

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

Registro e pós-memória em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge

Sílvia Antônio de Oliveira Júnior

**Versão corrigida**

São Paulo  
2020

SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JÚNIOR

Registro e pós-memória em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge

**Versão corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Marlise Vaz Bridi

São Paulo  
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48r Oliveira Júnior, Sílvio Antônio de  
Registro e pós-memória em Os memoráveis, de Lídia  
Jorge / Sílvio Antônio de Oliveira Júnior ;  
orientadora Marlise Vaz Bridi. - São Paulo, 2020.  
123 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e  
Vernáculas. Área de concentração: Literatura  
Portuguesa.

1. Literatura Portuguesa. 2. Identidade. 3.  
Memória Coletiva. I. Bridi, Marlise Vaz, orient. II.  
Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Sílvio Antônio de Oliveira Júnior**

**Data da defesa: 11/09/2020**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Marlise Vaz Bridi**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/10/2020



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Nome: Sílvio Antônio de Oliveira Júnior

Título: Registro e pós-memória em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Aprovado em: 11/09/2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

*Grândola, Vila Morena,  
Terra da fraternidade  
O povo é quem mais ordena  
Dentro de ti, ó cidade.*

**Zeca Afonso**

À minha mãe Sílvia, sempre presente em  
minha história; às minhas irmãs Aline,  
Lethícia e Priscilla, apoiando-me ao  
longo de todo o trajeto; e à minha noiva  
Cecília, pelo amor e pela compreensão.  
As mulheres de minha vida!

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, nosso criador.

À Profª Drª Marlise Vaz Bridi, orientadora que me acolheu e, generosamente, compartilhou comigo seus ensinamentos.

À Profª Drª Lilian Jacoto e à Profª Drª Aparecida de Fátima Bueno pelas disciplinas ministradas e pelos conselhos dados durante os estudos.

Aos professores da banca de qualificação, Profª Drª Beatriz Regina Benradt Martinez e Profº Drº Mauro Dunder, que fizeram valiosas sugestões.

Ao Profº Drº Carlos Alberto Casalinho pela inspiração ao iniciar o caminho das Letras e da Educação.

Ao Profº Me. Everaldo José de Campos Pinheiro, maior responsável pela minha iniciação na jornada da pós-graduação e por transmitir a mim o amor à literatura portuguesa.

Aos professores da Universidade São Judas Tadeu: Cynthia Pichini, Daniel Paulo de Souza, Edson Martins Júnior, Érika Paula de Matos, Jairo Postal, Lílian Fernandes dos Santos Braga, Maria Vera Cardoso Torrecillas e Nivia Maria Rodrigues Fernandes Marcello, por todo o conhecimento transmitido ao longo dos anos.

Aos meus amigos Carlos Henrique Teixeira de Araújo, Lucas de Andrade Rosa da Cunha, Mônica Peralli Broti, Paloma Ramos Duque e Roberto Araújo Chahad cuja companhia e solidariedade tornaram a minha caminhada mais leve.

À Casa de Portugal São Paulo pelos empréstimos de obras e pelas sugestões de leitura no decorrer das minhas pesquisas.

A todos que, de alguma forma me ajudaram, a minha eterna gratidão.



## RESUMO

Este trabalho constitui um estudo acerca dos limites do registro ligados à história e à memória do povo português, tendo como base a obra *Os memoráveis* (2014) de Lídia Jorge. Elaborada por meio dos testemunhos ficcionais de personagens que participaram de alguma forma dos episódios que culminaram na queda da ditadura salazarista, a narrativa é perpassada pelos conceitos de memória coletiva e de memória histórica, uma vez que o mesmo fato histórico, neste caso o da Revolução dos Cravos, é visto e revisto por diferentes perspectivas. Esses relatos são coletados por três jovens jornalistas nascidos após a revolução, mas que tentam acessar por meio das memórias dessas personagens, distantes trinta anos dos acontecimentos, uma parte importante da história de seu país. O processo de reconstrução histórica proporcionado por cada um dos dez entrevistados na obra tem como tentativa identificar as limitações de um registro fiel dos fatos históricos em relação à fragilidade da memória, que tem como agravante a instabilidade ao longo do tempo. O conflito entre os testemunhos coletados por meio de entrevistas e, principalmente, a própria memória da protagonista e narradora, Ana Maria Machado, sobretudo àquela relacionada com sua figura paterna, o também jornalista António Machado, serão a base para esta análise. Buscar-se-á ainda investigar o conceito de pós-memória e o desdobramento deste para o desfecho do romance como forma de perceber como a reconstrução memorialística interfere no modo como a história é contada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Lídia Jorge; Registro; Pós-Memória.

