos procedimentos iniciais fez também parte discutir com Bob alguns pormenores da investigação (p. 51). Salienta-se, nomeadamente, a sugestão de Bob de que Ana Maria procure, na casa paterna em Lisboa, alguns pontos essenciais de referência ou indícios singulares dessa pesquisa remetida metaforicamente para as entrelinhas das pedras da calçada, a narradora vai confirmar: “Bob Peterson havia dado as suas instruções. Se António Machado possuía em casa um museu completo de que a filha falava, porque não começar por aí?” (p. 51). Sabe-se então que a procura vai remeter para uma certa peça desse designado museu paterno: uma fotografia presente na memória íntima da narradora.

O plano que corresponde à investigação jornalística vai continuar a ser definido com rigor em torno do grande objectivo já referido – a dita encomenda feita pelo padrinho do jornalista americano. Para além da recolha de documentos, da discussão inicial sobre o processo e da procura de indícios relevantes que possam revestir-se de significado máximo, a concretização do processo de pesquisa no terreno precisará ainda da formação de uma equipa de investigação, escolhida pela jornalista que a vai liderar, e que será constituída à distância de um oceano.

A pesquisa vai ser conduzida por três jovens jornalistas, agregando, para além de Ana Maria Machado, mais dois “românticos”, tal como a narradora os define: “Éramos os três românticos do grupo” (p. 62) - os três melhores alunos do mesmo curso de jornalismo. Trata-se de Margarida Lota, “tão vistosa e versátil que lhe chamávamos anémoma” (p. 62), e de Miguel Ângelo, que, estudante, “dominava a teoria e fazia interpretações que por vezes o aproximavam da audácia futurológica de António Machado” (p. 62); mais tarde, por questões de circunstância e de sobrevivência profissional, Miguel Ângelo tinha assumido funções técnicas e pragmáticas de operador de som e de imagem:

Aproveitava a elevada altura para fazer de operador de som e de imagem, e não se sentia mal nessa função, considerava-se um poste ambulante com um olho mágico ao ombro, e até gostava. Dizia que gostava de ver o mundo através de um olho que ele mesmo direccionava, transformando o que existia naquilo que ele próprio desejava que fosse. (p. 64).

Ana Maria Machado solicita ao seu colega que privilegie e assumna no grupo o papel mais técnico e pragmático, o que se vai verificar ao longo da narrativa.

A escolha de uma equipa com as características identificadas liga-se também à intenção de contemplar uma determinada temporalidade. Os três jornalistas são

intencionalmente jovens; terão, nesta altura, cerca de vinte e oito anos, tendo nascido todos já depois do vinte e cinco de Abril – Ana Maria Machado nasceu em 1976 (p. 261). A passagem de testemunho para o futuro consignada desde a epígrafe liga-se a todo romance, com os sobressaltos inerentes à passagem descontínua do tempo.

A primeira reunião de equipa realiza-se num lugar central a todos os percursos – um café da Avenida da Guerra Peninsular (p. 61). Nesse encontro é aprovado um rigoroso guião de entrevista. As perguntas destinam-se a cada um dos intervenientes na fulcral fotografia do *Memories*, tal como é explicitado por Ana Maria Machado: “E então eu pensei que tinha chegado o momento de demonstrar como a fotografia do *Memories* iria ser o nosso ponto de partida, e talvez a nossa linha de chegada. O nosso conceito base.” (p. 68). Na mesma reunião ficará decidida a respectiva estratégia de actuação. Ana Maria informou os seus colegas de trabalho sobre as quatro questões de investigação que constituiriam o corpo do guião orientador:

Onde estavam?

O que sentiram na altura?

Que balanços fazem agora, passados trinta anos?

Qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu? (p. 68)

De acordo com as questões enunciadas dar-se-á início ao desenvolvimento estratégico do projecto delineado. A cada entrevistado serão colocadas as mesmas questões abertas sobre horizontes espaço-temporais significantes: “onde” remete para o lugar de cada um nesse passado já longínquo – lugares diferentes que irão mapear a narrativa; a essa primeira questão segue-se outra, mais subjectiva, e que aprofunda a primeira: “o que sentiram na altura?”. As duas últimas questões permitem um balanço realizado no presente a que as entrevistas se referem, “passados trinta anos”. A última constitui-se como uma avaliação memorial, uma questão intemporal que emerge da profundidade do tempo e do íntimo de cada um com capacidade para conferir ensinamentos ao futuro: “a melhor imagem” que cada um dos intervenientes guarda para si está imbuída de um certo *para sempre*; é dessa questão, assim colocada a cada um dos entrevistados, que emerge uma depuração colectiva, a revelar a profunda essência subjectiva e valorativa comum. As respostas abertas vão sobrepor-se, por vezes, divergir ou cruzar-se, em dispersão ou em convergência, tendo capacidade para desocultar um sentido essencial. Para além da História, a reflexão é realizada sobre várias histórias em palimpsesto, assumidas nas suas complexidades e procurando, na diversidade de olhares, uma essência comum que se pode tornar um passaporte de ensinamentos futuros.

A partir dessa primeira reunião de equipa fica também decidido que os fotografados sejam identificados pelas respectivas alcunhas escritas nas costas do documento primordial por Rosie Honoré, mãe de Ana Maria Machado: “Muito rápidos os meus colegas viraram a fotografia e inspecionaram o espelho de cada rosto desenhado no verso com as respectivas legendas escritas pelo punho de Rosie Honoré” (p. 68). Contemplando vários sentidos à fotografia e aos seus múltiplos papéis de representação, Rosie Honoré desenhara as silhuetas de cada fotografado nas costas da película, como se de um espelho se tratasse e, sob cada uma das silhuetas, atribuíra, a cada um, o seu “petit nom” (p. 54). Para clarificar a ficção de que a fotografia é protagonista, Rosie Honoré terá escrito, também, no verso desse papel, para além dos nomes ficcionais de cada um dos retratados, a data respectiva, bem como uma dedicatória do fotógrafo, por ela chamado Tião Dolores. (p. 54). Dando conta deste facto, a narradora passa a designar de acordo com a legenda colocada algumas das personagens entrevistadas:

Mas, neste caso, não só o objecto falava por si como, para esclarecê-lo havia uma legenda. Uma legenda detalhada. Era o que eu pensava, sentada no alto do *escadote de Jacob*. Ali estavam o Oficial de Bronze, do povo para o povo, como mais ou menos tinha dito o padrinho de Bob, e Charlie 8, aquele que morrera sendo ainda uma criança, segundo o mesmo, e El Campeador, *the biggest red oak*, como também tinha dito o padrinho. (...). Sob o espelho das figuras, que ela mesma por certo desenhara, podia ler-se com erros de português – *Oferecida por Tião Dolores, em homenagem a um jantar memorável. Prise no Memories, o 21 de agosto de 1975, tendo sido felices. E nous, lá estávamos.* (p. 54)

A fotografia foi tirada na noite de vinte e um para vinte e dois de Agosto de mil novecentos e setenta e cinco, como virá a ser confirmado pela maior parte dos entrevistados, nomeadamente o “guardião da Memória” (p. 92).

4 - A fotografia, esse ente intrigante

A primeira vez que é feita alusão a um tal documento – a dita fotografia – a narradora designa-a por “ela” (p. 49), com o nome em suspenso: “Porém, o objecto que eu procurava, e atrás do qual tinha vindo, não estava à vista, quando ia jurar que à data da minha partida ela se encontrava pousada na estante” (p. 49). A designação parece, de certo modo, não querer nomear desde logo o objecto referido, criando sobre ele um certo suspense. Ainda no sótão da casa em Brookmont, enquanto lia as cartas que motivaram a sua missão, Ana Maria se tinha lembrado de uma tal fotografia; confessará, em mais uma analepse, a intuição surgida

dentro de si mesma para a procurada pedra mestra – indício essencial para a estrutura investigativa e narrativa:

Aliás, ainda eu me encontrava diante da mesa repleta de maços de cartas, no topo da casa de Brookmont, Side of the Potomac River, e de vez em quando, sucumbindo à tentação de uma *História Acordada*, já a fotografia do jantar do Memories me passava pela ideia. Imaginava Lisboa, a casa do meu pai, o seu escritório em tudo oposto ao do padrinho de Bob, e a fotografia tirada durante um jantar em Agosto de setenta e cinco misturava-se com aquelas cartas como um pequeno monumento de graça. (p. 51)

A fotografia será encontrada em segredo, na casa do pai da jornalista, e sem o conhecimento deste, num lugar escondido de difícil acesso; após uma pesquisa intensiva por todos os recantos da casa, Ana Maria subiu finalmente um tal “*escadote de Jacob*” e lá estava o objecto procurado, por cima e atrás de uma das estantes. Sem descer do escadote, a jornalista oferece as primeiras observações e lembranças das personagens que a habitam: “Ali estavam o Oficial de Bronze, do povo para o povo, como mais ou menos havia dito o padrinho de Bob, e Charlie 8, aquele que morrera sendo ainda uma criança, segundo o mesmo, e El Campeador, the biggest red oak, como também tinha dito o padrinho”. (p 54.). As outras personagens da fotografia são também identificadas, tais como Tião Dolores de quem a narradora sabia ter sido o fotógrafo nesse dia: “quem tinha dirigido o foco de luz e preparado o clique remoto” (p. 53).

A materialização de um único ponto simbólico no espaço-tempo, um objecto material que tudo pudesse ligar, contempla um tempo condensado e simultaneamente portátil. Uma carga múltipla de significados é concedida à célebre fotografia, tirada na noite de vinte e um para vinte e dois de Agosto de setenta e cinco na cervejaria Memories (p.51). A referida data terá em conta uma plausível reunião, entre as várias facções que disputavam poderes políticos e militares no verão quente de 75 – um facto histórico.

Como avaliar o valor de um tal documento, ele próprio ficcional? Como decodificar o seu significado no contexto narrativo? Poder-se-ia começar por perguntar: o que é uma fotografia? Recorre-se aos ensinamentos do professor Rómulo de Carvalho, que responde rigorosamente e de forma simples a uma tão pertinente pergunta; nesta resposta encontra-se, desde logo, o ressurgimento das vertentes que estão presentes na utilização da fotografia como objecto referencial na narrativa:

A fotografia é, simultaneamente, ciência, técnica e arte. É ciência quando estuda a maneira de fixar numa superfície as imagens dos objectos que nela se projectam, quando estuda a razão por que se fixa a imagem, o tempo que a luz deve actuar sobre a superfície, o modo como consegue enfraquecer ou avivar as tonalidades da imagem. É técnica quando procede às manipulações de que resultarão imagem nítida. É arte quando escolhe o motivo que vai

fixar, as posições dos objectos e das pessoas, a luz que abranda ou realça os pormenores, o ângulo que valoriza determinados aspectos.

(...)

Por meio dela eternizamos o que é passageiro, tornamos a ver o que já passou, continuamos vivos depois de mortos. (...) A fotografia, como um tapete mágico, leva-nos a toda a hora, a toda a parte: ao pé dos amigos ausentes, ao ambiente das paisagens saudosas.²⁹

No romance em análise, a fotografia, para além do objecto físico já em si mesmo multifacetado e da sua relação intrínseca com a luz e com o tempo, encontramos o objecto artístico descrito ao longo da obra, tornando-se também um ente ficcional; e, tal como Rómulo de Carvalho realça, pode conduzir-nos, a qualquer momento e de forma mágica, para perto dos seres que a *ela* (fotografia) pertencem tornando-os, no seu tempo, independentes do tempo.

Esta especial fotografia vai assim surgindo como um objecto portátil de luz e de penumbras, de onde as personagens emergem uma por uma e de onde, e para onde, toda a narrativa converge. A ancoragem a cada uma das entrevistas realizadas a alguns protagonistas da revolução terá como referencial este registo sobre papel, entretanto revelado, captado no restaurante Memories. Funcionará como uma indubitável prova central de um acontecimento específico e irrepetível, no sentido bem clarificado por Roland Barthes: “Toda a fotografia é um certificado de presença” (Barthes, 2015: 98). Nesse sentido testemunhal, o objecto fotográfico, não sendo a realidade é, no entanto, a sua prova insofismável; ou seja, dá conta de uma evidência e de uma existência relativa a um determinado acontecimento que, não pertencendo à realidade presente, torna presente um instante do passado. Isto é, congela e transfere o caminho do tempo, tal como escreve Barthes:

Ora, na fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu e esteve lá, onde eu o vejo.

(...)

A fotografia é uma evidência forçada, carregada, como se caricaturasse, não a figura daquilo que representa (é bem ao contrário), mas a sua própria existência. (Barthes, 2015: 126)

Sendo assim, a fotografia é, e não é, o real; e talvez nessa ambiguidade de ser e não-ser ao mesmo tempo a coisa que se supõe, se encontre a matéria fértil para a efabulação. A narradora fará essa apreciação como se de algo estranho se tivesse passado, um forte pretexto ficcional:

²⁹CARVALHO, Rómulo de (1960). *História da Fotografia*. 2ª edição, Coimbra, Atlântida, Colecção Ciência para Gente Nova, pp. 5 e 6.

Mas o mais importante é que nenhuma daquelas figuras se encontrava em trajes formais, a fotografia reproduzia personagens oficiais a viverem um momento de pausa. (p. 54)

Mas o que a tornava relevante era a dimensão testemunhal de um momento acontecido nas costas da história, e era apenas esse aspecto que me interessava. (p. 56)

Sigamos de novo Roland Barthes, quando este realça que a fotografia acumula o fantasmagórico com o testemunhal, como a migalha de um espaço-tempo real:

A fotografia torna-se então para mim um *médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, *partilhada* (por um lado, *não está lá*, por outro, *isso existiu realmente*). Imagem louca, *tocada* pelo real. (Barthes, 2015: 126)

Na sequência desta reflexão pode inferir-se a potencialidade do papel ficcional deste objecto, bem como a sua capacidade para se tornar sujeito de uma história. Nos seus estudos sobre fotografia, Margarida Medeiros dá-nos exactamente conta do papel desse documento como essencial para a construção narrativa, que o mesmo documento pode propor discursos possíveis no espaço e no tempo, discursos em devir:

O que nos traz, nunca será demais repeti-lo, é a urgência do documento como matéria-prima para a construção de um discurso (qualquer que ele seja) e a noção de que qualquer análise terá sempre de ter em conta a *dispersão dos enunciados*. (Medeiros, 2010: 59)

Esses discursos tornam-se um pretexto para voltar ao passado e assumir a transfiguração realizada pelo intervalo de tempo que entretanto decorreu, filtrando as deturpações, purificando os desvios e revelando os sentidos aparentemente ocultados – dando lugar a narrativas plausíveis.

Nas razões que sustentam a procura desta grafia instantânea da luz como o referencial supremo do romance, não se pode esquecer que lhes está subjacente a necessidade absoluta e intemporal do ser humano consciente para criar representações de si próprio e de outros sob as mais variadas formas de arte. Neste sentido o homem cumpre o desejo de querer escapar à sua condição de finitude, gravando para o mundo o seu próprio contorno de luz nesse papel mágico que a alquimia revela. Margarida Medeiros argumenta que o ser humano sabe dessa sua condição, dessa sua consciência inquietante e incontornável da morte: “pela noção de brecha ou falha sentida pelo ser humano, a partir do momento em que se percebe a si próprio como um ser finito, que pode desaparecer um dia” (Medeiros, 2000: 35). O desejo de contrariar essa condição aparentemente irreversível faz-se através da arte, assumindo a

fotografia o papel ímpar de representação, pela ligação ao tempo do instante mágico em que é captada e ao artista, também ele, o mágico que a capta:

A representação do Outro ou de si surge pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma de potencialmente o recriar ou restaurar. Representar é sempre revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo. (...) A crença na imagem radica assim numa necessidade mágica, que identifica objecto com o seu modelo e procura repor a integridade do Ser contra a ameaça da sua dissolução. (Medeiros, 2000: 36).

No caso em análise temos um retrato colectivo que marca uma dada representação, como já foi referido, num tempo e num contexto plausível dando origem a uma certa pesquisa ficcional. De novo os ensinamentos da mesma autora permitem configurar esta ideia:

Na história da arte, o retrato propriamente dito, tomado no sentido da representação figurativa (...) ocupa um lugar específico. A sua história, história de um movimento entre a introspecção e extrospecção, é marcada por uma certa ideia de *mimesis*, enquanto esta pode ser vista como o processo impulsivo de imitar, não a realidade, mas uma representação. (Medeiros, 2000: 37).

No sentido aristotélico do termo *mimesis*, Margarida Medeiros refere-se ao papel da arte nomeadamente do retrato, no assumir da verossimilhança bem como da representação que lhe é inerente:

(...) a virtude e o pecado da *mimesis* estão nesse intervalo entre não ser a própria coisa nem completamente outra. E é neste intervalo que se dão os desentendimentos, porque é nele que se instala a subjectividade e a (re)criação. (Medeiros, 2010: 39)

Será também nessa espécie de vertigem suspensa que se instala um lugar privilegiado de criação e de ficção.

Quando se trata de um cenário que inclui um retrato fotográfico, de um instantâneo, o jogo protagonizado pelo tempo é ainda mais claro. O conceito de instante, retomando Gaston Bachelard, assume o seu protagonismo na relação imediata da fotografia com o acontecimento. Ou seja, aparentemente a realidade sobrepõe-se à máquina que é intermediária entre o artista e o objecto que, perante tal plausibilidade, parece apagar-se um pouco - um real que, de facto, está ali: “A fotografia é uma arte veloz” (Medeiros, 2010: 49). Como corolário, trata-se de uma arte que perdura como testemunho do instante vivido. Regressando inevitavelmente à fragmentação do tempo, a fotografia fixará paradoxalmente o vivido para a eternidade do instante:

A noção de instante é um dos paradoxos estruturantes da fotografia: esta, ao paralisar o instante, permite a visão analítica (atomizada) da duração, e portanto a consciência do tempo como sucessão de instantes. (Medeiros, 2010: 42)

A aproximação a Bachelard, e à tese defendida em *La dialectique de la durée*, dissolverá de certa forma tal paradoxo, tornando-o inerente aos fenómenos, nomeadamente ao trabalho da memória:

Or, c'est parce que nous savons faire le vide devant notre action – autrement dit, la différer; autrement dit encore, briser sa causalité catagénique - que nous avons le moyen d'encadrer nos souvenirs. (...) Le problème du rappel des souvenirs s'éclairerait aussi en prenant plus d'attention à l'instant où les souvenirs se fixent réellement. (Bachelard, 2006 : 46)

A consciência da estrutura fina do tempo leva à consignação do instante como “elemento temporal primordial” (Bachelard, 2012: 15), que contempla o conceito de atomização do próprio tempo. A fotografia materializa esta ilusão do instantâneo ou da vertigem captada na própria representação do real, também em consonância com Margarida Medeiros:

Simultaneamente, o retrato fotográfico partilha com toda a espécie de fotografia esta vertigem da observação, do olhar, a dominância da sensorialidade visual. Instaure-se assim uma espécie de avidez da representação, que é, ao mesmo tempo, um reconhecimento da insuficiência do ver. (Medeiros, 2010: 50)

Em anexo a este mesmo livro está transcrita a entrevista ao fotógrafo Duane Michals realizada pela autora (pp. 161-166), onde se salienta esta relação da fotografia com o tempo não contínuo e mesmo com um certo tempo inteiramente ficcional:

M. M. – Acha que essa ilusão dada pela fotografia está relacionada com o facto de esta implicar uma fragmentação do tempo?

D. M. – Sim, mas esse também é o milagre da fotografia. Interessa-me muito essa questão do tempo, da natureza do tempo. O grande génio da fotografia é que quando eu digo “agora” nunca é agora. Não há futuro nem passado, o passado é apenas aquilo que retemos na memória como passado. Há a ilusão do momento, e a câmara regista essa ilusão. (Medeiros, 2010:166).

No caso da fotografia tirada no *Memories* deve salientar-se que, para além dos valores enunciados, não existe o objecto fotográfico em si mesmo. Inventa-se uma imagem com todas as características de uma fotografia, elaborada ao pormenor e que parece não existir senão para a ilusão de verosimilhança. Este facto vem multiplicar o seu elevado valor narrativo ao longo de todo o painel central da obra. Tal como a narradora enuncia: “As feições dos fotografados emergiam, debaixo do vidro, marcadas sobre forte efeito de luz. Um contraste branco-preto intenso apresentava relevos e sombras que eu não havia registado.”

(p. 53). A linguagem remete para a luz e as sombras do quadro a preto e branco dentro de uma moldura e ainda para os reflexos de um vidro - fronteira protectora onde estão aprisionadas as personagens que dele emergem.

Impõe-se a certeza da existência da fotografia de grupo captada por uma pessoa especial, num lugar especial, num momento signficante e com todos os protagonistas relevantes que vão dando sentido ao mais fundo da narrativa. Aparece, descrita aos olhos que com ela se vão familiarizando; é conferida a ilusão suprema de que se vêem nela todos os pormenores e que nesse olhar mais atento se podem desocultam sentidos múltiplos.³⁰. A existência especial e única da tal fotografia vai-se assim impondo ao longo da narrativa através do pormenor e da simbologia das descrições de cada personagem, dos seus gestos, da posição na mesa, das vestes de cada um, dos vários objectos simbólicos que a habitam.

Ao longo da obra, vai sendo descrita pormenorizadamente cada uma das personagens da fotografia, e um desenho de luz e sombra é delineado com sucessivo detalhe – multiplicando os significados que pertencem à descodificação na própria narrativa. Pode talvez afirmar-se que se trata de uma fotografia mental, mas tão plausível que quase se consegue tocar, como se fora real; ao mesmo tempo é tão eminentemente funcional no romance que tem a capacidade para ligar os múltiplos fios que o tecem e a intenção primordial da escrita na reinterpretação do tempo lançado para um futuro com sabor a sempre. Tal como escreve Maria Graciete Besse, “L’image en noir et blanc établit un lien fondamental entre le passé et le présent, l’ignorance e le savoir, la mémoire collective et la mémoire individuelle” (Besse, 2015 : 240).