## ABSTRACT

This work constitutes a study about the limits of the register linked to the history record and the memory of the Portuguese people, based on the book *Os memoráveis* (2014) by Lídia Jorge. Created through the fictional testimonies of characters who participated in some way in the episodes that culminated in the fall of the Salazarist dictatorship, the narrative is permeated by the concepts of collective memory and historical memory, since the same historical fact, in this case the Revolution of the Carnations, is viewed and reviewed from different perspectives. These accounts are collected by three young journalists born after the revolution, but who try to access through the memories of these characters, thirty years away from events, an important part of their country's history. The process of historical reconstruction provided by each of the ten interviewees in the work attempts to identify the limitations of a faithful record of historical facts in relation to the fragility of memory, which aggravates instability over time. The conflict between the testimonies collected through interviews and, mainly, the memory of the protagonist and narrator, Ana Maria Machado, especially the one related to her father figure, the journalist António Machado, will be the basis for this analysis. It will also seek to investigate the concept of post-memory and its unfolding to the outcome of the novel as a way to understand how memorial reconstruction interferes with the way the story is told.

**KEYWORDS:** Memory; Lidia Jorge; Record; Post Memory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>LÍDIA JORGE E A TRÍADE LITERATURA-HISTÓRIA-MEMÓRIA</b> .....	12
<b>Capítulo 1 – Lídia Jorge e o contexto pós-Revolução dos Cravos</b> .....	18
<b>Capítulo 2 – Os entrevistados: chefe Nunes, Oficial de Bronze, Tião Dolores, Major Umbela e Ernesto Salamida</b> .....	37
<b>Figura 1 - "Los fusilamientos"</b> .....	59
<b>Capítulo 3 – Os entrevistados: El Campeador, a viúva de Charlie 8, Francisco Pontais, Ingrid Pontais e António Machado</b> .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>O CORAÇÃO DO CORAÇÃO DA FÁBULA</b> .....	100
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	105
<b>ANEXOS</b> .....	112

## **INTRODUÇÃO**

## LÍDIA JORGE E A TRÍADE LITERATURA-HISTÓRIA-MEMÓRIA

Em momentos históricos de grande instabilidade política e social não é fácil compreender a situação real, nem ao menos reconhecer ou analisar as diversas perspectivas que giram em torno do assunto. Em se tratando de um período político ditatorial, essa questão torna-se ainda mais complexa, sobretudo, em decorrência da censura e do medo de tornar as discussões públicas, mesmo que o regime não esteja mais vigorando.

Em 25 de abril de 1974, em Portugal, é justamente esse clima tenso e conturbado que põe fim a uma ditadura de quase meio século de existência. Entretanto, só alguns anos mais tarde, na década de 80, que os autores portugueses, em modo geral, começam a refletir sobre o seu recente contexto histórico nacional, definindo um novo perfil na literatura portuguesa contemporânea que se prolonga até os dias atuais: as ponderações sobre a Revolução dos Cravos por meio de uma espécie de torrente memorialística.

É nesse cenário, mais precisamente em 1980, que Lídia Jorge começa a publicar seus romances. No exato momento que a literatura está ocupando, portanto, o espaço da ressignificação histórica, uma vez que a imprensa e os principais veículos de comunicação estão impedidos de cumprir seu papel para com a sociedade e não possuem liberdade de expressão.

Esse breve resumo do panorama histórico e literário português do final do século XX se faz necessário a fim de que se justifique a escolha do *corpus* da presente dissertação. Com obras de significativo destaque nacional, Lídia Jorge começa a escrever muito próxima à revolução e, mais importante do que isso, continua a produzir já há quase quatro décadas. E, em 2014, lança *Os memoráveis*.

Desta forma, o conceito de memória nunca esteve tão em evidência nos trabalhos da autora como na obra em estudo, fato esse destacado logo no título da narrativa que antecipa ao leitor a importância do lembrar. *Os memoráveis* elevam a responsabilidade de pensar o passado português pela perspectiva do presente à medida que insere personagens jovens em contato com o testemunho de homens e mulheres de alta relevância para a Revolução dos Cravos, período resgatado no romance. Essa revisitação histórica se faz necessária para que esses heróis não sejam esquecidos ou que a geração mais nova não tenha uma visão distorcida da realidade dos fatos. Desta

forma, dar voz a essas personagens é, antes de tudo, promover um encontro entre gerações com experiências tão distintas.