Sabe-se que esta imagem gravada pela luz e pela sombra em papel fotográfico, foi guardada como um tesouro sem réplicas, como o original de uma pintura célebre; diz a este respeito a narradora – “Segundo António Machado, nunca havia sido reproduzida” (p. 55) - trata-se também de um momento também irrepitível da história. Por conseguinte, mantém o seu encantamento e a sua firmeza até ao final do romance, em “Argumento” (p. 340), quando os protagonistas entrevistados saírem um por um, de forma mágica, ainda jovens e com as roupas da época, para assim permanecerem no imaginário colectivo. Como escreve Maria Graciete Besse :

³⁰ Talvez se possa intuir uma suave mas precisa, reminiscência à mais bela *ecfrasis* que se conhece: a descrição sublime, na *Iliada*, do mágico escudo de Aquiles tornado real aos nossos olhos pelas magistrais descrições. Homero, *Iliada* (XVIII, vv. 478- -607), tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, pp. 381-385.

L'élaboration ekphrastique en tant que représentation verbale d'une image n'est jamais fortuite. Elle remplit un rôle narratif et constitue le foyer autour duquel s'organise tout le roman, en témoignant de ce qui fut et conférant une visibilité à ce qui était caché. L'image en noir et blanc établit un lien fondamental entre le passé et le présent, l'ignorance et le savoir, la mémoire collective et la mémoire individuelle. (Besse, 2015 : 240)

Observa-se a capacidade múltipla dessa escolha ficcional que, ao contribuir para a verosimilhança do acontecimento a que se refere (“eles estiveram mesmo ali”) contribui ainda para o adensar misterioso e simbólico que confere amplitude máxima à narrativa. A dúvida sobre a veracidade de um facto não parece instalar -se: “na fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...) a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.” (Barthes, 1980: 87). No entanto, instala-se também uma verdade mais profunda que a esta se sobrepõe: a duplicidade da arte de ver sem ver, de ver com a imaginação alargada – o lado supremo da ficção.

5 - Personagens moventes entre a fotografia e a fábula

As personagens são simultaneamente colocadas e também resgatadas, uma a uma, da velha fotografia referencial – saem de dentro do papel fotográfico emoldurado para dar corpo na obra à “Viagem ao coração da fábula”. Vai-se então transferindo, em cada capítulo, pelas mãos da equipa de jovens jornalistas, um tempo de registo da luz primordial para o presente, procurando a intemporalidade das referências fundamentais. Os protagonistas são agora personagens com o seu lado verosímil, saído de um certo real, mas simultaneamente fantástico, com os seus arredores de sombras e de faces ocultas pelos mistérios que vão suscitando – personagens repassadas pelo tempo, pelas memórias, pelas suas vidas e pelos confrontos com o real.

De notar ainda que o nome do próprio restaurante Memories designa um lugar, mas é também nome de código. À pergunta de Ana Maria Machado: “Mas havia quem chamasse a este restaurante o Memories, não havia?”, o chefe Nunes responde, clarificando: “*Havia, sim, havia. Era um nome de código. Disse o chefe deliciado. Tudo começou com as conspirações de setenta e dois, e depois prolongou-se, foi-se prolongando-*” (p. 73). O restaurante tinha sido lugar de tertúlia e de conspiração contra o regime anterior, tendo havido necessariamente senhas, códigos e secretismos, era um lugar de referência que continuou a ser ponto de encontro no pós - 25 de Abril. Sobre a evocação convocada pela

fotografia, escreverá a narradora, a propósito das memórias do chefe Nunes referentes à fotografia:

E contou que aquela tinha sido uma noite memorável. (...), e naquela noite tinham estado ali os três grupos rivais, cada um com os seus papéis, mas o casal de poetas, juntos na fotografia, tinham escrito um lindo poema que haviam recitado, e tudo acabara em bem, concluiu. (p. 76)

A revelação deixa fios suspensos na narrativa: três grupos rivais, política e ideologicamente diferentes estavam numa reunião de confronto e um casal de poetas vai deixar, como lastro, um poema estruturante do lirismo implícito no romance (p. 283). Apenas na última entrevista, dada pelos poetas, este enigma, tal como outros, vai ser resolvido (dele se dará conta no final do capítulo seguinte).

A fotografia captada no *Memories* é então um conceito organizador e pedra mestra na reconstrução da memória dos entrevistados. Os protagonistas que dela emergem, nas entrevistas realizadas, pertenceram ao momento do registo fotográfico e são testemunhas directas dos acontecimentos vividos nesse dia inaugural – o princípio do tempo - de que se quer falar. Os entrevistados serão oito, distribuindo-se entre quatro militares: Oficial de Bronze, Major Umbela, El Campeador, Charlie 8 (pela voz da sua viúva) e quatro civis: o próprio fotógrafo, Tião Dolores, o responsável pela música, Dr. Ernesto Salamida e dois poetas, Francisco e Ingrid Pontais. Para além dos oito entrevistados, estão representadas mais seis personagens, perfazendo um total de catorze: Cui, o professor de biologia; Casares, o mecânico; Lorena, que entretanto tinha falecido sem honras; os pais da narradora (António Machado e Rosie Honoré) e o cozinheiro do restaurante, o chefe Nunes; este último acabará por falar apenas com Ana Maria Machado, sem conceder a entrevista para a CBS.

A fotografia deste grupo representa uma espécie de jantar/ ceia memorável, e vem lembrar algumas pinturas célebres; de entre essas representações de referência talvez seja de destacar *O Grupo do Leão*, de Columbano Bordalo Pinheiro, 1885³¹. De facto, podem distinguir-se algumas analogias. Tal como na fotografia do *Memories*, nessa célebre pintura estão representadas catorze pessoas numa cervejaria de Lisboa, o que escapa assim à referência simbólica, aparentemente fácil, da representação bíblica da *Última Ceia*. Pedro Lapa, na sinopse sobre este quadro feita no *site* do Museu do Chiado, esclarece:

³¹ A obra *O Grupo do Leão* foi pintada para a cervejaria Leão de Ouro, situada na actual Rua 1º de Dezembro. O grupo representado reunia-se nessa cervejaria, tendo assumido o nome da própria casa. Na remodelação desse local de tertúlia, Columbano pintou o retrato do grupo, o único retrato desta geração naturalista de Lisboa e que até 1945 aí esteve exposto. No local encontra-se uma réplica e o original está exposto no actual Museu do Chiado.

Columbano terá visto em Paris a *Hommage à Delacroix* (1864) ou o *Coin de table* (1872) de Fantin Latour. (...) Ora Columbano ao trocar o referente pela fotografia como se esta devolvesse modelos vivos e para, a partir dela, estruturar o processo de representação da sua pintura confrontou-se com um resultado diverso do que o modelo vivo proporcionava, dadas as especificidades deste dispositivo técnico de percepção.(...) Conta-se que Columbano teria acrescentado o retrato do dono da cervejaria para perfazer o décimo quarto elemento, fugindo ao fatídico número da *Última ceia* que ecoa como uma memória mais longínqua.³²

Também nesta fotografia, o cozinheiro Nunes bem como o próprio fotógrafo estão representados, não para conferir apenas uma diferença de número, mas sim para, de igual direito com os outros intervenientes, poderem vir a ter um relevante protagonismo na memória e no significado dos acontecimentos. Pertencem à fábula, dirá a narradora: “Mas o mais importante é que nenhuma daquelas figuras se encontrava em trajes formais, a fotografia reproduzia personagens oficiais a viverem um momento de pausa.” (p. 54)

As posições relativas das personagens, os sentidos e os contextos que vão interessando ao decorrer da narrativa constituem uma informação dispersa em fios ou fragmentos espalhados em todo o painel central do romance que o leitor, eventualmente, poderá recompor. Assim, e como exemplo, sabe-se que existe uma direita e uma esquerda:

António Machado ocupava o primeiro plano esquerdo de um grupo de vários e Rosie Honoré, sentada à direita, ocupava um plano intermédio no canto oposto da mesa.

(...)

Charlie 8 surgia sentado, recuado, de certa a forma empurrado sobre a sua esquerda, pelo braço de Salamida, (...). (pp.53-54)

Existem símbolos que serão apenas cenários, tais como uma “pistola de brincar” na mão do Cui, ou “um tridente” nas mãos do cozinheiro:

Atrás, por cima da sua cabeça, três barbudos, três jovens de cabelos compridos, esguedelhados, dois deles levantavam copos, o terceiro, o menos barbudo, segurava na mão uma arma, apontando-a ao rosto de quem olhasse. Era o Cui. A partir do *escadote de Jacob*, eu fazia um esforço para me lembrar daquilo que dizia Rosie Machado sobre a arma empunhada pelo Cui. Estava em jurar que a arma era inofensiva, uma pistola de brincar, um objecto de plástico que apenas produzia um som de matraca que faria rir, uma pistola de Carnaval, e contrariava quem dissesse o contrário. Do lado oposto, o cozinheiro do Memories, em toque branca, com um tridente, era de longe a figura mais vistosa, entalado entre Tião, o fotógrafo e El Campeador, o maior carvalho vermelho, segundo o padrinho.

(...)

A garrafa de Charlie, a pistola empunhada pelo Cui, as lagostas suadas dispostas em vários pratos, a terrina coberta, de grande asa, que estava diante do peito de Salamida, eram elementos de evocação. (pp. 55 e 56)

³² LAPA, Pedro. *O Grupo do Leão*. www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/26. Consultado em 23 de Maio de 2015.

De notar ainda que até mesmo os objectos sobre a mesa, com a sua carga simbólica, tinham saído da moldura para habitar a história – nomeadamente a terrina, ainda tapada quando a fotografia é captada:

Lembrava-me de Rosie Honoré e António Machado pegarem na fotografia para comentarem os objectos espalhados pela mesa fotografada como se fossem personagens vivas que pudessem sair da moldura e andar pela casa. (p.56)

A equipa de jornalistas irá marcar os encontros que têm como finalidade as programadas entrevistas com alguns dos actores envolvidos no dia memorável, vinte e cinco de Abril de mil novecentos e setenta e quatro em Portugal.

As personagens, bem como os espaços contêm elementos transfiguradores, alguns quase fantasmagóricos ou mágicos, e tornam-se eminentemente visuais.

Salientam-se ainda, mas sem a regularidade invocada, as incursões pessoais da narradora/ jornalista, que podem talvez ser consideradas como fazendo parte de uma contaminação intencional que desmonta, mas simultaneamente aprofunda, todo o processo supostamente investigativo, conferindo-lhe a subjectividade emocional e aprofundando a dimensão ficcional.

No desenvolvimento do segundo painel do romance encontram-se os testemunhos de oito das catorze personagens representadas na referida fotografia. Algumas delas aproximam-se de um certo conceito de herói, ou seja, de personagens que podemos admitir maiores do que a vida e que, no entanto, deixam surgir sempre a sua humanidade e as singularidades que as caracterizam. Os testemunhos baseados no guião de entrevista já referido, criando aquilo que Graciete Besse define como polifonia, sobrepõem-se em palimpsesto:

Le croisement des différents discours crée une polyphonie à coulées suspendues et met en évidence la singularité des existences qui est humanisée, constituant un remarquable indicateur de l’histoire où l’individuel se confond avec le collectif. (Besse, 2015: 242)

As vozes individuais revelam-se nas suas diferenças, permitindo assim multifacetar e dinamizar um certo arquivo aparentemente adormecido, realizando um persistente trabalho de alquimia e desocultação da matéria sobre os mesmos acontecimentos. A perseguição das poeiras luminosas, ainda existentes nos interstícios das memórias do vivido, irá assumir o sentido da viagem, almejando chegar ao âmago desse “dia inicial”.

Capítulo IV- Testemunhos e ressurgências de sentido

1 - Para além da personagem: um pai, António Machado

Uma questão que aparece como interessante ao longo da narrativa é a dimensão múltipla desta narradora/personagem. A sua relação com a figura paterna configura-se como uma história que corre em solavancos emotivos ao longo de toda a “Viagem ao Coração da Fábula”, contemplando a descrição da afectividade e da cumplicidade quase secreta de Ana Maria Machado com o seu pai – personagem que, sem dar qualquer entrevista no âmbito da pesquisa jornalística, estará no entanto continuamente presente, como figura tutelar do próprio romance. Vê-se isso desde o início, quando Ana Maria regressa à casa paterna e transcreve uma epígrafe para a vida pendurada na parede da sala, a partir das sábias palavras do jornalista e poeta argelino Tahar Djaout (p. 58): um testamento de um cidadão comprometido, um testamento moral partilhado pela jornalista/ filha e inscrito na narrativa, conferindo-lhe um sentido simultaneamente poético e ético. O acréscimo das palavras “e nós também”³³ ao poema original dá conta da cumplicidade pretendida, também ela alastrada ao leitor:

Ali mesmo em frente, pendurado numa nesga de parede, o desabafo premonitório do argelino Tahar Djaout parecia ter-se transformado em credo. (...) ali estava exposto o testamento do escritor magrebino, feito epígrafe, traduzido para português, para que não se perdesse um átomo do seu sentido, acrescentado à mão de um *e nós também*. (pp.57 -58)

*Silêncio é morte
e tu, se te calas
morres, e nós também
e se falas
morres, e nós também
então diz e morre. E nós também.*

O poema confere a tonalidade que fundamenta a escrita: a luta contra o esquecimento e o necessário assumir do poder da palavra expressa publicamente e de forma cúmplice, como um colectivo, ou seja, o poder de assumir o risco de que um certo *Canto* se possa tornar *Arma*: este será o ensinamento essencial que confirma a ética desta escrita, uma afirmação de

³³ A expressão “E nós também” foi acrescentada intencionalmente ao poema atribuído a Tahar Djaout: “Le silence, c’est la mort./ Si tu te tais, tu meurs./ Si tu parles, tu meurs. /Alors parle et meurs !”. Tahar Djaout foi jornalista, poeta e romancista argelino, nascido em 1954 e assassinado durante a guerra civil da Argélia em 1993. Informação e poema em: *Tahar Djaout, romancier du verbe libre de Malika Kebbas* - 2010; <https://recherchestravaux.revues.org/404> . Consultado a 4 de Maio de 2017

um *tu* transportado para um *nós* resistente e fraterno que torna a lição universal. Emerge na memória esse canto que corre nas veias de uma geração e se prolonga no tempo, *O Canto e as Armas*, imortalizado pelo poeta Manuel Alegre: “Canto as armas e o Tempo./ As minhas armas o/ meu tempo. E desarmado/ pergunto à flor pergunto/ ao vento: vistes lá/ o meu país? E o meu/ país está nas palavras.”³⁴. A narradora oferece o texto, as palavras que transbordarão na sua narrativa e revela, quase em silêncio, a estreita cumplicidade com as referências paternas em ligação com a força da palavra poética acima referida.

A tentativa de compreensão deste entendimento entre pai e filha estará sempre para além das palavras: a narradora situa a relação nos silêncios mútuos e nos segredos, também mútuos (“Não, eu nunca iria trocar impressões com o meu pai”, p. 58). Enquanto o pai esconde o abandono secreto da profissão com sofrimento e revolta, Ana Maria rapta em segredo a dita fotografia e esconde de António Machado a essência do seu trabalho. Questionar-se-á várias vezes sobre a justeza desta atitude; nomeadamente, numa das suas memórias após as entrevistas, no Capítulo VI (p. 127), todo ele dedicado a uma reflexão pessoal da jornalista, dirá: “E se eu voltasse para trás? Se lhe mostrasse a fotografia que lhe tinha surripiado e fizesse as perguntas que me assaltavam?” (p.129). A viagem que se realiza neste painel do romance mistura-se com uma outra, sempre paralela, junto ao coração deste omnipresente pai:

Eu e o meu pai amamo-nos com a intensidade dos animais da floresta, e por isso, em relação a nós, não precisamos de usar palavras. Sabemos tudo um sobre o outro, no que diz respeito ao essencial. É por isso que não falamos. É por isso que não falamos. Entre nós, no princípio não era o verbo, era o entendimento que precede o verbo. O antiquíssimo calor do seu ombro onde eu adormecia, muito antes da palavra verbo. (p. 135).

No entanto, no final deste segundo painel (Capítulo XVIII) a narradora dissolve os equívocos criados de parte a parte e dá conta do momento doloroso de verdade em que os segredos se desvendam. A narrativa vai aprofunda-se emocionalmente revelando a profunda decepção deste querido pai ligada ao sentimento de ter sido traído e vencido - a sua corrosão interior e a revolta que a acompanha. O amor absoluto entre ambos - pai e filha- inunda e contamina de emoção toda a investigação que aqui se pretende realizar.

António Machado, de certa forma, simboliza em si mesmo todas as personagens entrevistadas e impõe-se, na narrativa, toda a verdade que nele se alastra. Diz Ana Maria, no capítulo final:

³⁴ ALEGRE, Manuel. “O Canto e as Armas”, *O Canto e as Armas*. Lisboa, D. Quixote, 2017 (1ªed. 1967), pp.17-19. Alegre foi distinguido com o prémio Camões de 2017, precisamente no dia em que se escreve o presente-texto, 8 de Junho de 2017. Aqui se regista este singelo agradecimento de sempre ao poeta de Abril.

O meu pai corria em cima de um cavalo, o meu pai andava com uma Walther na algibeira, o meu pai carregava uma pasta reboluda cheia de rabiscos e retratos, o meu pai comia tremoços por uma tigela que colocava no chão, o meu pai salgava os pratos no restaurante Memories para o mandarem embora, o meu pai procurava um ruído metálico que fosse, no futuro, o equivalente a uma canção que tivesse servido de senha no passado, o meu pai dormia de dia e escrevia durante a noite, o meu pai encontrava-se estendido na capela da Academia Militar (...). (pp. 322-323)

A fundamentação final do romance é encontrada na descrição deste capítulo XVIII, que subpõe às linhas e entrelinhas de todas as camadas construídas pelas entrevistas realizadas, um tempo interior, e um “mundo interior”, sem princípio nem fim, é contemplado neste último capítulo do painel central. Tal como se pode fundamentar no texto de Óscar Lopes “O mundo interior”:

O verdadeiro *mundo interior* é um certo *ser juntamente*, um certo e criador *Mitsein*, tanto assim que a poesia, a arte, trazem-nos à presença, à tona da consciência individual, dores, agonias, torturas que se tinham sumido, e de que até o nome se perdera, de que até se tinham perdido as razões, as coordenadas espaço-temporais da sua primeira experiência. (Lopes, 1970: 74-75).

O mundo assim descrito, secreto e infinito, será responsável, em última análise, pela paragem de seis anos do papel da jornalista enquanto tal, num momento em que já todo o trabalho de investigação parecia acabado e quando já se poderia confirmar ter encontrado os vestígios luminosos do dia inaugural.

António Machado, o jornalista, “o homem que antecipava o futuro” (p.20), representa também a simbiose com o vivido na sua totalidade. António Machado nunca foi entrevistado mas ele é um dos corações da fábula, tal como a narradora afirma quando finaliza este grande painel do romance: “Eu não podia deixar o meu pai. Agora sim, eu tinha chegado ao coração do coração da fábula. E ela me retinha para si.” (p. 329).

De referir como fundamento o que se pode chamar momento relevante de emoção e de verdade explícita desta relação pai-filha. O episódio passa-se antes de um desvendar das verdades guardadas (p.324). O pai de Ana Maria Machado, perante o iminente afastamento da filha jornalista que está a regressar ao outro lado do mar, mantém o duro disfarce da indiferença e da frieza em que sempre tentou esconder todo e qualquer sentimento. Em simultâneo, Ana Maria vai parte consumida pelo duro silêncio imposto e pela culpa da não revelação da verdade. Num crucial momento, a jornalista, como num soluço longamente contido, desabafa convulsivamente e vai quebrar a máscara sob a qual ambos se esconderam; desvenda finalmente o seu segredo sobre a investigação que tinha concluído relacionada com a missão que tinha cumprido durante os últimos meses em que habitara a casa paterna.

Revelando também que a procura dos protagonistas entrevistados tivera como base a tal fotografia que tinha desviado dos objectos pessoais do próprio pai, em segredo e sem o consentimento deste:

Pare, pare, por favor, tenho andado atrás dos loucos dos seus amigos, estou farta, farta. Fui encontrar um deles em cima de um cavalo, um outro com uma Walther no coldre, um outro alojado num quarto forrado de senhas, e António Machado está refugiado em casa, a viver às escuras como uma lagarta dentro de um fruto podre. É isso? De todos os loucos que tiraram a fotografia do Memories, parece que só os dois que já morreram têm juízo.(pp.324-325)

Esta revelação repentina tornou-se detonadora de um discurso eruptivo. Finalmente António Machado fala: “Não tinhas o direito de o fazer. Não tinhas.” (p.325); verifica-se o transbordar de uma raiva enclausurada; e este pai ofendido, falando da fotografia do Memories, acrescenta e revela uma razão para a sua clausura interior:

“- Alto, não lhe toques mais. Já sujaste quanto baste. Tudo o que aconteceu foi limpo, foi lindo, foi único, eu vi, eu assisti, eu estive lá. (...) Só tu que não sabes que nós não somos mais nós mesmos.” (p. 326). A narradora deixa instalar a dúvida – o pai é a sua mais inquietante consciência. Terá valido a pena? - poderia continuar a perguntar-se durante os seis anos vazios na narrativa que se seguem a este episódio.