A memória, presente do projeto literário de Lídia Jorge, é mais uma vez utilizado na obra em destaque ao atribuir à protagonista, Ana Maria Machado, a responsabilidade de narração, em certos momentos, a história. Sob essa estrutura que a narrativa se desenvolve: colhendo depoimentos de pessoas ligadas à revolução, mas sempre com a interferência da narradora ao selecionar e ao fragmentar as passagens escolhidas para o conhecimento do leitor.

Analisando a obra *Os memoráveis*, percebe-se a preocupação da autora portuguesa em reconstruir – por meio daquilo que os críticos nomearam de metaficção historiográfica<sup>1</sup> – com precisão o contexto político e, sobretudo, ideológico de parcela significativa da população que participou efetivamente da revolução, e a consequente problemática social fruto do processo de transição do poder nacional. E ainda, a frustração de um povo que teve seus ideais dissolvidos por uma forte pressão econômica externa.

Ao criar personagens complexas que se modificam no decorrer da narrativa, Lídia Jorge apreende o íntimo das personagens atrelando-as com a história que as rodeia. Há, portanto, uma ligação entre o exterior e o interior, o íntimo e o público, o pessoal e o histórico.

Vale ressaltar que a narrativa não é construída pela versão dos vencedores. Habitam Lídia Jorge os que apontam outras versões, outros narrares que contradizem o narrar oficial. Ciente de suas responsabilidades, a autora constrói uma narrativa que ocupa o espaço destinado à literatura. Na obra, é representada uma nação que se constrói pelos discursos das minorias, pelo heterogêneo, pela narrativa cotidiana da sociedade, dialógica, ambivalente e incerta.

Como proposta de interpretação da literatura-história, a teoria de identidade e a categorização dos tipos de sujeitos propostas por Stuart Hall entram em concordância para análise de *Os memoráveis*, tendo em vista a presença marcante de sujeitos em crise frente às principais mudanças mundiais do final do século XX e início do XXI. Sobretudo, quando se leva em consideração as quedas das ditaduras nas décadas de 60 e 70 que modificaram substancialmente o modo de organização político-social de vários

---

<sup>1</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. São Paulo: Editora Imago, 1991.

países, em especial, o de Portugal e as suas relações com outras nações após essa abertura comercial. Essas mudanças contribuíram para uma identificação fragmentada e, por muitas vezes, para uma espécie de não-identidade ou não-pertencimento, temas que também foram introduzidos dentro do romance.

Portanto, para uma análise de *Os memoráveis* é preciso considerar o conceito de identidade, seja ela individual ou coletiva. Nesse sentido, observar que o gênero feminino ganha destaque perante a narrativa também sugere um cuidado com as mulheres presentes na história e como elas definem essa crise identitária portuguesa na contemporaneidade denunciada por Lúcia Jorge. O caráter testemunhal e a diferença entre gerações, por fim, concretizam a complexidade desse registro traçado pela autora em uma obra que não se propõe, mas que surge para que o povo português compreenda o “tempo que está para vir”.<sup>2</sup>

A preocupação com o registro histórico que percorre toda a narrativa da obra faz-se necessária conforme esta influencia na questão identitária das personagens envolvidas no processo de rememoração feito por meio das entrevistas, sobretudo em relação à protagonista. Logo, “pensar os processos identitários envolve não apenas a identificação de um indivíduo pelos outros (...), mas também os processos através dos quais esse mesmo indivíduo constrói uma concepção singular e distintiva de si próprio” (GODÊNCIO, 2015, p.31) e, neste sentido, entender como a identidade individual de Ana Maria Machado é inicialmente apresentada ao leitor e depois, ao longo da narrativa, perceber as mudanças significativas que ocorrem nesse processo de construção devido às interferências da rememoração histórica, mostra-se indispensável para o entendimento do romance.