2 - Chefe Nunes: em nome de muitos anónimos

O primeiro testemunho que vamos encontrar no romance não é, porém, dado sob a forma de entrevista. No capítulo terceiro, Ana Maria dirigir-se-á sozinha ao restaurante Memories, apresentando-se como jornalista da CBS (p. 72). Tem como finalidade solicitar uma possível entrevista ao chefe Nunes; este recusará, no entanto, participar na proposta que lhe é feita, mas mantém uma conversa informal com a jornalista. Ele era o que, na fotografia, empunhava o tridente da cozinha como se fosse uma espada (p. 55). O chefe Nunes dará um forte testemunho pessoal, defendendo uma reserva íntima que não quer quebrar - o tal dia terá sido uma experiência demasiado forte para ser revelada publicamente: “Nunca, menina, jamais vou poder contar em público uma experiência tão decisiva na minha vida.” (p. 78). Ainda assim, e falando apenas com Ana Maria Machado, vai revelar como sentiu esse dia da revolução:

Foi um momento ser par. Quando vi a tropa avançar entre lojas, e soube o que se passava, esqueci-me de tudo, e gritei – “Levem-me a mim, pessoal, arranquem-me a cabeça do corpo e façam dela uma bala...” Eu estava eufórico, olhei para o arco da Rua Augusta e achei que aquela coluna militar saía directamente das horas do relógio. A hora deles era a minha hora, como escreveu no dia seguinte o poeta Pontais. Depois andei atrás deles o resto da manhã e toda a tarde e até à noite, assisti à descarga sobre a frontaria do Quartel do Carmo (...) (pp. 74-75).

A explícita referência ao tempo agregador e único (“a hora deles era a minha hora”) revela cada vez mais o carácter transversal da temporalidade descontínua em toda a narrativa. A evocação de um tempo excepcional será feita pelo poeta Pontais, num célebre poema transcrito em socalcos (pp.283, 284).³⁵

O deslumbramento absoluto é demonstrado neste testemunho do Nunes, sendo a emoção reavivada tal como se tivesse permanecido intacta com o passar do tempo. De certa forma, as emoções do Chefe representam o sentir de todo o povo que nesse dia veio para a rua, sem outra missão senão a de pertencer a essa desejada História e guardar para sempre a memória da sua reviravolta: “eu só desejei que acontecesse, assisti, corri atrás e bati palmas (...). Grande emoção.” (p. 79) A ideia de “fazer parte” ou “ser juntamente” tornou-se também numa das mais importantes missões desse dia de alegria total: “Assim, aquele foi o dia mais feliz da minha vida, juro, nem quando nasceu o meu filho.” (p. 75).

Quando no *Memories* Ana Maria expõe a fotografia tirada naquele mesmo espaço referencial cria uma perturbação acrescida que, à partida, não teria previsto. O chefe Nunes também se lembrava bem dessa outra noite nos tempos turbulentos de Agosto de setenta e cinco. O Chefe conhecia todas as pessoas retratadas e vai acrescentando informação sobre a dita fotografia, a narradora refere: “Emocionado, começou a identificar figura a figura, (...) confirmava que a fotografia deveria ter sido tirada já na hora da ceia, via-se pelo número de garrafas e pela terrina ainda fechada”, (pp. 75-77). Vai também caracterizando alguns dos protagonistas pelos gestos, pela aparência, pelas suas características pessoais: “ (...) e, naquela noite tinham estado ali três grupos rivais, cada um com os seus papéis” (p. 76). Ao longo do seu testemunho o chefe Nunes vai induzir algo de extrema importância em toda a narrativa, e que tem a ver com a terrina que permanece fechada sobre a mesa; o mistério que aqui se encobre é um evidente suspense para a narrativa “Porque o problema foi o que serviram na terrina, os marotos”, p. 77). Os problemas levantados, bem como toda a simbologia sobre o que viria dentro da terrina fechada e com asas, serão revelados na última entrevista dada pelos poetas. (pp. 288-290)

³⁵ O poema de Pontais será evocado e transcrito neste trabalho, no ponto 6.3. dedicado à entrevista aos poetas.

Ana Maria Machado, reflectindo sobre esta visita, comenta como um elogio que ultrapassa a condição de jornalista: “o encontro com o chefe Nunes tinha-me abalado (...) por ter percebido que o Nunes continuava intransigente e íntegro como antigamente” (p. 80). Nesta espécie de intransigência a personagem aproximava-se do silêncio do seu pai. De notar que o chefe Nunes apesar de tanto de essencial já ter dito, explicita as suas razões para não dar a entrevista para a CBS:

Por mim é definitivo. Outros que falem para a CBS sobre o caso. Os que ainda estão vivos que falem. Olhe, há os que já não falam. Este, o da coluna de Santarém, quando morreu, falaram dele, e muitos em público derramaram grandes lágrimas de crocodilo, tal era o gozo de o engolirem. Mas ao menos houve uma despedida. Agora deste, do Lorena, que faleceu na mesma altura, ninguém falou. (p. 79).

Também Lorena, entretanto falecido e tendo sido o construtor dos principais documentos escritos, nomeadamente do programa político do movimento libertador, não falará nem ninguém por ele tomará a palavra neste romance; contrariamente a Charlie 8, o da coluna de Santarém aqui evocado pelo chefe Nunes, cuja voz vai ressoar na entrevista à sua viúva aprofundando a narrativa até ao coração da fábula (capítulo XIV).

3 - Major Umbela: a voz de denúncia da corrupção

Todas as personagens entrevistadas mantêm, tal como o chefe Nunes e o pai de Ana Maria, apesar de não terem sido sujeitos a qualquer entrevista, um certo lugar de luz e de reserva intocável sobre o dia vivido, sobre a sua própria emoção e sobre a integridade dos valores que assumiram. Mas todos lamentam as várias deturpações posteriores ou os desencantos e revezes que se foram sofrendo - várias sombras e penumbras povoam e transtornam a realidade primordial. A este respeito pode salientar-se o testemunho de Umbela (capítulos VII e VIII, pp.136-167) que tinha sido um dos oito assaltantes ao Rádio Clube Português, emissora a que foi atribuído o importante papel de transmitir todos os comunicados do Movimento que depunha o regime vigente.

O Major Umbela falará pelos oito elementos que ocuparam a referida rádio, como se fossem um só. Umbela parece ser em tudo uma personagem múltipla: revela a sabedoria e o interesse próximos de um botânico, sabendo de cor os nomes em latim das árvores do parque

onde se encontrou com os jornalistas; o seu avô tinha um fascínio por Latim (daí o seu epíteto “*Umbela, umbellae*, por causa do seu avô latinista”, p. 153); possui ainda a estranheza de ter uma mão escondida na algibeira, um suspense, um segredo. Será pela voz desta estranha personagem militar, que se pode testemunhar a denúncia da inesperada corrupção do pós-vingte e cinco de Abril e do conseqüente cepticismo em relação ao futuro que tal desencanto arrastou consigo. O Major Umbela fala desde o início sobre o preocupante apagamento dos sinais da memória, um indicador claro do que não deveria ter acontecido. A este respeito, dá como exemplo a própria estação de rádio que entretanto ignorara a História e esquecera os acontecimentos que, protagonizados nas suas próprias instalações, foram determinantes nesse dia: “o que estava escrito na porta? Nada. Os nomes daqueles que tinham entrado? Não existiam. Os nomes daqueles que tinham lido os comunicados? Ninguém os conhecia” (p. 138).

O Major considera que o maior feito que o envolveu nessa noite memorável, questão que consta do guião de entrevista, terá sido o assumir de três sequenciais “mentirolas salvadoras” (p. 151) que, dizendo respeito ao inimigo, propiciaram o cumprimento da missão, com êxito, da equipa ocupante que Umbela dirigia. Margarida Lota comenta sobre esse papel da mentira poder ter sido, nesse momento, uma inesperada redenção: “A mente do senhor caminhou à frente da realidade. Foi uma vidência” (p. 151). Sobre este papel da legitimação da falta de verdade perante o inimigo se poder tornar numa certa forma de poder, lembra-se aqui o sentido da abjuração de Galileu perante os seus ignorantes juizes inquisidores: mentir ao fanático tribunal abriu a possibilidade de continuar a fundar um tempo novo, neste caso uma nova ciência e uma nova ética. Sobre esta questão, merece especial referência a peça de Bertold Brecht *A Vida de Galileu*³⁶. Num diálogo final de reconciliação com o Mestre, já em idade avançada, preso pela Inquisição, o seu discípulo reconsidera: “O senhor escondeu a verdade. Do inimigo. Também no campo da ética tinha séculos de avanço sobre nós.”³⁷ (Brecht, 1970: 191). Como em *Os Memoráveis*, estamos nesta peça perante a mudança rápida de um tempo estagnado e preso para um tempo com sentido livre. Mas Umbela é essencialmente o defensor maior da luta contra a corrupção, o seu denunciante veemente. Conta então, detalhadamente, a coreografia e os pressupostos da “Dança de cadeiras” (p. 161), das traições de gabinete, das subidas de carreira a qualquer preço, das artimanhas do poder em benefício próprio. O novo tempo, em liberdade, já não poderá ser compatível com o artifício da mentira.

³⁶ BRECHT, Bertolt (1970). *Vida de Galileu*. Lisboa, Portugalia Editora, p. 181.

Como todos os militares entrevistados, Umbela mantém a convicção de um futuro mais promissor: “Que a revolução de há trinta anos vai ganhar.” (p. 165), ou ainda a expressão da certeza colectiva expressa desde o início do seu testemunho: “Queríamos que soubessem que tínhamos vindo para os proteger, naquela noite e para a vida inteira. Proteger da ignomínia, da injustiça, da prepotência.” (p. 146).

4 - Oficial de Bronze: o “guardião da memória” e da tese do milagre

A entrevista com o Oficial de Bronze decorreu no dia vinte e cinco de Fevereiro (capítulo IV, pp. 87-107). A casa desta personagem está, como todos os outros cenários, possuída por elementos estranhos, inverosímeis no tempo e no espaço, como se os jornalistas entrassem num mundo diferente. As cargas simbólicas acentuam a ficção e conferem as zonas de sombra a todas as personagens - sobre a entrada em casa de Bronze, a narradora comentará:

Margarida Lota caminhou sala fora, sem fazer ruído. Acabou por dizer “- Parece que estamos num santuário. Nada se move.” (...) Na verdade olhávamos em volta e a sala estava cheia de alegorias e símbolos. Espadas nuas, miniaturas de canhões, pendões, pombas brancas, quadros de pintores enérgicos, repletos de pinturas álares, onde havia pétalas de cravos a voar e grillhões despedaçados entre mãos dramaticamente libertas. (p. 89)

Margarida Lota tinha estudado profundamente a personagem de vários pontos de vista e designa precisamente este militar por, “o *vulto* a quem ela colocaria as perguntas” (p. 89). O militar chegou à entrevista marcada na hora exacta da precisão de um relógio mecânico e entrou na divisão da sua própria casa vestido com sobretudo e pasta na mão. Ele, o guardião da memória, já anteriormente referido a propósito do título do romance, tem porém outras características que o definem: é um homem de acção, totalmente pragmático. Dirá a este propósito a narradora: “O Bronze pertencia ao número daqueles que entre decidir e fazer não criam intervalo. (...) Logo decidem, logo agem.” (p. 90). Perante a fotografia que lhe é mostrada, não manifesta qualquer emoção, apenas faz um gesto mecânico de limpar o vidro da moldura, que nem sujo estava. A narradora dirá do seu carácter: “Era um homem prático ” (p. 91).

Apesar do seu pragmatismo e contradizendo-o de certa forma, o Oficial de Bronze definirá com a palavra “milagre” o que se passou nesse dia memorável dando assim resposta

à primeira questão do guião de entrevista formulada por Margarida Lota: “- ‘Milagre.’ Disse. ‘Classifico-o como obra de um milagre, minha senhora.’” (p. 96). Bronze, não crente nos deuses, agnóstico como a si mesmo se define, não terá outra palavra forte a que possa recorrer, oferecendo à narrativa uma definição para tal conceito, explicitando: “E milagre porquê? Pela coincidência no tempo de tantos factos inesperados.” (p. 96) A justificação argumentativa da tese do milagre sem deuses dada pelo Oficial de Bronze acompanha, de certa forma, todo o romance e vai ao encontro da tese do Sr. Embaixador em Washington sobre os momentos irrepetíveis de viragem da História. A lucidez e a memória arrumada desta personagem permitem sistematizar a sua fundamentação, sob o olhar atento mas perplexo dos jornalistas; comentará a narradora: “Estávamos o ouvir a história a escrever-se a si mesma, as teclas a estoirarem sob os dedos do intérprete e da testemunha reunidos na mesma pessoa, e nós éramos, naquele momento, o seu fiel depositário” (p. 93). Esta missão comove e envolve todos os profissionais jornalistas.

Os factos inesperados referidos aconteceram num curto intervalo de tempo absolutamente decisivo, em simultâneo ou em sequência rápida; o Oficial de Bronze clarifica e une nessa mesma tese seis dos episódios inesperados que contemplam a desobediência à hierarquia militar e que são, à partida totalmente imprevisíveis³⁸. O primeiro desses factos evocados como sendo da ordem do nomeado “milagre”, talvez o mais decisivo de todos, terá como referência o confronto entre as tropas libertadoras e a resistência das forças fiéis ao regime fascista. Salienta-se a atitudes de crucial desobediência ao comando para atirar sobre as Forças do Movimento que dita o rumo da revolução. Contará o Oficial de Bronze:

Primeiro. Porque está definitivamente apurado que, no teatro das operações, um alferes deveria atirar uma bazucada contra o capitão que se encontrava em frente, ali mesmo, diante da torre do seu carro de combate, e todos aqueles que estavam em linha, mas contra tudo o que era de prever, o alferes desobedeceu e não deu ordem de abrir fogo. (p. 96)

O segundo e o terceiro episódios referidos neste testemunho situam-se no estuário do Tejo e dão conta de acontecimentos quase simultâneos com o anterior, envolvendo “uma corveta fundeada no Tejo” e certa “brigada instalada no Cristo Rei”; uma era fiel ao regime e a outra às tropas revolucionárias. Em nenhum dos casos houve o provável tiroteio:

³⁸ A narrativa dá destaque a figuras que a obra *Os Rapazes dos Tanques* de Alfredo Cunha e Adelino Gomes (2014, Porto Editora), recuperam. Neste livro, o relato jornalístico, a forma testemunhal ou a reportagem fotográfica são exemplos maiores dos modos de garantir a permanência da memória do 25 de Abril de 1974 e dos acontecimentos nucleares que lhe deram forma.

Uma corveta fundeada no Tejo deveria disparar umas bombardas sobre uma praça, e contrariamente ao que deveria ter acontecido, todas as bocas de fogo se mantiveram inertes. (p. 96)

No sentido inverso e quase ao mesmo tempo, as tropas rebeldes instaladas no Cristo Rei, prontas para actuar, tinham sob mira a dita corveta fundeada no Tejo; trata-se do designado terceiro facto milagroso:

Toda uma brigada, instalada no Cristo Rei, estava a ponto de afundar essa corveta que se encontrava na sua mira, e apesar da indefinição do comando do navio, as armas que a vigiavam mantiveram-se caladas. (p. 96)

As outras coincidências singulares situam-se no grande palco desse dia memorável, em redor de um tal “quartel” onde se acoitavam os maiores responsáveis do poder a derrubar. Após algumas horas de espera pela rendição dos antigos governantes, e mesmo após algumas rajadas de aviso de metralhadora sobre as paredes altas do quartel, uma situação de contenção de tiroteio parece ter resultado da rapidíssima intuição de um militar subalterno:

Um capitão deu ordem para abrir fogo contra a frontaria de um quartel, e no momento o companheiro que estava no interior do carro não disparou. Naquele preciso momento, em que poderia ter-se dado uma carnificina, o oficial não tinha os auscultadores nos ouvidos. Como interpretais isto? (pp. 96-97)

Os dois últimos factos imprevisíveis e quase também coincidentes ter-se-ão passado de dentro do quartel em frente ao Largo circundante, repleto de gente. O Chefe de Estado, “encurralado” terá mandado abrir fogo sobre o Largo, mas a ordem nunca foi cumprida. Dentro do quartel estavam também as famílias dos governantes ainda vigentes e esse facto terá contribuído para que uma segunda ordem para a Guarda, polícia do regime, não fosse também cumprida; estão assim descritos pelo Oficial de Bronze o quinto e o sexto “milagres” desse dia:

O Chefe de Estado, encurralado no quartel, mandou abrir fogo sobre a cidade, lá onde fosse necessário, que se abrisse, que se abrisse fogo sobre o Largo em frente. O comandante da Guarda estava diante do Chefe de Estado, era-lhe fiel, e no entanto não cumpriu a ordem. Quando, no interior do quartel, finalmente, alguém estava prestes a soltar a palavra de ordem fatídica, umas crianças em fuga surgiram no corredor e essa imagem evitou o cumprimento da ordem. (...) Em vez do ruído da metralha, o silêncio que se fazia sentir no interior do quartel era total. (p. 97)

O Oficial de Bronze situa, no entanto, o mais importante dos milagres num patamar não circunstancial mas ético, isto é ao nível dos ensinamentos a reter para o futuro; dirá de forma surpreendente: “Mas o maior milagre foi outro” (p. 97). As coincidências atrás referidas foram responsáveis pelo não derramamento de sangue (milagre do sangue

convertido em cravos) mas o Oficial de Bronze, “guardador da memória”, vai conduzir o testemunho para a aprendizagem de um conceito fundamental que não pode ser esquecido pela equipa de jornalistas ou pelos vindouros: a generosidade absoluta assumida pelo colectivo. Esta é uma das principais linhas de horizonte que atravessa toda a narrativa e que está implícita em todos os testemunhos dos entrevistados. Esse milagre tem poder para subverter o destino transpondo-o para as mãos dos homens, e é também um dos ingredientes principais da utopia a não perder. Emotivamente, o Oficial de Bronze, o homem prático, descreve esse compromisso colectivo de recusa de um protagonismo individual, como o maior dos milagres a reter:

Aconteceu uns dias depois. Aconteceu quando eu, já regressado, me juntei aos demais para fazermos o balanço do caso, ainda mal tomávamos consciência de que tinham estado envolvidos no golpe cinco mil homens, que todos tinham cumprido o que lhes competia cumprir, e que depois da vitória e da aclamação nas ruas, todos queriam regressar aos seus postos, anónimos, como soldados desconhecidos. (...) Todos, desde o soldado raso ao major, todos se ofereciam para serem soldados desconhecidos. (...) Jurámos. Jurámos que dali em diante extinguir-se-iam as palavras eu, tu, ele, nós, vós, para se usar apenas a terceira pessoa, a abrangente, a colectiva pessoa, *eles*. (pp.97-98)

A atitude de despojamento, de fundo heróico, aqui descrita, será reafirmada como questão fundamental por todos os protagonistas militares e constitui-se como um valor ímpar que emerge das camadas sobrepostas das várias entrevistas e se autonomiza como verdade para além de qualquer facto histórico. A descrição veemente de Bronze, nomeadamente na citação que se segue, emociona e deslumbra os jornalistas: “Nenhum de nós desejava que dos seus actos individuais houvesse referência ou memória, a memória seria sempre una e indivisa, a de um grupo de cinco mil, e todos diziam *eles*. (...) Foram *eles*, os cinco mil”. (p. 98). O oficial acentua um princípio primordial que se constitui como um inabalável valor da mudança desejada.

Do guião de entrevista faz parte a avaliação de um certo depois desse dia, na evolução da História. O desmontar de um tempo, de certo modo decepcionante, não fica para trás; o Oficial lamenta: “esse voto de anonimato não durou sequer um mês” (p. 99). A humanidade e a clareza transbordante do Oficial de Bronze desarmam as dúvidas, mesmo se, tal como todos os envolvidos, não conseguiu resistir a um certo protagonismo: “Sou franco, eu também me envolvi, também disse demasiadas vezes *eu, eu*” (p. 99). À derradeira pergunta do guião, sobre o que terá lucrado o Oficial de Bronze no seu futuro, este equaciona outra afirmação de ética irreprimível, o despojamento perante os prováveis dividendos: “Eu próprio não lucrei nada. Eu sou um transformador, e o verdadeiro transformador nunca lucra. (...). Lucrei porque sou um entre milhares, dez milhões e tal, que melhoraram as suas vidas

passando a viver em liberdade.” (p.103) Homens que não se renderam e cujos gestos recusaram os lucros. Agnès Lévecot comenta, a propósito destas duas nobres atitudes que se completam, o afastamento de protagonismos desvirtuadores: “É contra a memória manipulada, e contra o esquecimento da responsabilidade colectiva que Lídia Jorge escreve (...).” (Levécot, 2015: 142)

A equipa de jornalistas vai continuar a perseguir os vários caminhos em direcção aos lugares que, trinta anos depois, são habitados pelas personagens da fotografia – protagonistas de acontecimentos ímpares da História.

5 - Personagens maiores do que a vida: El Campeador e Charlie 8.

No sentido do aprofundamento dos valores acima citados, decorrentes no essencial do testemunho dado pelo Oficial de Bronze, interessará uma reflexão especial sobre a profundidade que a narrativa confere às entrevistas com dois intervenientes nesse dia memorável: a voz do militar estratega de todas as operações, comandante maior de todas as unidades militares dessa jornada de Abril, ressoando para além do tempo presente da entrevista (capítulos XII e XIII); e também a voz-off do capitão-comandante operacional máximo no primeiro teatro de operações que, tendo morrido precocemente, se fará no entanto ouvir, ressoando no âmago do “coração da fábula” (capítulo XIV). As personagens referidas aproximam-se de uma certa condição ficcional de herói de uma talvez epopeia: lealdade sem limites a um colectivo e a uma ideia que envolve uma ética na paz e na guerra; entrega para além da vida ou da morte, aliada a uma profunda inteligência e conhecimento supremo utilizado na preparação de todas as acções, e ilimitada coragem em todas as decisões de comando. Não deixa porém de a ambos ser reconhecido o lado mais emotivo, individual e íntimo, revelador da profunda humanidade que os habita, conferindo sentido a todas as intervenções e à própria vida vivida. Com o passar do tempo, estas personagens revelam um profundo apaziguamento consigo próprios, resultante da certeza de terem cumprido uma missão até aos seus limites.

Diz-nos Ana Mafalda Leite, sobre a dupla condição de herói e as suas controversas fragilidades que deixam emergir a condição humana:

Mas, em simultâneo à dimensão heróica, a narrativa dá-nos a conhecer a dimensão humana, as fragilidades, a psicologia das suas personagens, aliando assim à projecção do mito do herói a sua desmistificação, o que evidencia o romanesco da obra, a sua dimensão de romance.³⁹

Problematiza-se aqui a condição do herói; no entanto, a fazer ecoar heróis clássicos, a dualidade que aqui se refere, como um aparente paradoxo, confere às personagens a maior amplitude dramática possível.

5.1 - El Campeador: o que olha de frente para o mar

O comandante, El Campeador, foi o estratega militar por excelência da Revolução dos Cravos evocada neste romance. El Campeador marca o encontro com os jornalistas num cenário muito especial que tem como pano de fundo dinâmico a Praia Grande, a alguns quilómetros de Lisboa, com a sua beleza cénica envolvida por uma forte ondulação atlântica. Ele próprio, El Campeador, está a treinar a cena de um suposto filme para a BBC História: A descrição dá a ver um cavaleiro a correr ao longo da praia, alheio ao que se passa à sua volta, tentando domar o seu cavalo na difícil zona de rebentação num eficaz *travelling*, aparição primeira do entrevistado: “Precisamente ao longo da rebentação, corria um cavalo alazão levando o cavaleiro” (p. 212). Margarida Lota tinha, como sempre fazia, preparado bem a entrevista, estudado bem a personagem por vezes contraditória, bem como os seus detalhados e gloriosos planos para derrubar os poderes vigentes e opressores do regime a depor. A narradora comenta, colocando-se, de certa forma, no papel da sua colega jornalista e explicitando o forte reconhecimento impressionante que a figura do cavaleiro causava à sua companheira de trabalho e a si mesma:

Margarida Lota tinha-se posto de cócoras para fazer face ao vento aéreo que lhe levava as roupas e apertava contra si a cópia dos planos escritos pelo punho daquele homem que, trinta anos antes, havia posto em marcha os cinco mil homens contra um regime decrépito.” (p. 213)

Sobre a espécie de encantamento de estar tão perto de uma história simultaneamente real e fantástica, tão perto do sentido da epopeia, diz ainda a narradora, por todos, talvez: “Margarida mantinha-se em estado de impacte. Tinha visto de perto os olhos do herói (...). Ao vivo, a anémoma achava que daquela pessoa concreta resplandecia um assomo de

³⁹ LEITE, Ana Mafalda, (1987), “A Discursividade Épica em *Mayombe* de Pepetela”, *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; pp.35-43.

coragem de que lera referências várias, mas cuja força real até agora ignorava” (p. 215). Reconhece-se aqui a condição de herói pelo brilho ímpar e intemporal dos olhos da figura, forma de permanência de um sonho em chama sempre reavivada, espelhando, apesar da passagem do tempo, uma coragem desmedida.

O cavaleiro concedeu cinco minutos do seu treino sobre a espuma das ondas para dar a entrevista sem que descesse do alazão - simbolizando o poder real e simultaneamente onírico, que a história lhe confere. El Campeador precisa de afirmar que está vivo, situando o problema da deturpação da História, justifica a necessidade de repor esse *dia inicial* na limpidez que ainda o habita para sempre de forma vigilante e dura. Por isso consente em falar:

Vocês são da CBS, não é? Pois olhem bem para mim e não se esqueçam do que escutam hoje. Estou vivo, e enquanto assim me mantiver, não deixarei que passe por cima do meu corpo gente perversa empunhando falsidades sobre mim ou sobre os meus. Fala em ficção? Fala bem. (p. 217)

El Campeador tem pressa o ensaio ensaiar um outro e mais longo filme: que tem *Herói do Mar* como o seu suposto título, a lembrar o *nobre povo*⁴⁰ do seu país. Assim continuará a explicar-se aos jornalistas:

Estou aqui a treinar este animal porque amanhã começam as filmagens de *O Herói do Mar*, e eu estou absolutamente empenhado em que esta prestação resulte tão bem quanto resultou a minha acção naquela noite memorável de há trinta anos atrás. (p. 216)

Os jornalistas sentem muitas dificuldades em colocar a esta personagem as questões já preparadas. El Campeador parece estar num noutro plano, algo etéreo, fantástico ou muito acima das contingências do quotidiano e das deturpações da História, sobre no seu belo cavalo alazão – no sonho de um plano acima do real situa-se também a rebeldia, tal como a rebentação constante das ondas.

Os jornalistas, considerando o pouco tempo disponível, passam a uma questão incisiva: “qual o momento que, ainda hoje, continua a ser para si o mais importante, no compasso da revolução?” (p. 218), pergunta Margarida Lota. El Campeador dirige-se, dentro de si, a uma ferida ainda aberta e vai revelar esse momento, salientando o confronto ideológico face a um certo general de olho de vidro prismático, que utilizava esse distintivo para acentuar um olhar perscrutador e intimidatório sobre os seus interlocutores. As palavras

⁴⁰ Início do Hino Nacional: “Heróis do mar, nobre povo”: *A Portuguesa*, letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil (1890).

de El Campeador não deixam margem para dúvidas, a coragem e a defesa de uma ética de compromisso e despojamento são mais fortes que as armas, mas delas não prescindem perante um general que só entende essa outra linguagem:

O general fixava cada um de nós através daquela lente de vidro, como se a lente fosse um periscópio, e mandava apontar nomes e actos, dizendo que era sua intenção distribuir prebendas a quem tinha feito o golpe de Estado. Mas um de nós avançou e disse. Não queremos recompensa nenhuma. Não foi para isso, senhor general, que arriscámos as nossas vidas. Não queremos nada para nós. Este é um princípio sagrado. E tome cuidado connosco, general. Olhe que este dia ainda não terminou, a revolução ainda está na rua, os tanques ainda não regressaram aos quartéis, e os rapazes que têm as armas só vão precisar de dormir lá para o mês que vem. (p. 219)

Este episódio passou-se horas depois de o general ter assumido o comando, mas El Campeador, evocando-o passados trinta anos, mantém ainda a mesma convicção na ameaça que firmemente foi feita nesse dia e clarifica perante os jornalistas, talvez revelando a sua personalidade visionária e límpida, com os olhos num futuro:

E pensando bem, esse foi esse o melhor momento daquela longa noite e daquele longo dia, aquele que justifica que amanhã eu possa dizer, durante as filmagens para *O Herói do Mar*, que passados trinta anos ainda existem tanques no meio da rua à espera do que possa acontecer. Basta um assobio no escuro, e zut... (p. 219)

No plano simbólico, a revolução não termina e espelha-se projectivamente na vontade expressa e na pureza original mantida na mente de El Campeador. Lembre-se aqui a gloriosa jornada do nobre cavaleiro a quem Rosie Honoré foi buscar o nome da personagem; El Campeador esclarece a este respeito:

Dom Rodrigo Díaz de Vivar, aquele cujo cadáver atado sobre a montada, com a espada amarrada à mão morta, quando enviado para o campo da liça, continuava a amedrontar qualquer um. Eu vou ser como esse. (pp. 221-222)

Assim se vê a ele próprio o herói do mar e assim é caracterizado, na sua envolvimento máxima e radical, pela narradora.

O cavaleiro nunca descerá do seu cavalo, nem mesmo quando fixa a fotografia que lhe é mostrada. Confirma tudo o que outros já disseram, mesmo a versão de que tinham todos papelinhos nos bolsos, ou de que alguns tinham poemas lembrando a presença dos poetas (p. 220). Faz ainda referência ao povo, que não se vê, mas que está na fotografia, numa alusão já anteriormente exposta e que ficará suspensa – esse povo que estará, simbolicamente, dentro da terrina tapada sobre a mesa. Perante a pergunta sobre o futuro, El Campeador apenas fala de novo a si próprio, assumindo o seu lado ficcional e juntando-lhe a verdade implícita:

Mas, à cautela, avisem através do vosso episódio para a CBS que tenham cuidado comigo. Eu sou aquele que por vezes se deita mas nunca adormece. Estou sempre vigilante, sempre alerta, sempre pronto para reiniciar o que for preciso. Eu sou esse. (p. 221)

Nos capítulos XII, XIII e XIV a narrativa atinge lugares de absoluto: Margarida Lota, tal como o leitor, sente uma certa vertigem após o sublime encontro com esta personagem e com as gigantescas sombras que a envolvem.

Ana Maria Machado, a jornalista inconformada que procura a verdade já intuída sobre o suposto filme que El Campeador estaria a ensaiar, vai regressar sozinha, no dia seguinte, à Praia Grande no velho carro do pai (Capítulo XIII). A praia está vazia: nem cavaleiro, nem cavalo, apenas neblina (p. 228). El Campeador está sentado na varanda do “Restaurante da Praia” na sua desnudada verdade, de frente para o mar e de costas voltadas para o mundo. Não havia qualquer indício do “Herói do Mar” para o suposto filme. A jornalista não fala com El Campeador - não perturba esse mar à sua frente, nem o silêncio cúmplice que mistura o homem com o longínquo horizonte que lhe serve de espelho abismático. Neste cenário de um cavaleiro já sem cavalo, muito para além do pensamento e para além do tempo, dá-se corpo ao lirismo e à sua inseparável melancolia. Esta poética e o seu alastrar humano sobrepõem-se à condição de herói insofismável. O proprietário do restaurante corrobora o pensamento de Ana Maria reafirmando a sua profunda empatia e cumplicidade com o herói:

Além está ele sentado, a olhar para o mar e a pensar nesta patifaria, mas acreditem, sofre menos do que nós por vê-lo sofrer. É um homem forte, o grande herói de Abril, que foi metido na prisão, injustamente, e sofreu tudo sem revolta. (p.231)

Pela voz deste homem fica expresso o paradoxo de ter estado na prisão o estratega que abriu as portas da liberdade.

Sophia de Mello Breyner teria talvez colocado este herói no reino mítico da *Lusitânia* - El Campeador, sempre pronto a enfrentar os perigos a partir do luar e do alimento essencial:

Lusitânia

Os que avançam de frente para o mar
E nele enterram como uma aguda faca
A proa negra dos seus barcos

Vivem de pouco pão e de luar.⁴¹

A alcunha atribuída ao comandante, estratega maior de todo o movimento militar desse dia, deixa antever uma deslocação no tempo desta personagem. De facto, um certo desvio paira na armadilha das contradições que um sumptuoso cavaleiro, neste ano de dois mil e quatro, carrega sobre os ombros. Porém, e ainda na Praia Grande, vai aparecer distante, despojado e aparentemente alheio ao mundo real que o envolve. De certo modo, é dissolvida a imagem inicial do cavaleiro medieval. O homem regressará ao seu tempo, revelando que o real transfigurado tem a outra faceta: a imensa nostalgia, um certo sofrimento a que se sobrepõe uma determinação contida, a conferir um alargamento tão longínquo como esse horizonte sem fim para que o mar o chama.

5.2 - Charlie 8: o que nunca desvia os olhos límpidos

A descrição de Charlie 8, bem como o seu envolvimento cénico e ético, confere à narrativa um acréscimo de sentido em múltiplas direcções; o tempo e o espaço imaginários sobrepõem-se a um suposto real, assim povoado de sombras misturadas com a luz que vem do mar, conferindo à personagem um inolvidável acréscimo de sentido. Charlie 8 está nesse lugar de eternidade, paira sobre ele a ausência mas, invertendo a inevitabilidade do tempo, a narrativa torná-lo-á presente no capítulo XIV, dedicado a este comandante (p.p. 235 -257). Este capítulo centra-se na visita e entrevista à sua viúva, em simbiose com o próprio marido. Serão aqui escavadas todas as dimensões da narrativa conduzindo-a, tal como a narradora confirma, nomeadamente na viagem de regresso a Lisboa: “Eu ainda disse – “Fomos até ao coração da fábula.” (p.256).

Margarida Lota preparara, como sempre, a entrevista com todo o rigor e, se no início não fazia ideia de quem era a personagem tão relevante - talvez como a maioria dos jovens da sua idade -, após a pesquisa efectuada e reflectindo sobre Charlie 8 na viagem de comboio até Santarém manifesta a sua admiração sem limites, enunciando o acontecimento que revela o carácter, a convicção e os valores éticos sublinhados em todo o romance:

A Lota dizia – Nessa manhã, lá no Terreiro do Paço, ele aproximou-se do carro de combate sob o comando do brigadeiro de Cavalaria 7, o brigadeiro mandou atirar sobre o seu rosto, e

⁴¹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, “Lusitânia”, *Mar Novo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013 (1ªed.1958), p.78.

tudo o que estivesse atrás dele, e ele manteve-se imóvel, a dois passos, o olhar para o ponto de mira, de onde poderia partir o projectil que o despedaçasse. Foi a cena de coragem mais bela que eu já li na minha vida. (p. 237)

O reconhecimento da coragem inabalável do herói vem, uma vez mais, sublinhar que se está na senda da luta contra o esquecimento.

Charlie 8, comandante operacional do dia memorável evocado, principal responsável pela tese do milagre defendida pelo Oficial de Bronze, morre prematuramente, a quatro de Abril de mil novecentos e noventa e dois. Deixa incólume o seu legado ético como militar e como pessoa. Nesses anos testemunhou uma evolução do país contrária ao que sonhara, diríamos hoje que uma espécie de distopia ia acontecendo e deturpando os ideais da origem. No entanto a força do seu carácter, bem como a conduta incorruptível em todos os momentos da vida, permite recuperar e afirmar os valores intactos assumidos e a possibilidade de utopia que lhes deu forma.

Foi num cinzento e encharcado dia dezoito de Março de dois mil e quatro que a equipa de jornalistas se deslocou à casa da viúva de Charlie 8. Para isso percorreu de comboio (p. 235) a margem do rio Tejo, pela lezíria inundada, até Santarém. A narradora descreve o cenário da subida do Ribatejo com pormenor cinematográfico, e vai, em simultâneo, induzindo as simbologias que impregnam toda a entrevista – a chuva e a humidade misturadas com a água do rio tornam a luz difusa e dissolvem os contornos de toda a paisagem. A descrição da chegada a casa de Charlie 8 revela o clima propício ao instaurar da magia; repare-se no pormenor do vestuário, deslocado no tempo e no espaço, da própria anfitriã: “A viúva estava vestida de camponesa. Completamente envolvida com o efeito dos temporais” (p. 238). Algo de não plausível, de forma muito forte, singular e luminosa, irrompe pelos cinzentos da paisagem no transporte da água que cai copiosamente e transfigura uma ausência factual numa incontornável presença: “A chuva fustigava os vidros. A água cinzenta, no início de uma tarde cinzenta. O assunto era a ausência de alguém que brilhava como uma fogueira, no meio do mundo cinzento.” (p.238). Charlie 8 de alguma forma veio trazer a sua límpida ética à reunião com os jornalistas em casa da sua viúva. Verifica-se que, em todo o capítulo, o nome da interlocutora nunca é referido, sendo sempre designada como “a viúva” - a sua identidade confunde-se com a do marido. Para acentuar esta circunstância, o seu testemunho, na maior parte dos casos exigindo a ausência do microfone, é intercalado com a expressão “o meu marido” (p. 239 e seguintes), no sentido de explicitar as suas ideias e opiniões. Ressoa a voz espectral de Charlie 8 espalhada por toda a casa, como neste passo:

O meu marido era muito compreensivo, dizia que havia uma proporção matemática entre o tempo que se passa sem liberdade e o tempo que se demora a aprender a viver em liberdade. O meu marido era um sábio, estava sempre a estudar, mas em certa medida ele não precisava de estudar. (p. 240)

Com base na “proporção matemática” de que fala Charlie 8 se encontra sabiamente justificado o desencanto de um país, de um povo, das instituições, que ainda não tiveram o tempo suficiente, nos trinta anos passados desde 1974, para aprender a viver em liberdade. No entanto, está nesta multiplicação temporal a possibilidade de um mundo melhor – haja esse tempo e o conhecimento adquirido possa estar presente.

A viúva resiste, de início, à formalidade de uma entrevista e recusa colaborar no imediatismo manipulável de um lado técnico sobre a verdade – neste caso materializado pela presença intromissora do microfone e da câmara. Perante a insistência e as várias explicações de Margarida Lota, a viúva consente em falar, tentando repor a verdade sobre o dia memorável e sobre os acontecimentos na Ribeira das Naus quando, pelas dez horas da manhã, se confrontaram as tropas da libertação com as forças fiéis ao regime decrépito. O primeiro foi protagonizado por um dos tenentes sob o comando de Charlie 8, quando enfrentou sozinho o brigadeiro da tropa adversária numa espécie de combate singular. As palavras da viúva revelam este episódio, recolocando algumas vertentes essenciais do romance - tal como a necessária desobediência já testemunhada pelo Oficial de Bronze. São aqui também focados outros valores que conduzem as vitórias tais como a importância de não desviar o olhar, a referência aos cinco mil como um só corpo e ao inestimável valor da amizade como razão de combate. Sigamos o texto:

O brigadeiro recebeu-o à bofetada e mandou abrir fogo sobre esse tenente, mas o coronel que deveria abrir fogo, não o fez (...). Assim olhos nos olhos. Entre coronel e tenente. Eram dez em ponto da manhã. Aí o meu marido pensou que estavam salvos, porque havia cinco mil efectivos dispersos no terreno, mas unidos pela amizade. O meu marido era assim. Desde África que o meu marido considerava que a amizade era a melhor razão de combate que se poderia levar para o campo da batalha. (p. 241)

Este episódio, inicialmente protagonizado pelo tenente de Charlie 8 foi, no entanto, resolvido pelo comandante e, segundo o testemunho da viúva, decisivo:

(...) o meu marido sempre disse que essa tinha sido a primeira página de uma folha decisiva, de que ele mesmo, às dez e quarenta e cinco, iria interpretar a segunda, quando ficou em frente do carro blindado, a olhar para o visor, olhos nos olhos com o alferes que se encontrava no habitáculo do M47, e o meu marido não se desviou um milímetro que fosse. (p. 242)

O alferes não disparou, o cabo que em sequência recebeu a ordem também não. Esta confrontação revela o poder do olhar e a desmedida coragem de Charlie 8. Perante a insistência da equipa, nomeadamente de Margarida Lota, a viúva alarga e faz emergir o sentido mais íntimo da interpretação do herói. Aprofunda-se a simbologia do tempo significativo e descontínuo, responsável pelas viragens da história, materializadas no relógio do Arco. O tempo do instante é o da inversão de um olhar, tal como desde o início vem sendo formulado nesta análise:

Mas já que vos interessa tanto, tenho a dizer que, para ele, o momento mais emblemático parece-me ter sido aquele em que a sua coluna avançou pela Rua Augusta adiante, depois da capitulação da Cavalaria 7. Ele dizia que a uma certa distância, iriam pela zona da Rua da Conceição, se virara para trás e lhe parecera que o relógio do Arco estava parado. Dizia que tinha tido a impressão de que a cidade estava parada à espera, (...) disse que viu o relógio parado e pensou que estava a dar corda a um relógio, que as pessoas vinham aclamar à passagem da coluna, mas que ele não ouvia ninguém, só se ouvia a dar corda ao relógio do Arco. (p. 243)

Ao dar a volta à Praça do Rossio, após ter percorrido toda a rua, Charlie 8 começou a ouvir o bater desse relógio. A narrativa faz uma assonância significativa: o que o comandante ouviu dentro de si mesmo foi um som de vitória ritmada, um tempo outro tinha chegado com a coluna vitoriosa por si comandada: “Tanque tanque, tanque tanque.” (p. 243). Charlie 8, por momentos alheio a tudo à sua volta, num ínfimo valor de tempo (o instante), corporiza o próprio Anjo da História (Benjamin, 2008) que vem cumprir o desígnio de, em visitação fulgurante, inverter o sentido estagnado da vida:

Dizia que as horas do relógio tinham começado a bater dentro da sua cabeça. Ele próprio o escreveu. Disse que foi assim que teve a capacidade de espera, de aguarda e de silêncio, que teve nervos para acalmar as multidões, para desencadear o fogo contra o Quartel do Carmo e para mandar parar o fogo, nervos para aproveitar os intermediários, e nervos para ir falar com o chefe do governo que estava a ser deposto, nervos para continuar a oferecer a sua vida, por um relógio a que ele dava corda sem cessar, devagar, rodando o mostrador, dizia ele, ele e os outros a darem corda àquele relógio parado que acabava de arrancar. Dizia ele que sabia que cinco mil homens, naquele momento, estavam a fazer rodar as agulhas sobre o mostrador da história. Que o mostrador surgiu iluminado quando a primeira hora de liberdade chegou. (pp. 243-244)

Pela voz da viúva - testemunha habitada pelo seu comandante e naturalmente cúmplice - vai ser conferida a esta narrativa um lugar acima do possível no coração humano. A força emotiva, a ofuscante clareza dos significados da narrativa de todos os acontecimentos, bem como a sua total abrangência, obrigariam a uma paragem. Talvez uma certa febre alastre no leitor, um calafrio lhe percorra o corpo, e apenas lhe seja possível reler e reflectir com a viúva de Charlie: “Foi muito lindo, dizia ele. E eu concordo. Tão lindo que se tornou difícil

sobreviver àquele momento.” (p. 244). Mas a voz acrescenta, avisando: “Por isso mesmo, não se deve repetir por demais que *foi lindo*, porque se pode tornar ridículo de morte junto de quem já nasceu a ouvir bater as horas do relógio com regularidade” (p. 244). O despojamento do herói não tem limites, este é o verdadeiro herói que se retira na hora de receber os louros, que se retira com a emoção nos olhos e nesse coração íntimo e inviolável, sem palavras, aquele que não pretende o poder que aí vem, efêmero e banal, é o herói da retirada: “o meu marido era assim, desprendido. Um herói da retirada, o meu marido” (p. 244); ou, nas imortais palavras de Sophia a ecoarem na amplitude do poema “Salgueiro Maia”:

Aquele que deu tudo e não pediu a paga

Aquele que na hora da ganância
Perdeu o apetite

Aquele que amou os outros e por isso
Não colaborou com sua ignorância ou vício
(...)
Aquele que foi “Fiel à palavra dada à ideia tida”⁴²

A visita à viúva termina no sótão da casa, a fazer lembrar a subida ao sótão do Sr. Embaixador no primeiro painel do romance, também referida a um acontecimento num dia de temporal que tinha acompanhado a revelação contida nas várias cartas detonadoras da decisão de Ana Maria Machado. Este estranho sótão está cheio de preciosidades – revela-se no seu lado fantasmagórico, a multiplicar ainda os sentidos deste encontro. O sótão expõe todas as fotografias de Charlie 8, recordadas de outras fotografias de grupo, e contém mesmo quase toda a fotografia do Memories. Tudo o que diz respeito ao comandante está intacto; é aqui, nesta espécie de praça maior, que a presença de Charlie 8 se agiganta: vários documentos, secretária arrumada, e até na poltrona de pele se encontra ainda a deformação provocada pelo corpo do herói, falecido há já doze anos, que nela se sentava (p. 246). De acordo com as ressonâncias e multividências das palavras da viúva ligadas ainda a toda a magia do cenário, a narradora comenta, tal como deixa intuir desde o início da visita: “(...) e eu tinha a certeza de que éramos cinco dentro daquele recinto, não quatro.” (p. 250).