Em *Os memoráveis*, a questão do relato por meio da memória alcança um patamar bastante complexo visto que, na referida obra, a passagem de tempo e o momento da enunciação modificam o entendimento da narrativa. Portanto, não é só a narradora que está distante, seis anos, dos fatos, mas o próprio processo de estrutura do romance, assim como as entrevistas coletadas por meio de testemunhos ao longo da obra, faz considerar algumas particularidades da memória. Para este trabalho, interessa pensar como esses processos são percebidos pela protagonista Ana Maria Machado e como ela vai lidando com essas lembranças, visto que também possui suas próprias

---

<sup>2</sup> JORGE, Lúcia. Entrevista concedida ao Luís Ricardo Duarte para o *Jornal de Letras*, 5 a 18 de março, 2014.

memórias, ou pós-memória, uma vez que seu pai participou ativamente do período histórico recordado na narrativa e ela tenha sido criada sobre essa influência.

Ponderado a problemática da identidade portuguesa e o processo de gerações representado na obra e, atrelando à importância do registro histórico com destaque à literatura, chega-se à análise da relação entre a memória coletiva e individual convergindo para a transformação da protagonista e, conseqüentemente, do curso da narrativa. Em outras palavras, Ana age da forma descrita na obra, pois representa a identidade portuguesa contemporânea em conflito com a geração anterior – nas figuras da mãe ausente e do pai – fator este que a modifica, graças à revisitação do passado histórico. É por meio desse processo de transformação, principalmente, na última entrevista da história, que o leitor tem contato com as múltiplas perspectivas relacionadas à protagonista.

A hipótese de trabalho é que há uma preocupação ao desenvolver a narrativa por ancorar os testemunhos em objetos, canções, documentos, fotografias ou lugares, ainda que a memória interligue essas conexões. O tempo mostra que a memória é interpretativa e fragmentada e que, portanto, modifica-se com o passar dos anos. O que fica como forma de registro é o bem material, algo que tenha substância física e, portanto, seja concreto.

O conceito de pós-memória também figura entre os eixos-base do trabalho por considerar de vital importância a relação de diversidade ideológica e cultural existente entre as diferentes gerações portuguesas em torno da revolução e que aparecem devidamente representadas na obra em estudo.

À medida que a análise perpassa as dez entrevistas presentes na obra, a teoria da memória, de Beatriz Sarlo, faz-se necessária para explicar os diferentes tipos de relatos e as suas limitações. Também conceitos de Roland Barthes aparecem como forma de fundamentar registros utilizados pelas personagens, garantindo maior concretude aos fatos. Ficam a cargo do crítico Pierre Nora definições do registro como recurso utilizado na obra atrelada à linguagem literária.

Para tanto, faz-se necessário recorrer à teoria de Maurice Halbwachs, sobretudo no que diz respeito aos conceitos de memória coletiva e de memória histórica, à crítica de memória e as suas relações com a sociedade de Beatriz Sarlo e aos estudos de Marianne Hirsch dedicados à pós-memória. Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos contribuem com a fortuna crítica ligada ao roteiro de estudos



relacionados à memória nos últimos tempos dentro da literatura portuguesa contemporânea.

Os estudos de Linda Hutcheon contribuirão para a proposta de análise literária, sobretudo, em relação ao texto enquanto construção narrativa ambientada em um tempo e espaço bem definidos e da pertinência do conceito de metaficção historiográfica como possível leitura de *Os memoráveis*.

A partir desse aparato teórico, foram desenvolvidos os objetivos gerais e específicos da dissertação. Foram organizados em capítulos para que facilitem a compreensão e a dimensão literária que o texto de Lídia Jorge alcança a partir da ideia de revisitação histórica. Primeiro, limita-se a questão do registro e da memória como instrumentos de reflexão e construção narrativa; e, depois, abrange a questão da pós-memória e a problemática da identidade que atravessa gerações.

A dissertação terá como objetivos gerais e específicos: identificar o diálogo ininterrupto com a História próxima de Portugal; perceber a visibilidade atribuída aos discursos de vozes excluídas; analisar os registros e as redefinições de posturas imersas no árduo processo de revisitações pontuais, a partir de acontecimentos muito concretos; e refletir sobre a reinserção do sujeito e de seu ponto de vista como conformador de outras percepções por meio da pós-memória.

Partindo dos objetivos propostos, a dissertação terá a seguinte divisão de capítulos:

**1. Lídia Jorge e o contexto pós-Revolução dos Cravos.** Capítulo que situará a autora Lídia Jorge dentro da literatura portuguesa contemporânea e suas relações com os demais autores do período. Assim como a relevância da obra *Os memoráveis* dentro das demais publicações da autora. O conceito de lugares de memória será explorado tendo em vista a demanda da metaficção historiográfica presente na literatura desde a queda das principais ditaduras europeias. A pós-memória também ganhará destaque, uma vez que as situações políticas e sociais caracterizam o silenciamento decorrente do trauma e encontram vazão somente no discurso da próxima geração, assim como proposto na obra de Lídia Jorge.