A revelação do desencanto no pós-vingte e cinco de Abril envolve a especificação das desconsiderações várias feitas por alguns dos governos democráticos a este herói, sintomas inequívocos de que a liberdade ficou à porta de muitas instituições e governantes: a não

⁴² ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1994). “Salgueiro Maia”, *Musa*. Lisboa, Edições Caminho, p. 17.

promoção, os cargos secundários atribuídos, a desvalorização intencional desta figura. Este desencanto tem o seu centro no conhecido episódio em que um certo governo, com determinado Ministro das Finanças, recusou a este nobre militar uma pensão, no mesmo dia em que foram atribuídas pensões vitalícias a ex-membros da extinta Pide - a torcionária polícia política do regime deposto. Nas seguintes palavras da narradora elucida-se este episódio: “E então, com a câmara desligada e a viúva sem micro, ficámos a saber por que razão, no mesmo dia, os torcionários haviam sido agraciados e Charlie 8, preterido.” (p. 251). A descrição respectiva, as suas artimanhas e ironias vai ser desenvolvida (pp. 251-254) e é um indicador do ressurgimento das bolsas de retrocesso dentro do poder vigente num certo pós-25 de Abril. Mas Charlie 8 era cinco mil homens e nunca abdicou dos princípios e do horizonte que tinha como essência essa fraterna Liberdade. O desgosto pelo retrocesso que vai até ao limite pela recompensa da própria Pide, nunca o fará esquecer, nem a todos nós, que é o compromisso de mudança, bem como a sua ética sem contrapartidas, que se preserva e que aqui se assume.

Os jornalistas deixam a casa da viúva de Charlie 8, esmagados não só de emoção mas também com a multiplicidade dos acontecimentos revelados e com todo o conhecimento adquirido. Salientam-se os relatos da viúva (ou seria do próprio Charlie a habitar toda a casa?) sobre o seu desânimo, a consciência da sua solidão, a certeza da mágoa pelo não reconhecimento dos actos dos cinco mil mas, e sobretudo, emergem imparáveis e repetidas as lições de ética, pela extrema limpidez das atitudes de Charlie 8 e pelo seu radical despojamento. Não podemos deixar de dar conta das ressonâncias possíveis da morte do herói: essa mistura com a terra e o reconhecimento da fragilidade humana perante a inevitabilidade da morte. O deslumbramento e o abandono do herói pesavam na equipa de jornalistas. A narradora dá-nos mais um deslumbrante texto, tudo se mistura nessa amálgama de terra e água:

A água misturava-se 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*. Eram quatro horas da tarde e não conseguíamos sair da casa do vivo que amortalhávamos. (p. 256)

Esta profunda e inquietante viagem tem consequências sobre o corpo da personagem/jornalista e conduz à febre que impõe uma pausa nas investigações. Ana Maria, doente após esta visita febril, comenta as visões que a não deixam:

A voz de Charlie não me saía do pensamento. Pelas paredes do quarto passava a figura da viúva lutando pela sobrevivência de Charlie, sentada sobre a sua memória, (...) tecendo a sua teia de viúva tecedeira até que o país ficasse coberto pelo seu nome e pela lembrança do seu exemplo, trabalhando no seu empreendimento pouco a pouco, sem ofender, sem reivindicar, nunca falando alto, falando a verdade só quando resguardada dos gravadores de som. (p. 269)

A forçada paragem do trabalho de investigação retém a narradora em casa do seu pai e dá-lhe a oportunidade de descrever os sentimentos que invadem pai e filha bem como a admiração e entendimento silencioso e tácito entre ambos. António Machado, sem ter tido conhecimento desta entrevista, sabia de tudo, tudo pressentia, adivinhava o futuro sem precisar de pormenores; assim o diz a narradora: “Tu compreendeste tudo, António Machado. Percebeste o que representava a singularidade de Charlie 8 em face de um tempo manhoso” (p. 268). Essa singularidade, esse lado sublime de uma personagem maior do que a vida e do que o tempo, ficará para sempre a emergir na narrativa com a força necessária para ocupar futuros.

6 - Materializar o não-esquecimento

Os civis entrevistados têm, de forma distinta, papéis ligados à arte de gravar sob distintas formas os instantes imateriais da memória, dando forma aos sinais e ligando o lirismo subjacente a toda a narrativa. Trata-se da imortalização pela arte da fotografia realizada por um genial fotógrafo, da ligação emergente relativa ao papel fulcral da música no envolvimento de um jornalista de rádio e ainda da voz de dois poetas, de certa forma exilados no espaço e no tempo. Estas entrevistas vão conferir à narrativa sons, imagens únicas e palavras tão polémicas como sublimes.

6.1 - Tião Dolores: “o intérprete do mundo”

O fotógrafo que fixou para sempre o instante que dá corpo à narrativa na fotografia do Memories está, passados trinta anos, despojado de toda a sua obra e de uma parte de si mesmo, habitando, como as outras personagens, um lugar fantasmagórico e deformado. A narradora descreve a viagem da equipa de jornalistas através de Lisboa (neste caso, do Campo Pequeno a Campolide) e descreve também esse lugar habitado por Tião Dolores. Reflectindo durante o caminho sobre a personagem a entrevistar afirma que, em contraponto

com El Campeador, que olhava para o longe, “Tião Dolores, pelo contrário, olhava para demasiado perto.” (p. 108); o fotógrafo via todos os pormenores de tão perto que pertence quase instantaneamente à fotografia que ele próprio capta.

A equipa encontra Tião Dolores vestido com um “*robe de chambre*” (p. 111) e com um saco de lixo na mão, ao pé da porta de sua casa. A descrição da sala onde os jornalistas aguardaram que o fotógrafo mudasse de roupa é profundamente reveladora de que as sombras, diferenciadas em cada personagem, estão sempre presentes e assumem significados próprios ao longo da narrativa. Neste caso, o cenário induz algum acontecimento inexplicável, de que se cria de novo um certo suspense, apenas resolvido na posterior entrevista dada pelos poetas. A perplexidade vai acompanhar a descrição cénica:

Na verdade, a parede em frente apresentava pequenos orifícios de onde haviam saído pregos, orlas castanhas de onde teriam saído molduras, talvez um espelho para efeitos de fotógrafo, e vincos quadrangulares que iam até ao tecto, por certo marcas persistentes de uma estante ausente (...). (pp.111-112)

Uma grande nostalgia, relacionada com as fotografias agora inexistentes, perpassa a entrada na casa de Tião Dolores. Para além da aparição inicial, temos de novo Tião Dolores com a sua reaparição na sala onde se fez esperar por mais de uma hora, vestindo, não o robe inicial, mas novas e estranhas roupagens: “Tião Dolores surgiu na sala de cabelo ainda molhado. As roupas pareciam de mulher, tricôs largos que lhe batiam pelos joelhos e sobre os ombros, uma longa echarpe enrolada.” (p. 112). Comporia o cenário fazendo-se acompanhar por um prato de tremoços que mastigava avidamente.

A concretização do que já foi dito sobre esses homens artistas que se dedicam a produzir fotografias excepcionais, vem a ser explicitado por Margarida Lota, de quem se transcrevem as palavras clarificadoras:

E o facto de dizermos, senhor Tião, que um pedaço do mundo se organiza em função de um fotógrafo, é a melhor maneira de reconhecermos que esse fotógrafo é o intérprete ideal do mundo que queremos ver reproduzido. Aquele momento em que o senhor capta o olhar envergonhado dos vigias, perante a capitulação do Presidente do Conselho deposto, comove-nos de beleza, senhor Tião. E também de humanidade, senhor Tião... (p. 113)

O conhecimento de Tião Dolores é assim mobilizado e convocado pela jornalista, na certeza de que ele continua a ser o intérprete ideal de um certo mundo melhor – essa questão

ética e, em simultâneo, estética acompanha a narrativa; é clarificada também por Lídia Jorge em texto de 2008⁴³:

Dizem que os fotógrafos não são pessoas como as outras. Consta que caminham com metade dos olhos entre as mãos e não fazem separação entre o seu corpo e o Mundo, como as crianças e os animais. Neste último aspecto, compartilham a condição com todos os artistas dignos desse nome, e ainda bem que assim acontece. Alguém há-de ter de manter activa a relação entre os homens e o íntimo coração das coisas.

Este grau de inocência, e de pertença sem limites ao mundo, permite a revelação íntima da matéria e da não-matéria das coisas, das pessoas e dos acontecimentos da vida. No álbum mencionado, *Silêncios*, Lídia Jorge afirma, como se falasse pelo fotógrafo: “Cada vez que imobilizo a imagem da vida, dando-lhe outra vida, ajudo a afastar a hora da poeira para os horizontes mais longínquos possíveis.”⁴⁴

Nas várias referências às fotografias, Margarida, que tinha como sempre estudado rigorosamente o seu papel, não lhes poupa elogios: “Artisticamente perfeitas. Elas são líricas, elas são épicas, elas são dinâmicas e fusionais com a gente.” (p. 113). Estas características são idênticas às da fotografia do *Memories* que atravessa o romance: a sua fusão com os retratados faz emergir a respectiva humanidade, entra na sua intimidade e realça a sua comoção para sempre.

Tião Dolores, sobre esse dia inicial, dá um testemunho vigoroso de que se salienta a força incontornável que é uma marca interior de um tempo de viragem. O fotógrafo dá conta desse momento quando que se apercebeu do que acontecia nas ruas de Lisboa e estava na Rua da Conceição. Ao olhar pela Rua Augusta acima, viu a coluna de Charlie 8 a avançar, já em apoteose, para o Rossio, foi então que esqueceu a sua preciosa máquina e esqueceu a sua condição de fotógrafo - algo de essencial se sobrepunha e conferia o sentido à vida. Eis nas suas palavras a comoção sentida nesse momento: “Gritei. Eh! Passem por cima de mim, eu quero ser o vosso tapete, e comecei a correr atrás deles, a desabotoar-me e a oferecer o peito, a dizer que o meu pai tinha morrido na frigideira de Cabo Verde, (...)”. (p. 116). A partir desses momentos de deslumbramento e de entrega, a sua Leica não mais parou nesses dias: “Nos dias que se seguiram, não soube o que era uma cadeira. Lisboa tinha-se transformado num lugar sem paredes” (p. 117). Tião Dolores descreverá os momentos cruciais que envolveram fotografias excepcionais; o fotógrafo mistura-se com a fotografia em simbiose com o real e com a arte.

⁴³GAGEIRO, Eduardo e JORGE, Lídia (2008), “Os Três Reinos”, *Silêncios*, edição de autor, p. 9.

⁴⁴ GAGEIRO, Eduardo e JORGE, Lídia (2008), “Os Três Reinos”, *Silêncios*, edição de autor, p.11.

Com Tião Dolores não foi possível seguir o guião preparado pelos jornalistas; a força dos seus testemunhos e a emoção que os envolviam sobrepunham-se à metodologia de investigação. Tião Dolores que está fora do tempo, a habitar um impossível espaço vazio e a comer sem parar tremoços salgados, recusa também o papel do historiador; a fotografia do *Memories* fala, segundo ele, por si mesma.

De realçar que Tião Dolores, tal como outras personagens entrevistadas, afirma, como questão essencial, o deslumbramento desse dia: “Tal como para milhões de portugueses, aquele foi o dia mais feliz da minha vida.” (p. 115)

6.2 - Salamida: o que faz permanecer a música em estado nascente

Ernesto Salamida, o “guevarista” (p. 170), é o entrevistado a que correspondem os capítulos IX e X. A referência à posição ocupada por esta personagem na fotografia do *Memories* é explicitada pela narradora, dando a entender a posição central de Salamida: “Aquele que figurava na fotografia do *Memories* entre o Oficial de Bronze e o Charlie 8, cabelos pelos ombros e olhar guevarista, braços abertos diante de comidas e louças, com gesto de última ceia” (p. 170).

Salamida não é um músico, mas oferece a magia de uma determinada e certa música a esse dia memorável que estava nascendo – a senha para o desencadear do movimento. A ligação entre a música escolhida e as ondas hertzianas que quase instantaneamente a transmitem protagoniza um gesto singular e fundador, tal como é descrito pela narradora na reflexão sobre esta personagem:

Na minha ideia, Ernesto Salamida continuava imóvel no fervor pela noite memorável, não porque tivesse investido mais do que os outros, nem porque tivesse corrido mais riscos do que algum dos cinco mil, mas pela associação do seu gesto de atrevimento ao mundo mágico da música. (...) Salamida havia sido o mensageiro invisível, o instrumento que ligara o objecto mágico ao desencadear do movimento.” (pp.189-190)

Durante toda a entrevista, Salamida apresenta-se aos jornalistas vestido com uma *T-shirt* preta e amarela com o símbolo de uma banda de música metálica, como se tivesse permanecido adolescente. Pode ler-se, clarificando esta análise: “Na penumbra da portaria para onde entrámos, dir-se-ia que o Salamida durante aqueles anos havia recuado à sua versão de jovem adolescente e assim tinha ficado.” (p. 173). A caracterização mágica que envolve Salamida leva a um mundo que já não existe, a um olhar intenso, a uma forma de poder vir a ter ainda um inocente futuro à sua frente; ou seja, uma espécie de “desfasamento

no tempo” (p. 192) envolve a personagem, corporizando as reviravoltas do tempo em todos os ângulos possíveis.

Uma das funções de Salamida, ligada ao gesto que o vai definir nessa madrugada, é dada também pela narradora: “Escrevia para a rádio, à altura da revolução. Agora era advogado, mas na boca dos seus parceiros não passava de um comediante.” (p. 172). A atribuição da palavra comediante vai conferir um lado fictício a esta personagem, o que é acentuado pelo desajustado vestuário, pelo enquadramento na descrição da casa e ainda pela presença da sua possessiva e sempre admoestadora mãe. Essa mãe interrompe, corrige, e censura constantemente a entrevista dada pelo filho. Dá-se, como exemplo a citação seguinte: “Depois de tudo isto, o meu filho não passa de um advogado de causas perdidas e só possui um fato, enquanto os outros têm Mercedes, Toyotas e BMWs e vivem naquelas torres feitas de espelhos, ali às Amoreiras.” (p. 182). Mas o despojamento da personagem, esse valor incontornável, pode ler-se também nas entrelinhas da ironia crítica de uma mãe inconformada. Torna-se difícil para quem protagonizou tão excepcionais acontecimentos, viver num mundo de interesses que arrastam a submissão à banalidade utilitária de certas vidas.

Salamida oferece grande reserva a uma entrevista formal; nas suas esquivas palavras, perpassa uma certa amargura sobre a senha do 25 de Abril, os seus verdadeiros protagonistas e significado:

Tenho muito pouco para dizer. A gravação havia sido feita durante a tarde, tinha sido examinada pelos dois censores, o político e o da igreja, e tinha obtido aprovação de ambos, e tudo isto está por demais explicado. (...) O que sentimos também está explicado. A gravação foi para o ar com dois minutos de atraso, e a emissão durou ao todo nove minutos e dez segundos, contados pelo meu relógio. O resto muita gente diz saber. (p. 175).

O interlocutor lamenta a deturpação dos factos que outros adulteraram, “uns cem talvez”, que apareceram a tentar protagonizar indevidamente esse momento fundador. Nas suas palavras, a mágoa e a ironia: “É como digo, estas mesmas conjecturas aparecem em várias publicações sob forma de depoimentos assinados por outros, e não por mim. Para aí uns cem.” (p. 177). Os jornalistas sabiam de antemão a verdade de quem tinha sido o protagonista na origem deste acontecimento inaugural e responsável pela senha do 25 de Abril naquela madrugada⁴⁵:

⁴⁵ A pesquisa sobre os factos documentados historicamente em que a narrativa ficcional nestes capítulos se vai ancorar, leva a consultar, entre outros, o relevante documento histórico do jornalista responsável pela emissão da senha desse dia, Carlos Albino: “Aos 20 minutos e 19 segundos, arranque da fita com a senha. Carlos Albino e Manuel Tomás retiram-se da Renascença às 3 e 30.”. Os dois jornalistas referidos eram os únicos que

Salamida está ainda impregnado da memória, mesmo deturpada, de muitas outras músicas. A sua emoção e o constrangimento pela vida banal que se seguiu a estes momentos de magia, são patentes em toda a descrição que acompanha estes capítulos.

A equipa de jornalistas, na cuidadosa preparação de entrevista, para além de todos os pormenores, tinha ouvido repetidamente a canção-senha⁴⁶:

Era o som emblema da noite memorável, do dia memorável, da estação do ano memorável, de um estado especial da história, em estado de vigília (...). Sentámo-nos na esplanada do Parque Eduardo VII e ficámos a escutar. (p. 172)

Margarida Lota, emocionada, não queria parar de ouvir a tal música que já sabia de cor: “Quando o som das últimas passadas se extinguiu ela olhou para muito longe, emudecida” (p. 172). A narradora dá-nos também a dimensão referencial desta música na repetição do adjectivo “memorável”.

Foi, naturalmente, Margarida Lota que apresentou ao agora advogado uma questão emotiva e fundamental: “Dr. Salamida, naquela noite, quando os últimos acordes da canção se extinguiram, e o som das últimas passadas encerrou a emissão, o senhor tinha a consciência daquilo em que havia participado, e do risco que corria?” (p.174). Salamida tenta revelar com alguma ironia as imperfeições e deturpações que sobre este assunto foram crescendo; mas acentua, sobre todas as contingências, a importância desta onda imparável proveniente da magia da rádio, anunciadora vertiginosa do movimento revolucionário no início desse dia. Talvez Salamida pudesse ter evocado, recorrendo uma vez mais à poeta Sophia, que “Esta era a madrugada que eu esperava”⁴⁷; foi assim que teve início esse dia inaugural. Mas o sinal que caminha por todo o espaço e dá a senha com uma estonteante rapidez exige uma espera dolorosa - a imensa diferença de velocidades entre a propagação quase instantânea do sinal de rádio e a lentidão relativa com se desloca uma coluna militar marca a angústia da espera. No testemunho de Salamida pode sentir-se essa vertigem e esse receio de que algo no espaço-tempo das ondas possa não ter corrido bem:

Sáimos pela porta lateral, passámos por um tapume, encaminhámo-nos para a Rua Garrett, Chiado acima, depois atingimos as duas igrejas, já seriam umas três horas da madrugada, e

estavam ao corrente de todos os pormenores desta missão. A senha aqui referida consta de uma canção de José Afonso, na altura não proibida pela censura do regime: “Grândola, Vila Morena”, escolhida também por conter na sua letra as intenções do movimento. Coloca-se em anexo o testemunho e relato histórico de Carlos Albino, “A verdadeira história da senha do 25 de Abril de 1974”. O texto consta do *site* www.filorbis.pt/jornal/25abril.htm, e foi consultado pela última vez em 30 de Junho de 2017.

⁴⁶ AFONSO, José. “Grândola, Vila Morena”, *Textos e Canções*. Assírio e Alvim, 1983, p. 71. Musicado e cantado pelo autor para o álbum *Cantigas do Maio*, gravado em França em 1971.

⁴⁷ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). “25 de Abril”, *O Nome das Coisas*. Lisboa, Edições Caminho, (p. 53).

no Largo Camões não havia viva-voz. Não havia rumor, não havia estrondos, não havia sirenes, não havia polícia, (...). Foi mesmo verdade, ou foi um sonho, que à meia-noite e vinte o som dos passos começou a rolar pelo país fora, e depois dos passos do coro veio a voz do Zeca? A canção do Zeca? O *cante* dele? A sua voz alternando com a voz dos companheiros? (...) E nenhuma árvore se agitou, nenhuma ave se moveu. (pp. 176-177)

O medo de que tivessem sido descobertos e de que a revolução tivesse abortado instalou-se no compasso vazio da espera: as sombras acumulam-se por Lisboa no deambular pela cidade dos que colocaram no ar a senha do milagre possível. Salamida dá a tonalidade da ansiedade provocada por esse intervalo vazio do tempo: “Há três horas que a emissão foi para o ar, há quase uma hora que andamos pelas ruas, e ainda estamos vivos. Melhor dizendo, já devemos estar mortos.” (p. 179). De facto, uma pequena diferença entre a ideia de morte e de vida gloriosa aconteceu neste intervalo de tempo entre a meia-noite e vinte e as quatro da manhã numa Lisboa suspensa pela liberdade que estava anunciada.

Salamida interroga-se e invoca o pesadelo da guerra colonial, sempre presente na sua mente. Neste intervalo de tempo, foi habitado pelo medo e pela angústia, temia-se que nunca chegasse esse momento de redenção tão ansiosamente esperado, e para o qual dera o arranque emocionado:

(...) e aí eu pensei que a minha morte em África não tinha servido para nada, a morte de todos os que haviam apodrecido na prisão não tinha servido para nada, nada de nada. E não tinha pena nenhuma de ter ficado enterrado lá longe, não tinha pena de vir num caixão de pinho (...) (p. 181).

O desabafo de Salamida contém o tormento produzido pela guerra: questão transversal, apenas subtilmente a florada na narrativa.

Após ter chegado a casa e ter dormido com todos os pesadelos que o atormentavam, conta o que sentiu ao acordar, quando soube o que estava realmente a acontecer - a história estava a cumprir-se nas ruas de Lisboa e por todo o país; a verdade dessa emoção é transmitida nas suas palavras:

Quando mais tarde acordei, ouvindo dizer que vinha a subir pela Rua do Carmo acima uma coluna de tanques carregados de soldados, com a população da cidade correndo atrás aos gritos de incitação, compreendem o que eu senti. A ressurreição veio ter comigo e vestiu a minha roupa, calçou os meus sapatos. A ressurreição (...) tomou conta da minha vida, no meio do meu quarto. (p. 181)

Este sempre jovem, na altura com apenas vinte e sete anos (p. 179), apesar dos seus irónicos desânimos, continua a ter a idade inicial: está fora do tempo, ou em muitos tempos;

ficou para sempre com a música como companhia maior e com uma mãe dominadora que não desiste de fazer parte dele próprio.

Salamida é, tal como todas as personagens, um homem inocente e puro, de vida simples, de ética firme, despojado de bens materiais. Na sua personagem ecoam os acordes de Grândola, os passos gravados em Paris, no exílio, sobre gravilha. Ecoa a voz de que se tornou no cante dos cantes: *terra da fraternidade*, este país assim sonhado, nessa utopia fraterna.

A música enche para sempre de esperança o espaço que a rádio convocou nessa noite. Na narrativa, a aparência de eterno adolescente condiz com um idealismo que nunca abandonara e que o faz agora procurar uma nova senha, para dar volta ao mundo deturpado em que se vive. Salamida e Margarida Lota estão a construir, pelo menos na imaginação de Ana Maria Machado, uma certa continuidade no futuro, materializada pelo desejo de ter um filho de ambos que um dia mudará o mundo numa nova senha a inventar. Verifica-se, nas palavras da narradora, esse pressentimento: “Um filho, pensava eu, nos dias que correm, a ideia de um filho, ainda por cima propositado, premeditado, feito a compasso biológico para um dia mais tarde se sentir incumbido de mudar o mundo. Mudar o mundo a partir de uma canção.” (p. 308).

6.3 - Os poetas: os que habitam na inversão do tempo

*Vem, Noite antiquíssima e idêntica,
(...)
No teu vestido franjado de Infinito.*
Alvaro de Campos⁴⁸

Os dois poetas presentes na fotografia, Ingrid e Francisco Pontais, protagonizam a última entrevista efectuada pelos jornalistas. Para atingir esse objectivo a equipa teve de realizar uma viagem de quase trezentos quilómetros para Sul, devendo chegar ao crepúsculo: “Foi assim que pudemos ver a casa térrea coberta de trepadeiras mergulhar no escuro.” (p. 274). Quando chegam à casa indicada, algures entre a serra e o mar algarvios, teriam de esperar, desde o crepúsculo até à noite, pelo encontro previsto: “Ainda assim, teríamos de

⁴⁸Álvaro de Campos, “Dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalmente) – I”, Fernando Pessoa, *Poemas escolhidos de Álvaro de Campos*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013, p.33

aguardar. (...) Só perto das vinte e uma, o correspondente em horários correntes às nossas oito da manhã, uma janela foi aberta e atrás dos vidros surgiu a silhueta de Francisco Pontais.” (p. 274).

Os poetas auto exilaram-se da cidade após os acontecimentos que tiveram lugar na noite em que foi tirada a fotografia do Memories (p. 286). A narrativa oferece também a reconfiguração do espaço e sobretudo do tempo. Os poetas vão atribuir ao tempo um significado radical: a sua inversão total. O dia solar vai ser o tempo do seu sono e, reciprocamente a vigília de ambos e todas as tarefas da vida corrente estão adaptadas de forma fantástica, mas aparentemente natural, ao silêncio absoluto das noites. O lento crepúsculo será a sua madrugada.

A mesma entrevista nocturna corresponderá a duas faces distintas: a de um homem poeta que quer ser absolutamente realista e nesse sentido se apresenta descrente, céptico e mordaz; e a face de uma mulher, quase imaterial, apelidada pelos pais de Ana Maria “Varinha Mágica” (p. 276), qual fada transformadora dos mundos banais e que tece, com leveza, os finos fios de uma poesia ligada ao significado da vida.

De notar que Margarida Lota, na sua cuidadosa preparação, terá dito em voz alta um dos poemas emblemáticos destes poetas visitados: “Foi ao ponto de dizer - *Porque nós vos amamos*” (p. 277), numa expressão poética da razão e da ética de ser possível viver em conjunto com os outros.

As respostas ao guião de entrevista destas duas personagens traduzem sempre divergências profundas. Para Ingrid, o melhor momento desse dia é de natureza íntima, descrevendo o início da sua relação pessoal com Francisco Pontais – um episódio do encontro entre estes dois seres em que o amor em estado nascente se confunde com o brotar da revolução:

A melhor imagem que guardo é de nós mesmos. Disse Ingrid. Foi muito belo o nosso encontro. O Francisco e eu não nos conhecíamos. (...) Quando chegámos ao Rossio, havia blindados por toda a parte, e nada estava decidido. Foi no meio dessa movimentação que nos avistámos um ao outro. (p. 279).

Para Pontais, no entanto, o acontecimento mais marcante foi o único episódio verdadeiramente dramático desse dia, aqui evocado:

Como a Ingrid já disse, quando chegámos ao Chiado, eu pu-la no chão. Dali fomos de mãos dadas até à António Maria Cardoso, e quando seriam umas oito e meia da noite, pudémos assistir aos tiros da polícia, entrincheirada no número vinte e dois, sobre a multidão que aguardava pela rendição dos torcionários. Foi um momento único. No meio do burburinho, vimos ser baleado, mesmo ao nosso lado, um dos quatro mortos que resultaram daquela tentativa de chacina. (p. 280)

Pontais tenta retirar todo o suposto encantamento à entrevista e, ironicamente, todo o lirismo possível já acentuado por Ingrid; o episódio recordado agarra os poetas ao duro real que a vida sustém - a morte de quatro pessoas que se manifestavam em frente da sede da polícia política. O texto que pretende ser totalmente realista e honesto na análise torna-se amargo e corrosivo, como quase todo o testemunho sobre esse dia feito pelo poeta.

Perante a fotografia do Memories mostrada pelos jornalistas (p. 285), os poetas irão decifrar alguns dos enigmas criados durante a narrativa - ligam alguns fios e enfrentam alguns dos paradoxos. Sabe-se, por exemplo, que a localização do restaurante é junto da rua das Portas de S. Antão (p. 286); sabe-se também que havia vários textos divergentes guardados no bolso de cada um dos intervenientes e que Pontais teria tentado uni-los num só. Refere-se a origem ideológica das várias facções de um tempo conturbado em que todos eram muito jovens e tinham a capacidade para decidir inverter um qualquer destino previamente traçado:

Querido Francisco, o documento do Lorena vinha directamente da União Soviética, o documento do Cui vinha da ordem da China, o documento de El Campeador vinha do mar, algures entre o mar de Cuba, o da Suécia e o da Líbia. Querida Ingrid, o documento do Oficial de Bronze vinha dos Estados Unidos da América, e se calhar tinha sido aconchegado, umas horas antes, no gabinete do Frank Carlucci. Querido, éramos uns meninos, e sabíamos disso, mas não podemos dizer que não tínhamos o destino nas nossas mãos, seria só escolher. (p. 287).

Clarifica-se, nas intervenções dos poetas, a vida de algumas das personagens memoráveis. Desvenda-se, por exemplo, resolvendo um enigma criado no capítulo V (p. 111), por que razões Tião Dolores já não tem fotografias nas paredes. Pela voz de Pontais, ignorando a presença dos jornalistas e dirigindo-se a Ingrid, a companheira discordante de tanto cepticismo:

(...) há dias tocou o telefone, fui atender, e fiquei a saber que o Tião Dolores está de cama, não se levanta mais, que entregou todo o arquivo fotográfico a um instituto público que o guardaria em bom recato, e passadas três semanas o instituto foi vendido não se sabe a quem, e o acervo agora não é dele nem de ninguém que se nomeie. (...) Ninguém sabe onde se encontram os milhares de películas. O Tião esteve à porta do instituto, sem comer nem beber durante vários dias, mas agora foi enterrar-se na cama. (p. 290)

Eis então desvendada a razão do fantástico cenário que envolvia a casa do notável fotógrafo e da sua estranha aparição em robe; estava em sofrimento e ter-se-ia levantado da cama de propósito para falar com os jornalistas.

Confere-se sentido a outros sinais suspensos na narrativa nas intervenções dos poetas. Sabe-se que Umbela continua a sua luta contra a corrupção do Estado, sabe-se também que o Oficial de Bronze, para além do seu papel de acumular memórias, colabora com a invenção de uma “coluna militar” para revolucionar o tribunal da Boa-Hora: “Segundo os que testemunham, a coluna, composta por chaimites, várias viaturas de transporte, Panhards e outros carros de combate, ronda pela cidade há trinta anos, e por aí anda perdida. (...). E o Bronze dá crédito a esses depoimentos, só por escrúpulo.” (pp. 291-292), a intervenção induz que a revolução, passados trinta anos, não chegara ainda à justiça e aos tribunais.

A revelação fundamental da entrevista a dois recai sobre o significado da terrina que aparece tapada na fotografia, o que a narrativa dá a conhecer desde o início e reitera em vários outros pontos. No diálogo em frente da fotografia, sabe-se que terá sido finalmente Salamida a destapar a terrina sobre a mesa, sem no entanto saber o que lá estava dentro - seria algo de monstruoso; e assim revela Pontais: “Quando o Salamida retirou a tampa e vimos, ficámos impressionados, mas não passava pela cabeça de ninguém o que passou pela cabeça do Ernesto Salamida. O tipo começou a dizer *Isto é o meu povo, isto é o meu povo*. E logo o Major Umbela corroborou. *Ah! O que fizeram ao pobrezinho do meu povo*.” (p. 289). Este foi um episódio simbolicamente violento da ceia na medida em que o que estava dentro da dita terrina era o cadáver de um “anho”, ainda com a pele, cabeça e patas intactas, como se tivesse acabado de ser morto. A narradora descreve este momento de chocante revelação:

Ingrid levantou os olhos da fotografia do Memories e disse - “Estava um anho”. E começou a chorar. (...) Alguém tinha pegado na cabeça inocente de um anho branquinho, nas suas quatro patinhas, na cauda branca, e tinha-o acondicionado dentro da terrina que estava na mesa. Que dizia *Reservado*. Quem foi que fez aquilo? Pergunto eu. Querida Ingrid, até hoje não sabemos. (p. 288)

Nunca se dá a conhecer quem terá sido capaz do violento gesto de ter colocado tal “anho” dentro de uma terrina sobre a mesa da ceia e da reunião. Ingrid comentará a este respeito: “ (...) aquele anhozinho saiu de dentro do nosso próprio coração. A mão que lá o colocou não tem importância. Filho do nosso próprio coração.” (p. 290). A simbologia deste episódio é, em si mesma, perturbadora.

A ironia e a amargura acentuadas nos testemunhos de Pontais são sempre corrigidas e amenizadas, como já se referiu, por Ingrid. Está neste caso o desmontar da suposta pose do marido, ao fazer emergir no seu discurso um poema emblemático de título *Poema, Um dia* (pp.283-284), que o mesmo construíra sobre esse “dia”, 25 de Abril. Pontais ri-se de si

próprio, mantendo a sua pose céptica. Sob insistência de Ingrid, consente em declamar para os jornalistas a primeira, a segunda e a terceira estrofes do dito poema, dizendo que o mesmo acabava nesse verso último que enunciara; esquiva-se assim à profundidade avassaladora da última estrofe que será declamada por Ingrid (p. 283), conferindo um dos sentidos poéticos mais profundo desta narrativa. Embora aparecendo entrecortado no texto com descrições e comentários, transcrever-se-á aqui por inteiro o referido poema, dada a sua relevância para ligar os fios mais profundos da leitura deste romance - talvez seja o sinal singular do transversal estado de lirismo na narrativa, a apontar também a possibilidade de que, a partir dela, seja possível a projecção para um futuro da ética desse “dia inicial”:

“Poema, Um Dia. Um dia, os rapazes serão louvados. Hão-de passar entre multidões floridas. Levarão riso na boca e os braços levantados. (...) Um dia os rapazes hão-se ser punidos. Pelos males que hão-de vir dos quatro pontos cardeais. Terão latrinas derramadas nos portais. (...) Um dia esses heróis serão esquecidos. Os seus nomes alinhados entre conchas e espinhas. Hão-se constar de uns livros nunca lidos. (...) Mas um dia,-este dia, será o dia do idílio. Os rapazes ainda não desistiram de soltar os braços dos escravos. E os escravos ainda não renegaram a cor dos cravos. Ainda estamos no princípio desse dia” (pp. 283-284)

Este é o texto arrebatador que simbolicamente transporta a emoção, a força e a plenitude. Como se do final de uma sinfonia se tratasse, conduzindo-a para o limite de uma síntese de sentido possível. Uma espécie de luta e de beleza imparáveis.

A visita aos poetas terá, para além da marcante contingência da inversão do tempo, duas vertentes a salientar: a de ligar alguns fios suspensos da narrativa, relacionados com todas as outras entrevistas efectuadas, e a de revelar, em síntese transformadora, através do poema de Pontais, o sentido profundo da escrita como testemunho para o futuro.

Capítulo V - Em jeito de conclusão

Não é isso que me espanta.
Se a origem foi possível
então será possível outra vez. Quando
o presente, de vários futuros carregado,
estoira.

Manuel Gusmão⁴⁹

No final deste trabalho procura-se deixar antever o resultado de uma suposta e sistemática pesquisa de analogia espectroscópica⁵⁰, no sentido físico do termo. Onde se pode inferir que as possíveis conclusões são exercícios de uma sistematização possível, podendo sublinhar ou reinterpretar o já dito e mantendo o deslumbramento absolutamente indizível.

1- Trabalho sobre a análise dos testemunhos: vislumbrar os fulcros do caleidoscópico

Tal como por várias vezes se tentou evidenciar, os acontecimentos fulcrais da narrativa são convergentes no espaço-tempo bem demarcado de um dia, ou de apenas vinte e uma horas desse mesmo dia. Ao serem descritos por diferentes protagonistas, com a mediação maiêutica de três jovens jornalistas e de uma singular fotografia, os testemunhos abrem, tal como se previa, um caleidoscópico de pontos de vista e multiplicam os sentidos possíveis. Olhando em socacos para um do tempo passado, a narrativa tem sempre como emergência um olhar que vem, ele próprio, de um certo futuro que se anseia e que torna imperiosa essa mesma escrita. Assim se destaca, neste sinuoso caminho, o sentido primordial dos acontecimentos e das vidas vividas que transportam consigo emoções mais complexas gravadas no íntimo de cada um. Deve, no entanto, salvaguardar-se que os testemunhos, bem como todo o romance, transbordam muito para além de quaisquer hipóteses conclusivas que sobre eles se possam realizar.

Reflectiu-se, o mais profundamente que foi possível no âmbito deste trabalho, tendo mantido como horizonte os princípios invocados na introdução. Como questão transversal,

⁴⁹ Manuel Gusmão (2002), “Prólogo: Conversa de Espectros sobre O Vivo” [fala de Walter Benjamin], *Os Dias Levantados, Libreto*. Lisboa, Caminho, p. 18.

⁵⁰ Análise espectroscópica, no sentido físico, significa que é possível, a partir de um feixe de luz emitida por um dado elemento, separar as várias frequências que o constituem. A imagem obtida é um espectro de emissão constituído por várias riscas, de cores e espessuras diferentes, sob fundo escuro de película fotográfica, a qual pode ser revelada. Essas linhas de luz constituem-se como as impressões digitais do elemento em estudo. Com este princípio consegue-se, nomeadamente, saber qual a composição das estrelas.

tal como uma obscura faixa contínua numa película fotográfica, verifica-se que todos os testemunhos descritos na “Viagem ao Coração da Fábula” revelam, de forma diferenciada, um fundo de sombras relacionado com deformações provocadas pelo tempo, “esse grande traidor” (título do Capítulo I do presente trabalho, em expressão de Lídia Jorge) e confirmam, nas narrativas de cada personagem, que nos trinta anos que se seguiram ao 25 de Abril (as entrevistas são realizadas no ano de 2004) cresceu um certo sentimento de nostalgia e algum desânimo face à evolução de alguns acontecimentos relacionados com os poderes políticos e interesses individuais, nomeadamente os que envolveram várias formas de corrupção. Lembramos António Machado traído dentro do seu jornal ou Umbela que procura justiça; ou mesmo Charlie 8 a quem o poder negou uma pensão solicitada. Levará muito tempo, revela Charlie 8 pela voz da sua viúva, (p. 240) até que a liberdade dê os seus frutos. Esse tempo para recompor a História ou para se viver em liberdade é não-linear e muito mais lento do que o desejado. Sobre esse fundo acinzentado e subliminar sobressaem, em todos os testemunhos, riscas de luz de várias frequências, numa estrutura espectral com capacidade para ser revelada, identificando assim as diferentes demarcações luminosas que conferem sentido aos acontecimentos vividos.

Para confirmar e renomear as linhas espectrais, agruparam-se os testemunhos em dois mundos que, ancorados numa célebre fotografia, representam um vasto universo, englobando um todo, como se de uma amostra criteriosamente escolhida para análise se tratasse. Temos, por um lado, o conjunto dos militares que deram corpo e alma à missão das tropas de libertação do regime ditatorial e, por outro lado, homens civis, também eles memoráveis, profundamente envolvidos nesse dia e responsáveis por registos intemporais. Desta forma se abrange todo um povo anónimo. O que se continuou a procurar neste final de análise foi apenas pensar sobre o próprio pensar, tentando perseguir uma ideia das ciências que estudam o inacessível às nossas precárias dimensões espaço-temporais, ou talvez tentar interpretar a música inscrita em cada uma das complexas melodias que formam a partitura, submetendo-as a uma espécie de laboratório.

Sintetiza-se, em seguida, o que resulta dessa reflexão, tentando evidenciar o que é comum e simultaneamente significativo a cada um dos grupos assinalados.

1.1 – Linhas luminosas identificadas nos testemunhos das personagens militares

Sobressai determinada linha, de alta energia, com capacidade para agregar muitas outras e para transpor o futuro: no dia 25 de Abril de 1974 cada militar das tropas de libertação responde por cinco mil. Pode justificar-se esta conclusão e acentuar este princípio que se constitui como um código de ética. O facto de, qualquer um, no derrube do regime, e independentemente de patentes ou hierarquias, valer por “cinco mil” e agir em nome de um povo inteiro constituiu-se como um juramento e faz emergir a procurada luz primordial - um código de coesão na luta e uma lição de vida, rejeitando assim as tentações de protagonismo e de poder. A posição acima salientada foi decidida por unanimidade dos envolvidos e emerge dos testemunhos de todas as personagens militares entrevistadas. Sublinham-se, em seguida, alguns excertos de cada um dos testemunhos que justificam esta marcada linha, como se desenvolve no Capítulo IV desta tese.

No texto que representa a entrevista ao Oficial de Bronze, verifica-se que, após este ter enunciado, um por um, os acontecimentos históricos absolutamente notáveis e quase simultâneos, justificando a tese do “milagre”, a personagem considera que, para além dos momentos históricos excepcionais, o maior “milagre” terá sido o assumir colectivo de uma certa ética antes, durante e depois das acções militares, que preside ao valor assinalado, e que comanda acontecimentos. É, em primeira e última análise, o momento de alcance supremo nas suas emocionadas palavras:

O protagonista que em mim houve morreu. (...) Foram todos, isto é, cinco mil. Quem assaltou a Rádio Televisão? Cinco mil. Quem dominou o Quartel-General, uma vez que não foste tu, nem ele, nem eu? Foram *eles*, os cinco mil. (p. 98)

El Campeador deixará também como referência, para assinalar o momento para si o mais “importante”, um discurso no colectivo de “cinco mil” enfrentando um General que pretendia corromper o código ético estabelecido, tentando subornar os militares vitoriosos:

Não queremos recompensa nenhuma. Não foi para isso, senhor general, que arriscámos as nossas vidas. Não queremos nada para nós. Este é um princípio sagrado. (p. 219).

Também pela voz da viúva de Charlie 8 se sabe que o momento sentido por este comandante como tendo sido ganha a revolução foi quando teve consciência dessa solidariedade e dessa ética:

Assim, olhos nos olhos. Entre coronel e tenente. Eram dez horas em ponto da manhã. Aí, o meu marido pensou que estavam salvos, porque havia cinco mil efectivos dispersos no terreno, mas unidos pela amizade". (p. 241)

Lê-se ainda no testemunho da viúva de Charlie 8, dirigindo-se aos jornalistas e ao futuro, tendo em fundo a voz espectral do marido:

É preciso não esquecer que foram cinco mil homens a executar o golpe, e prometeram uns aos outros que não haveria promoções, nem regalias, nem distinções, que houvesse o que houvesse, sempre estariam unidos, sem diferença, para o bem e para o mal. Fora um juramento solene. (p. 248)

O Major Umbela, o mais cético dos militares entrevistados, falando pela equipa que ocupou a emissora Rádio Clube Português, afirma como demarcação de princípio e sempre na primeira pessoa do plural:

(...) estávamos destinados a ficar juntos até ao desfecho final. Nenhum de nós quis assustar fosse quem fosse. Antes pelo contrário, queríamos que soubessem que tínhamos vindo para os proteger, naquela noite e para a vida inteira. Proteger da ignomínia, da injustiça, da prepotência. (p. 146).

Verificamos que todos os testemunhos revelam essa luminosidade que ainda habita estas personagens, passados trinta anos dos acontecimentos; e que, apesar de todas as contingências, ela continua a dar sentido às suas vidas. O código ético colectivo constitui-se como nuclear no romance: ele permanece um *para sempre*, dá sentido à vitória que protagonizaram e deixa entrever o sonho uma espécie de epifania sem fim do novo. Faz parte integrante do que se procurava na investigação jornalística: linha luminosa identificadora para sempre da luz primordial desse dia.

São corolários simples desta ética demarcada, que a ela necessariamente se ligam:

- a entrega total à acção programada convictamente e a sua prévia programação rigorosa, em segredo, e com detalhe máximo;
- o aprofundamento de conceitos tais como a amizade (enunciada na citação anterior) pela viúva de Charlie 8, ou a fraternidade como condição ímpar desse ser colectivo;
- o despojamento e o desprendimento absoluto perante a vitória e face ao poder-nomeadamente nas palavras de El Campeador;
- uma atitude de limite máximo de generosidade e de coragem;

- a determinação absoluta de devolver a liberdade e poder a um povo, permitindo a democracia e a paz.

Dá-se ainda como exemplo, referido no Capítulo 4 deste trabalho, o testemunho do Oficial de Bronze sobre o seu futuro, onde afirma a incorruptível ética: a não-aceitação de prováveis dividendos. Esta atitude encontra-se nos testemunhos de todas as personagens militares envolvidas. Estes são os homens que nunca se renderam à corruptibilidade-ou às contingências dos dias que se seguiram e cujos gestos não tiveram sobras nem dividendos. Lídia Jorge designa estas personagens por “heróis da retirada”:

Interessam-me os heróis da retirada, na feliz expressão de Eisenberg, que fazem grandes coisas e saem de cena. (entrevista; Duarte, 2014. *JL – Jornal de letras, artes e ideias*)

As linhas de luz assinaladas constituem-se como identificação de um código ético a não poder esquecer e como condição ímpar de uma vitoriosa e pacífica mudança - uma revolução de armas e de cravos que foi singular na História e onde o futuro se revê como referência e como exemplo.

1.2 - Outras Personagens

Considerou-se também a análise, em conjunto, de um outro grupo de personagens memoráveis testemunhais. Estão neste caso as que dão vida aos eventos desse dia, por diferentes inscrições, em sinais que perdurariam para o futuro, sob formas relacionadas com a inscrição, grafia, formas de arte; designadamente: a fotografia, a música e a poesia. Contribuindo assim, estes protagonistas, para marcar as referências do não-esquecimento.

O que se salienta, após a análise, diz respeito ao deslumbramento perante esse dia singular em que se quebrara e iluminara o tempo. A felicidade que se testemunha é também a de toda uma população que vem para a rua ou a que apenas ouve emocionadamente os comunicados emitidos pela rádio e pela televisão. Liga estas personagens, em simultâneo, um sentido estético, cívico e profundamente emotivo. Salienta-se a expressão de Tião Dolores, o fotógrafo, e que é uma ideia comum a todos os outros testemunhos deste grupo: “Tal como para milhões de portugueses, aquele foi o dia mais feliz da minha vida” (p. 115). Também Salamida, que relata amplamente o lugar daquela certa música imaterial, emitida em ondas hertzianas, revela que se sentiu ressuscitar, quando confirmou que afinal as ruas se tinham enchido de uma euforia revolucionária: “A ressurreição veio ter comigo e vestiu a

minha roupa” (p. 181). Os poetas auto exilados conferem, pela poesia declamada, o sentido último do alastrar desse dia ao futuro. O poema de Pontais oferece ao texto um sentido lírico sempre latente mas que aqui o faz transbordar; relembre-se a última estrofe do poema:

Mas um dia, este dia, será o dia do idílio. Os rapazes ainda não desistiram de soltar os braços dos escravos. E os escravos ainda não renegaram a cor dos cravos. Ainda estamos no princípio desse dia. (pp.283-284)

São ideias vindas do futuro, consignado desde a epígrafe. Hoje, ou em qualquer dos dias em devir, estaremos para sempre no princípio do “dia inicial inteiro e limpo”, reinaurado com a escrita deste romance.

Também o registo de testemunhos das personagens não entrevistadas, dá conta desta emoção primordial e única nas suas vidas, dirá o Chefe Nunes, confirmando essa explosão de esplendor:

Quando vi a tropa a avançar entre lojas, e soube o que se passava, esqueci-me de tudo e gritei – ‘Levem-me a mim, pessoal, arranquem-me a cabeça do corpo e façam dela uma bala...’ Eu estava eufórico, olhei para o arco da Rua Augusta e achei que aquela coluna militar saía directamente das horas do relógio. (...). Assim, aquele foi o dia mais feliz da minha vida. (pp.74-75)

Para António Machado, o pai omnipresente resguardado nesse tempo intocável e numa realidade que rejeita:

Tudo o que aconteceu foi limpo, foi lindo, foi único, eu vi, eu assisti, eu estive lá. (...) Só tu que não sabes que nós não somos mais nós mesmos. (p. 326)

De realçar que todas as personagens nos seus testemunhos revelam, passados trinta anos, a defesa comum da incorruptibilidade: continuam a ser vidas simples, com laivos de ideias e sonhos a cumprir. Revelam transportar no seu íntimo os tais resíduos luminosos que, nesta investigação, eram metaforicamente procurados entre as pedras das calçadas de Lisboa.

2- Regresso ao espaço-tempo

Como foi amplamente assinalado durante este trabalho, o espaço, o tempo e as personagens deformadas estruturam múltiplos sentidos em toda a narrativa. A cada uma das

personagens, bem como aos cenários que as envolvem, encontram-se atribuídas características que se aproximam do fantasmagórico. Lembra-se aqui a mão sempre invisível de um major (p. 142); a casa vazia, cheia de pregos nas paredes do fotógrafo, vestido em “*robe de chambre*” (p. 111); a descrição da casa do guardião da memória: “Espadas nuas, miniaturas de canhões, pendões, pombas brancas, quadros de pintores enérgicos, repletos de pinturas álares, onde havia pétalas de cravos a voar” (p. 89). Lembrarmos ainda o vestuário de camponesa e o cenário da casa da viúva, habitada também pelo seu marido, na sua fantástica presença; vemos um comandante transfigurado em cavaleiro imaginário no seu cavalo a trotar sobre a rebentação na Praia Grande ou noutra face, solitário e nostálgico de frente para o mar. Todos estes e muitos outros elementos transfiguradores acentuam o essencial que se quer fazer emergir por inteiro, a procura da luz límpida desse dia inicial.

Sabe-se, desde o início, que este romance é construído sob a égide da multiplicação e da transformação do tempo. Também ao longo de todos os capítulos deste trabalho se foram evidenciando as várias faces e implicações do assumir da temporalidade como travessia múltipla da narrativa. Salientam-se alguns dos pontos em que esta característica é determinante: o assumir do tempo deformado e inquieto.

2.1 - O tempo subvertido dos poetas

Os poetas auto exilados vivem com toda a aparente naturalidade na noite como se ela fosse o dia. O tempo assume nestas personagens a sua reconfiguração radical, propiciando uma profunda reflexão e conhecimento de todos os acontecimentos, e ligando fios paradoxais suspensos na narrativa. O tempo assim vivido *al revés* permite uma concentração absoluta no que é o essencial nas suas vidas; a narradora comenta:

Os escritores eram pessoas que necessitavam de se concentrar em absoluto sobre os movimentos da sua vida interior, não podiam dispersar os sentidos pelo mundo em redor, sobretudo o mundo de gente insignificante, como era o meu caso ou o dos meus colegas. (p. 277)

Ou seja, o tempo interior é o tempo dos poetas; referenciando de novo Óscar Lopes: “(...) a poesia, a arte, trazem-nos à presença, à tona da consciência individual, dores, agonias, torturas que se tinham sumido, e de que até o nome se perdera.” (Lopes, 1970: 75).

Para além de todos os acontecimentos relatados, os poetas vão conferir à narrativa uma síntese única de que apenas a poesia seria capaz: devolver a beleza, como forma única de atingir a verdade íntima do mundo. Recordam-se aqui as surpreendentes palavras do Sr.

Embaixador, convencendo Ana Maria no final do primeiro painel do romance: “A beleza é o grau mais elevado da verdade. Não se esqueça” (p. 43); será a poesia o grau último dessa verdade encontrada no romance. Transcreve-se aqui o final do “*Poema, Um Dia*” do poeta, lido por Ingrid Pontais:

Mas um dia, este dia, será o dia do idílio. Os rapazes ainda não desistiram de soltar os braços dos escravos. E os escravos ainda não renegaram a cor dos cravos. Ainda estamos no princípio desse dia. (pp.283- 284)

O idílio recomeça a cada instante quando se acede à poética do tempo e do mundo. Cita-se Eduardo Lourenço:

O que somos está relacionado com o vento, o sol, a chuva dos dias, com ser contemporâneo de Péricles, dos Médicis ou de qualquer, mas isso importa menos que ser contemporâneos de nós mesmos como no Instante o somos. A linguagem que aí nos estabelece é *paradoxo* ou palavra poética.

(...)

O paradoxo, a dialéctica, refazem às direitas um mundo às avessas ou vice-versa. Mas é o mesmo mundo.

Só a palavra poética é libertação do mundo. (Lourenço, 2016: 75-76).

2.2 - Construção de um certo relógio imaginário

Em “Argumento”, terceiro painel do romance, realçam-se de forma breve as arritmias bem marcadas da ficção que, partindo de uma certa cronologia, a subverte dando sentido e emoção à memória dos acontecimentos e recuperando desse modo a essência luminosa dos instantes. A marcação do tempo e a sua ausência são construídas sobre um relógio fictício; na primeira cena, encontra-se sem qualquer mostrador ou ponteiros - o relógio está “cego”: talvez possamos imaginar um anel de pedra suspenso numa noite escura - um tempo antes da revolução, antes do início dos tempos. Diz a jornalista no guião para o filme:

A cidade deve ser escura, (...) o Arco da Rua Augusta deve surgir ao fundo, mas as agulhas do relógio não devem existir, e o relógio deve estar cego. (...) Mas a música do início deve ser o silêncio. (p. 331)

Os sinais que se avizinham e iniciam o documentário convocam, ainda na noite, a música e o anjo luminoso:

(...) mas obedecendo ao princípio de que, de vez em quando, uma entidade luminosa dribla os anjos da tragicomédia contínua, o silêncio deve ser interrompido pelo som das passadas que iniciam a canção *cante*, na noite de vinte e cinco do quatro, de mil novecentos e setenta e quatro. Assim, o som das passadas deve levantar-se do chão e ser prolongado à medida

que se percorrem as antigas ruas de Lisboa, (...). Passadas e canção devem subir de tom e ser mantidas em *continuum*, enquanto Lisboa dorme. (p. 331)

Este objecto construído ficcionalmente, metamorfose dinâmica do relógio do Arco, vai nascer como tal à meia-noite e vinte quando “devem surgir os números XII e o IV.” (p. 332); essa é a hora da senha emitida pela Rádio Renascença (p. 332) – ponto primordial que marca o nascimento do próprio tempo.

Em “Argumento”, são reveladas sucessivamente as linhas luminosas que sequenciam o tempo que, tal como a luz, identificam os acontecimentos a não esquecer. O fantástico e simbólico relógio vai marcando descontinuamente as horas que afinal estão certas, e vai introduzindo pela voz da jornalista as cenas que quer invocar no documentário a enviar para a CBS.

2.3 - Entre *Angelus Novus* e o Relógio do Arco: *Memories* de um mundo em devir

Falou-se de um tempo que relativiza os acontecimentos e os repassa pelo interior de cada uma das personagens e dos contextos vividos. Salientaram-se algumas questões em que o tempo se reconfigura para corporizar a própria ficção e a fábula dela decorrente. Analisou-se como se passa do tempo físico e “obstinado” dos relógios a um outro tempo humano e relacional - ziguezagueante e deformado dos acontecimentos e das vidas. Como decorrência, passa-se de um tempo absoluto e contínuo ao assumir da relatividade dos acontecimentos num espaço-tempo moldável. A emergência do instante é assumida como tal; e é coerente, quer com a concepção de um tempo fragmentado e descontínuo em Bachelard, o conceito de instante, quer com as teorias de essência na própria História em Walter Benjamin. Evidenciou-se também como o tempo da fábula procura um futuro no passado a não esquecer e consigna, na sua transposição para um presente da escrita, a capacidade de perdurar para sempre; em simultâneo, é o futuro que solicita a escrita. Mas o que se constitui como essência eleva-se na suspensão instantânea da reviravolta - esse tempo inaugural - tal como um nascimento de uma certa luz e de uma singularidade a fixar num para sempre.

Do Relógio do Arco para um certo instante protagonizado por Charlie 8, tal como de *Angelus Novus* de Paul Klee para *O Anjo da História* de Walter Benjamin. Aqui convergem duas ideias fundadoras e transbordantes de significados no romance que se analisou. A concepção de História de Benjamin tem um ponto de síntese absoluta nas palavras que a

seguir se transcrevem, bem como na obra de arte que as enforma. O Anjo da História fez a sua aparição nesse “dia inicial inteiro e limpo”. Habita toda a narrativa e subverte os conformismos de destinos futuros, diz Benjamin:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*⁵¹. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem uns olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval. (Benjamin, 2008: 13)

O tempo vivido nesse dia estava sob a protecção de *Angelus Novus* e é um tempo de milagre e o tempo do milagre é o instante: descontínuo e essencial (Gaston Bachelard e Walter Benjamin). Relembrem-se as palavras da viúva de Charlie 8, sobre o milagre maior:

Ele dizia que a uma certa distância, iriam pela zona da Rua da Conceição, se virara para trás e lhe parecera que o relógio do Arco estava parado. (...). Contou o meu marido que ao dar a volta ao Rossio, quando as tropas de Infantaria 1 se renderam em frente do Teatro Nacional, ele dava corda ao relógio e começava a ouvi-lo trabalhar. Tanque tanque, tanque tanque. (...). Que o mostrador surgiu iluminado quando a primeira hora de liberdade chegou.” (pp. 243-244)

Charlie 8 é testemunha e Anjo, o Relógio do Arco a sua materialização. O tempo do milagre é o instante: descontínuo e essencial, tal como foi fundamentado por Gaston Bachelard e Walter Benjamin. O Anjo vira-se por duas vezes: primeiro testemunhando um outro tempo, retrógrado e contínuo, que parara o relógio do Arco quando, a primeira vez Charlie 8 se vira para trás e o relógio está parado. Mas Charlie 8 continua e vira-se de novo - o tempo da História tinha começado, luminoso e forte: esse é o instante singular e decisivo do milagre da História. Charlie 8 ao olhar para trás viu, ouviu e teve a consciência desse instante memorável. Tinham, os cinco mil, mudado o curso da História. O vendaval luminoso que aí soprou levou a História para um futuro imparável: o anjo habitou a História e veio cumprir os seus desígnios.

⁵¹ Ver imagem na folha de rosto.

3 - Cumplicidade: a Inquietude na “substância do tempo”

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.

Sophia de Mello Breyner Andresen⁵²

O *Angelus Novus* tem a face virada para o passado, mas num dado instante um vendaval lança-o para um futuro imprevisível a construir. Inverte-se o fluxo fatal do tempo retrógrado e esse relógio, antes improvável, estilhaça o destino da estagnação e da fatalidade da vida. Nas mãos do futuro inaugura-se a possibilidade da mudança. E afirma-se a transgressão do contínuo tempo como condição. Uma visão ética e estética de compromisso com o mundo conduz-nos para um futuro com riscas de luz essenciais nos horizontes. Assim permaneça a inquietude, a poesia e o deslumbramento. De novo Eduardo Lourenço: “O Instante toca-nos (ou somo-lo) a um tempo com uma leveza de sonho e um excesso que nos desfaz.” (Lourenço, 2016: 73).

No romance encontram-se, como solicitava a encomenda do padrinho, os vestígios luminosos desse dia. Mas, neste percurso, os fios que entretanto foram surgindo alastram e empurram-nos irremediavelmente para o devir transbordante da possibilidade de um mundo inteiro e limpo – sobretudo aos mais jovens e aos que ainda não nasceram.

Na entrevista de 2014 a José Jorge Letria, a escritora reafirma o compromisso, na escrita deste romance, com um horizonte futuro. Isto é, a literatura conferindo o poder de desocultação e de imaginário torna-se possibilidade de um conhecimento transbordante e de uma reflexão sem limites para além das contingências do tempo - revela-se mobilizadora interior da capacidade de estilhaçar muros de supostos destinos indesejados. Ou seja, oferece-se nova possibilidade de poder procurar essa flor e essa valentia necessária a uma secreta e guerreira esperança - a beleza a não perder. Acompanhemos um passo do texto:

Coloquei-me no lugar dos jovens de hoje, que olham para essa época com desdém e com incompreensão. Coloquei-me aí para lhes tentar dizer que perderiam muito se não compreendessem os fundamentos dessa ruptura, e inventei para eles um livro fantasmático. Não para repetirem os mesmos passos, mas para perceberem quando se torna necessário

⁵² ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). “25 de Abril”, *O Nome das Coisas*. Lisboa, Assírio & Alvim, p. 53.

uma nova flor, uma nova senha, um novo percurso, um novo destino. A literatura tenta quebrar as leis do destino.⁵³

Lídia Jorge fala de um compromisso ético e de uma inquietude com pontos de luz como condições de vida. As luminosas riscas intemporais procuram os futuros.

⁵³ LETRIA, José Jorge (2016). *Lídia Jorge: A Literatura é o Prolongamento da Infância*. p. 125.

Bibliografia

OBRAS EM VOLUME DE LÍDIA JORGE

Indicam-se as obras por ordem cronológica da primeira edição.

- 1980 *O Dia dos prodígios*. Lisboa, Pub. Europa-América.
- 1982 *O Cais das Merendas*. Lisboa, Pub. Europa-América.
- 1984 *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa, Pub. Europa-América.
- 1988 *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 1992 *A Última Dona*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 1994 *O Jardim sem Limites*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 1997 *Marido e Outros Contos*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 1998 *O Vale da Paixão*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2002 *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2007 *Combateremos a Sombra*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2007 *O Grande Voo do Pardal*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2009 *Contrato Sentimental*. Lisboa, Sextante Editora.
- 2011 *A Noite das Mulheres Cantoras*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2014 *Os Memoráveis*. Lisboa, Pub. D. Quixote⁵⁴.
- 2014 *O Organista*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2016 *O Amor em Lobito Bay*. Lisboa, Pub. D. Quixote.
- 2016 *Instruções para Voar Teatro*. Lisboa, Pub. D. Quixote.

⁵⁴ Todas as remissões para o texto do romance se referenciam abreviadamente apenas com o número de página respectivo.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AFONSO, José (1983). *Textos e Canções*. Lisboa, Assírio & Alvim.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner

1994 *Musa*. Lisboa, Editorial Caminho.

2013 *Mar Novo*. Lisboa, Assírio & Alvim. (1.^a ed., 1958, Guimarães Editores).

2015 *O Nome das Coisas*. Lisboa, Assírio & Alvim. (1.^a ed., 1977, Moraes Editora).

BACHELARD, Gaston

2006 *La dialectique de la durée*. Paris, PUF, 4^e édition. (1^e éd., 1950).

2012 *L'intuition de l'instant*. Paris, Livre de Poche, 8^e édition. (1^e éd., 1931).

2012 *La philosophie du non*. Paris, PUF, 7^e édition. (1^e éd., 1940).

BARTHES, Roland (2015). *A Câmara Clara, Notas sobre a fotografia*. Lisboa, Edições 70. (1.^a ed., 1980).

BENJAMIN, Walter (2008). *O Anjo da História*. Lisboa, Assírio & Alvim.

BESSE, Maria Graciete

2015 *Lídia Jorge et le sol au monde. Une écriture de l'éthique au féminin. Études*. Paris, L'Harmattan.

2015 “Lídia Jorge e a paixão do arquivo: a metamorfose das *migalhas do real*”. *Colóquio- Letras*, n.º 189, Lisboa, pp. 130-137.

2016 “Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge”. *Corpos Cantantes, Estudos sobre a literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa, Chiado Editora, pp. 165-195.

2016 “Entretien avec Lídia Jorge”. *Chroniques du çà et là*, n.º9, Paris, pp. 79-85.

2016 “*O Amor em Lobito Bay*, de Lídia Jorge”. *Colóquio-Letras*, n.º193, Lisboa, recensão crítica, p.220-223.

CUNHA, Alfredo e GOMES, Adelino (2014). *Os Rapazes dos Tanques*. Lisboa, Porto Editora.

DUARTE, Luís Ricardo (2014). “Lídia Jorge – Viagem ao coração da Revolução”. Entrevista, *JL- Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, Março 2014.

DUMAS, Catherine (2015). “*Os Memoráveis*, Lídia Jorge”. Lisboa, *Colóquio-Letras*, n.º188, recensão crítica, pp.237-241.

GAGEIRO, Eduardo e JORGE, Lídia (2008). *Silêncios*. Edição do autor.

GASTÃO, Ana Marques (2015). “Todas as contradições da minha cidade têm um espelho no céu - Entrevista com Lídia Jorge”. *Colóquio-Letras*, n.º 188, Lisboa, pp. 141-155.

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.

1995 *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Vega Universidade, 3.^a edição, tradução de Fernando Cabral Martins. (1.^a ed., 1972, Editions Du Seuil).

GOMES, Bernardino e SÁ, Tiago Moreira de (2008). *Carlucci vs. Kissinger. Os EUA e a Revolução Portuguesa*. Alfragide, 2.^a edição, D. Quixote.

GRIMAL, Pierre

1992 *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, tradução de Victor Jabouille, Difel.
2005 *A Mitologia Grega*. Sintra, 3ª edição, tradução de Victor Jabouille, Publicações Europa-América.

GUSMÃO, Manuel (2002). *Os Dias Levantados, Libreto*. Lisboa, Editorial Caminho.

HESÍODO (2005). *Teogonia-Trabalhos e Dias*. Lisboa, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LAUSBERG, Heinrich (1982). *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Fundação Calouste Gulbenkian.

LOURENÇO, Eduardo (2016). “Tempo e Poesia”, *Obras Completas III, Tempo e Poesia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 73-76.

LETRIA, José Jorge (2016). *Lídia Jorge: A Literatura é o Prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Letria*. Lisboa, Guerra e Paz.

LEVÉCOT, Agnès (2015). “Lídia Jorge: uma escritora guardiã da profundidade do tempo”. *Colóquio-Letras* nº 189, Lisboa, pp. 138-145.

LOPES, Óscar (1970). “O Mundo Interior”. *Ler e Depois. Crítica e interpretação literária*. Porto, Editorial Inova, pp 39-75.

MARTINS, Guilherme de Oliveira (2014). “Uma história acordada”. *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, Abril 2014.

MEDEIROS, Margarida

2000 *Fotografia e Narcisismo, O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim.

2010 *Fotografia e Verdade, Uma História de Fantasmas*. Lisboa, Assírio & Alvim.

MORÃO, Paula (2011). *O Secreto e o Real, Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa, Campo da Comunicação.

OVÍDIO (2007). *Metamorfoses*. Lisboa, tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Livros Cotovia.

REAL, Miguel (2014). “Um rasgão no tempo”. *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, Março 2014.

REEVES, Hubert (1986). *A Hora do Deslumbramento*. Lisboa. Gradiva.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Livraria Almedina.

RICARDOU, Jean. (1972). “Temps de la Narration, Temps de la Fiction”. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, Editions du Seuil, pp.161-170.

RICOEUR, Paul (1983). *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Editions du Seuil.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1999). “*O Vale da Paixão*, de Lídia Jorge”. *Colóquio-Letras*, n.º 153/154, Lisboa, recensão crítica, pp. 321-322.

SAGAN, Carl (1984). *Cosmos*. Lisboa, Gradiva.

SILVA, José Mário (2014). “No coração da fábula”, *Expresso – Atual*, 8 de Março.

SOARES, Andréia Azevedo (2014). “Uma canção contra o destino”. Entrevista a Lídia Jorge sobre *Os Memoráveis*, *Público*, <https://www.publico.pt/2014/03/28/>, consulta a 16/07/2017.

XENOFONTE (2014). *A Retirada dos Dez Mil*. Lisboa, tradução e prefácio de Aquilino Ribeiro, introdução de Mário de Carvalho, Bertrand Editora.

Infografia

“A verdadeira história da senha do 25 de Abril de 1974. Era meia-noite, 20 minutos, 19 segundos”, artigo de Carlos Albino, www.filorbis.pt/jornal/25abril.htm, consultado em 30 de Junho de 2017.

“Lídia Jorge: Música e imagens gratificadoras”, *Público*, entrevista a Susana Moreira Marques, 14 de junho de 2015, www.publico.pt/.../lidia-jorgemusica-e-imagens-gratificadoras-1698869, consulta a 12-04-2017.

Lídia Jorge.com., Página oficial de Lídia Jorge, <http://www.lidiajorge.com>, consulta a 1-08-2017.

Lídia Jorge, *Textos, comentários, críticas e notas de atualidade*, Blog oficial de Lídia Jorge <http://arquivolidiajorge.blogspot.pt>, consulta a 1-08-2017.

Malika Kebbas, “Tahar Djaout, romancier du verbe libre”, *Recherches & Travaux*, 76 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2012, <http://recherchestravaux.revues.org/404>, consulta a 20-03-2017.

Programas TV, *Afinidades*. Conversa de Maria João Seixas com Lídia Jorge. Episódio 5, emitido a 16 de Outubro de 2016, <https://www.rtp.pt/programa/tv/p33463/e5>, consulta a 3-07-2017.

Programas TV, *Câmara Clara*. Entrevista a Lídia Jorge por Paula Moura Pinheiro. Episódio 9, emitido a 20 de Março de 2011, <https://www.rtp.pt/programa/tv/p27225/e9>, consulta a 1-08-2017.

RTP - Arquivos, *Acontecimentos no Largo do Carmo*, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/acomecimentos-no-largo-do-carmo>, consulta a 20-06-2017.

“25 de Abril - As linhas da liberdade”, *Público*, <https://www.publico.pt/25abril/as-linhas-da-liberdade>, consulta a 23-06-2017.

YOUTUBE, “Cerco do quartel do Carmo em 25 de Abril de 1974”, *Notícias e Política*, <https://www.youtube.com/watch?v=qLbBcm46QQY>, consulta a 23-06-2017.

ANEXO

Anexo 1

Carlos Albino, “A verdadeira história da senha do 25 de Abril de 1974. Era meia-noite, 20 minutos, 19 segundos”, *Diário de Notícias*, 24 de Abril de 1999.⁵⁵

A verdadeira história da senha do 25 de Abril de 1974

Passaram 25 anos desde aquele momento em que eu e o Manuel Tomás nos vimos directamente comprometidos e cúmplices conscientes na senha para o arranque simultâneo dos militares que decidiram acabar de uma vez por todas com uma ditadura que matava o País com uma morte que não se via. Durante este tempo todo, os únicos responsáveis directos pela execução e transmissão da senha têm assistido ao mais lamentável desfile de vaidades por parte de gente e até de forças políticas que indevidamente têm querido apropriar-se desse gesto. E o que é mais lamentável é que, tendo este País tantos historiadores, quase nenhum destes quis acertar com a verdade sobre factos recentes e autores vivos. Em matéria de senhas do 25 de Abril, tem havido para cada um a sua senha.

Otelo é que, no fundamental, tem dito sempre a verdade no seu legítimo ponto de vista de comandante operacional do 25 de Abril. E, diga-se, também pouco mais interessará do que esse ponto de vista, pelo que os responsáveis efectivos pela execução e transmissão da senha jamais ao longo destes anos tentaram meter-se ou insinuar-se nessa área em que Otelo fala por direito próprio, como também, depois que foi comunicada e confirmada em definitivo a senha escolhida pelo Movimento, jamais incomodaram os militares operacionais com questões que apenas passaram a fazer parte da responsabilidade de quem, independentemente do risco (ao lado do local da emissão da senha estava o Governo Civil, pejado de polícia de choque, e em linha de vista a própria sede da PIDE), assumiu o firme compromisso de a transmitir e no momento exacto. Foi o que aconteceu e também isto foi importante.

Ora, a partir do momento em que ficou assente que para o arranque do movimento militar seria necessária uma senha transmitida através de uma estação de rádio com efectiva cobertura nacional, as escolhas não eram muitas. Uma das escolhas seria o Rádio Clube Português, que haveria de ser pensado para posto de comando do Movimento após ocupação militar das instalações, e transmitir previamente uma senha por aí seria uma imprudência de toda a ordem. Outra escolha possível seria a antiga Emissora Nacional, mas não se via lá dentro alguém com capacidade de intervenção e iniciativa para actuar àquela hora ou mesmo a qualquer outra hora, pois os democratas nessa altura não abundavam por lá. Restava a Rádio Renascença e dentro desta o *Limite*, um programa independente que, pelo aluguer de instalações e antenas para as suas emissões, pagava por mês o equivalente em moeda actual a 4500 contos.

O programa, à data da preparação final do movimento militar, tinha no núcleo duro dos seus decisores Marcel de Almeida (um amigo de longa data de Melo Antunes), Leite Vasconcelos

⁵⁵ O texto consta do *site* www.filorbis.pt/jornal/25abril.htm, e foi consultado pela última vez em 30 de Junho de 2017

e Manuel Tomás (vindos de Moçambique com indesmentível currículo de democratas) e o signatário.

Como não acontecia com qualquer outro programa de rádio, o *Limite*, que era transmitido em directo, era alvo de duas censuras: uma que era a da própria Rádio Renascença e a outra a oficial, exercida por um coronel cujo nome neste momento não me ocorre mas de que conservo as garatujas de assinatura, instalado na Renascença exclusivamente para actuar sobre o *Limite*, por tanto recebia o equivalente hoje a 300 mil escudos, quantia obtida através do aumento do aluguer das antenas ao *Limite* - ou seja, o programa pagava indirectamente ao seu próprio censor...

E quanto aos célebres Emissores Associados de Lisboa, o que era isso? Essa rede de fracos emissores mal se ouvia em Lisboa (nas zonas baixas da cidade a sintonia era impossível). Seria impensável a transmissão de uma senha para todo o País através dos Associados. O sinal que consistiu em *E depois do Adeus* serviu e bem como primeiro toque para uns poucos operacionais e, diga-se já agora, serviu também para quem no *Limite* estava com aviso.

Mas por aí houve uma fase em que toda a gente corria para as senhas de Abril, para os símbolos de Abril, para as condecorações de Abril, para os heróis de Abril, e no meio de tanta distração chegou a dizer-se que o sinal dos Associados serviu para todo o País, pouco faltando para se garantir que quando o Paulo de Carvalho apresentou tal canção para o concurso televisivo já o tinha feito a pensar no MFA, na noite do 25 de Abril, na libertação dos presos políticos, no fim da censura e no termo da guerra colonial. Que José Afonso assim já pensasse (e de há muito) quando escreveu, cantou e gravou a *Grândola*, não duvido.

Mas devo dizer, agora que passaram 25 anos e no que está relacionado com o que me pediram, que apenas dois civis tiveram conhecimento do processo que culminaria com a senha do 25 de Abril: Manuel Tomás e quem dá testemunho nestas linhas. Álvaro Guerra foi um precioso elemento de ligação e naturalmente que não foi ouvido nem achado para a execução da senha; Leite Vasconcelos, que no seu dia de folga deu a sua voz a tudo o que tinha que ser dito nos exactos 11 minutos de duração do bloco previamente submetido às censuras; o estagiário de locução que estava na cabine (não quero dizer o nome antes que o encontre porque é um dos que têm andado para aí a mentir) estava longe de imaginar o que se iria passar e nada justificava que se lhe dissesse o que estava em jogo; a regência de estúdios onde em todo o caso poderia ser interrompida a emissão caso tivesse ocorrido alguma denúncia, estava debaixo de olho. Mas, acima de tudo, devo aqui testemunhar que o Manuel Tomás, para além de uma lealdade total, foi uma peça-chave para o êxito da pequena coisa que foi pedida - a senha.

A caminho do limite:

22 de Março. Informação inicial sobre a inevitabilidade de uma senha por rádio com efectiva cobertura nacional para o arranque dos quartéis.

29 de Março. Ensaio no Coliseu (festival da Casa da Imprensa) sobre a aceitação de *Grândola*. O festival foi gravado e transmitido em diferido pelo *Limite*.

23 de Abril, fim de manhã. Álvaro Guerra é o elemento de ligação com Carlos Albino, a quem pede a transmissão da canção *Venham mais Cinco* no *Limite* de 25 de Abril. Carlos Albino pede a Álvaro Guerra para devolver a resposta de que tal canção estava proibida pela

censura interna da Renascença embora a censura oficial a tolerasse. Sugeridas alternativas, entre as quais *Grândola*.

24 de Abril, 10 horas. Álvaro Guerra novamente serve de elo de ligação de Almada Contreiras com Carlos Albino, a quem comunica a escolha definitiva de *Grândola Vila Morena* como senha para o movimento militar. Carlos Albino garante a transmissão.

24 de Abril, 11 horas. Carlos Albino adquire na então Livraria Opinião, a Madeira Luís, o disco *Cantigas de Maio* para garantia. Desde Dezembro de 1973, havia indícios de que a PIDE preparava o assalto dos escritórios do Limite, na Praça de Alvalade.

24 de Abril, 15 horas. Encontro decisivo com Manuel Tomás, para a execução da senha e garantia de transmissão face às duas censuras que o Limite enfrentava: a da Rádio Renascença e a oficial (um coronel que acompanhava as emissões em directo e visava previamente os textos). Carlos Albino e Manuel Tomás decidem sair dos estúdios para um local onde possam prosseguir com segurança o diálogo.

24 de Abril, 15 e 30. Ajoelhados na Igreja de S. João de Brito e simulando rezar, Carlos Albino e Manuel Tomás combinam todos os pormenores técnicos da senha.

24 de Abril, 17 horas. Leite Vasconcelos (em dia de folga na locução do Limite) é convocado por Manuel Tomás para "gravar poemas". Carlos Albino escreve textos para serem visados pelo censor.

24 de Abril, 19 horas. Censor autoriza textos e alinhamento.

24 de Abril, 20 horas. Na Renascença, gravação dos textos por Leite Vasconcelos, desconhecendo o objectivo.

25 de Abril. Aos 20 minutos e 19 segundos, arranque da fita com a senha. Carlos Albino e Manuel Tomás retiram-se da Renascença às 3 e 30.

Que vasta galeria de falsos heróis

A senha, com as características com que foi pedida (leitura da primeira quadra de *Grândola*, transmissão integral da canção e repetição da quadra inicial), era à partida de difícil execução e transmissão num programa que estava debaixo de duas censuras: uma, relativamente tolerante e até em certos momentos pactuante, montada pela Renascença, e outra, braço directo da censura oficial a actuar exclusivamente sobre o Limite.

É lícito recordar isto, pois não são poucos os que têm procurado fazer a contrafacção da senha, chegando a pôr em causa a palavra e a própria dignidade pessoal das duas únicas pessoas (e não mais) que têm a ver directamente com o caso.

Em todo o caso, a leitura das quadras (independentemente de a canção de José Afonso ser permitida) e só pelo facto de ser uma leitura suporia sempre passagem pela censura que chegou a impedir que fizéssemos momentos de silêncio (as brancas como se diz na gíria da rádio). Ninguém hoje pode imaginar a dificuldade que era a de fazer rádio em directo como nós, os do *Limite*, fazíamos. Era aliás a nossa razão de existir na rádio.

Como é que as dificuldades foram contornadas, com a máxima garantia de que a transmissão da senha não seria interrompida, abortada ou substituída por outro material? Todos os cuidados eram poucos, pois não se passava só connosco - a PIDE conseguia instalar informadores em tudo o que fosse sítio. O *Limite* não poderia ser uma excepção só por ser *Limite*.

Como dois a pensar funcionam melhor do que um só, o Manuel Tomás e eu (ajoelhados na Igreja de S. João de Brito, local fantasticamente protegido para conspiração de tal tamanho, pois até o facto de o pároco ser então o antípoda dos progressistas ajudava a que o local obrigasse a PIDE a grandes cuidados), a senha ficou combinada nestes termos: eu escreveria dois poemas para justificar a chamada a serviço do Leite Vasconcelos, que estava em dia de folga, os textos seguiriam para o censor, o Manuel Tomás, segundo um alinhamento combinado, faria a engenharia final da peça, no domínio estético e técnico. Este modo de actuação não daria grandemente nas vistas: o Limite assentava na sua maior parte sobre textos poéticos meus lidos sempre, àquele época, pelo Leite de Vasconcelos e trabalhados também sempre segundo os belíssimos esquemas que somente a sensibilidade artística de Manuel Tomás conseguia nas circunstâncias em que trabalhávamos.

Assim foi

O alinhamento foi redigido, em resumo: quadra, canção *Grândola*, quadra, poema *Geografia*, poema *Revolução Solar* e para finalizar a canção *Coro da Primavera*.

Os censores (da Renascença e o coronel) viabilizaram os textos sem hesitações: a "geografia" falava dos rios portugueses e a "revolução solar" falava de planetas e galáxias... Para eles, isto não tinha "política". Viabilizados, os textos foram lidos pelo Leite de Vasconcelos e gravados a seco, sendo pouco depois trabalhados sonoplasticamente pelo Manuel Tomás. O bloco ficou com 11 minutos, o que era habitual no Limite. Tudo se fez como se tudo fosse o mais normal. O que não tem sido normal é o aproveitamento que nestes 25 anos se tem feito da senha.

Vou esforçar-me para não dizer nomes, pois estamos em época de concórdia, mas recordo que surgiu um e garantiu que escolheu comigo o disco da senha. Não escolheu nada. Surgiu outro e garantiu que a senha foi o *Depois do Adeus* - e bem se viu o triste espectáculo e as tremendas confusões que fizeram nas comemorações do 25 de Abril que decorreram em Santarém. Ora isso não foi senha, por amor de Deus!

Outro que nem era do Limite deixou-se filmar para um alegado documentário sobre a senha que percorreu o Alentejo, sendo aqui recebido como herói. Não era. E outro que até era do Limite - não resisto a citar Leite de Vasconcelos - deixou-se filmar pelo musicólogo Fernando Matos Silva para alegada "reconstituição do cenário". Não era. A voz foi dele, mas ele estava longe do estúdio e mais longe ainda do que a senha significava.

Reportagem no ar sem hesitação

As primeiras reportagens sobre o 25 de Abril e o que estava a acontecer nas ruas da capital, solicitadas como serviço a Adelino Gomes, a quem foram disponibilizados meios profissionais adequados, foram transmitidas por responsabilidade do *Limite*.

Os noticiários da Renascença até 27 de Abril continuaram com reservas sobre a queda da ditadura e ninguém esperava que o MFA fosse ocupar o Rádio Clube Português para mandar fazer reportagens... A Emissora Nacional dava música clássica e quanto aos Emissores Associados, ninguém ouvia nem podia ouvir isto.

Os primeiros debates políticos com intenção deliberadamente pluralista aconteceram no *Limite*. Mas também todo este sonho acabou no dia 8 de Junho de 1974, após a transmissão da primeira entrevista com Arnaldo Matos (na presença de Fernando Rosas, o historiador deve recordar bem a cena) e depois de terem sido ouvidas personalidades dos mais diversos quadrantes.

A Renascença acabou com o *Limite* trocando-o pelo efémero "Voz dos Trabalhadores" decidido em plenário, onde também ninguém se solidarizou com as circunstâncias que ditaram o fim do contrato firmado entre o *Limite* e a Renascença.

Não foi difícil perceber que a colisão frontal entre o *Limite* e a administração da Renascença de então resultou do facto de se ter usado a estação para a transmissão da senha. Até hoje, ao que se saiba, nunca a estação assumiu como ponto de honra o facto de ter acontecido nessa casa o gesto que significou a mudança radical da vida portuguesa, pois, se o fizesse, dificilmente poderia evitar a alma do *Limite* que tem todos os motivos para descansar em paz.

Até ao último momento da existência do programa ninguém compreendeu como a Igreja perdeu uma oportunidade excelente para, logo em 1974, sair da sexta-feira pouco santa da ditadura para decididamente entrar no dia de ar livre da ressurreição que começou a ocorrer apenas passados anos, limitada e tardiamente.

Digamos que sobre o *Limite* caiu uma espécie de maldição impensável e da qual, por certo, nestas páginas de alguma forma se livra tendo sido necessário deixar passar estes 25 anos para que se diga à vontade o que jamais pode ser entendido como defesa de causa própria. Na verdade, algo de fundamental para a Revolução do 25 de Abril faz parte do património disso que hoje é já mera lembrança e simples recordação, mas que para aquela grande parte de uma geração a entrar nos 40, 50 e 60 que não perdeu ou não quis perder a memória, continua a ser a evocação suave de uma deliberada cultura de sensibilidade e da fragrância de um perfume com as possíveis palavras rasgadas nas noites de terror.

Não se está a sugerir o descerramento de uma placa à entrada da Renascença, nem outra coisa qualquer. O que se sugere é que já era altura de a Renascença assumir o *Limite* como facto importante da sua biografia, como altura é dos historiadores e candidatos a isso serem mais rigorosos e precisos, quanto a nomes, horas e formas. Sobretudo, ouvindo quem fez sobre o que fez.