**2. Os entrevistados: chefe Nunes, Oficial de Bronze, Tião Dolores, Major Umbela e Ernesto Salamida.** A análise da narrativa percorrerá os cinco primeiros testemunhos de homens assinalados pela história e que reforçam seus discursos por meio de objetos, fotografias, canções ou lugares que legitimam suas memórias. Esse entrecruzamento entre o discurso histórico e literário será abordado por meio dos

conceitos de memória histórica e coletiva, examinando as relações estabelecidas entre eles e as estratégias na construção de sentidos.

**3. Os entrevistados: El Campeador, a viúva de Charlie 8, Francisco Pontais, Ingrid Pontais e António Machado.** Os cinco entrevistados finais serão analisados por meio dos lugares de memória, mas, sobretudo, no conceito de pós-memória e na construção ideológica passada de pais para filhos na relação familiar da protagonista, Ana Maria Machado, e a conturbada relação com seu pai, António Machado, e o distanciamento da mãe, Rosie Honoré Machado. Procura-se, também, mostrar através da construção narrativa um espelhamento histórico da guinada política e social pelas quais Portugal passou após a Revolução dos Cravos.

**4. Considerações finais.** Por fim, fica estabelecida a relação direta dos textos de Lídia Jorge, em especial *Os memoráveis*, com o momento histórico português de 74. A revisitação literária faz-se necessária em pleno século XXI, não mais como interpretação de um período ditatorial longo, mas, sobretudo, como lembrança do que a falta de compreensão da realidade que nos cerca pode fazer com que os erros do passado sejam repetidos.

Cumprido salientar a análise das memórias presentes na obra relativas aos contextos históricos em que se situam. Lídia Jorge contrasta as personagens que viveram a Revolução dos Cravos em relação à outra geração nascida após a revolução. O olhar é feito por essa segunda parcela da sociedade, representada pelos jovens jornalistas, que embora em contato com “os memoráveis”, possuem uma ideologia diferente de término de ditadura, uma vez que não vivenciaram o regime.

Entretanto, para “os memoráveis”, o que fica registrado é uma utopia de mudança política e social pela a qual a sua geração foi responsável. Uma utopia que é frustrada nos anos seguintes pela própria percepção de continuidade que o presente os impõe.

Por esses motivos, o presente trabalho relaciona a tríade literatura-história-memória a todo o momento em suas análises por entender que é a única maneira de compreender da forma mais completa possível o projeto literário de Lídia Jorge presente em *Os memoráveis*.

## Capítulo 1 – Lídia Jorge e o contexto pós-Revolução dos Cravos

De reconhecido destaque desde seu primeiro romance em 1980, *O dia dos prodígios*, Lídia Jorge já se configura atualmente como uma das autoras portuguesas de maior renome nacional e internacional tendo em vista sua recorrente preocupação de pensar e repensar o contexto histórico-social de Portugal ao longo destas últimas quatro décadas de publicações. Entretanto, não é só o pano de fundo memorialístico que reveste suas obras: a defesa pela igualdade de gênero também é tema recorrente e aparece nas elaboradas construções de personagens femininas que engrandecem ainda mais o seu legado literário contemporâneo.

Miguel Real, em sua resenha crítica intitulada “Um rasgão no tempo”, feita às vésperas da publicação da obra *Os memoráveis* (2014), comenta que:

Lídia Jorge procede em *Os memoráveis* como procedera nos seus mais representativos romances: a criação de um novo horizonte de sentido para a história, de uma reinterpretação dos acontecimentos, de modo a, captando um seu diferente veio unitário subterrâneo, desdobrado numa multiplicidade de focalizações literárias, estabelecer uma nova narrativa reveladora da dimensão libertadora, opressiva ou decadente da história.<sup>3</sup>

Neste sentido, faz-se importante uma breve retomada dos romances da autora a fim de se entender como essa reinterpretação dos acontecimentos ocorre de maneira tão substancial em *Os memoráveis*. As revisitações temáticas não são superadas, mesmo em uma escritora de considerável tempo de publicação, uma vez que a criatividade literária e os mecanismos narrativos empregados variam de história para história.

Em *O dia dos prodígios*, Lídia Jorge dá voz a duas mulheres centrais na trama, Carminha Rosa e Branca, mas elas, ambientadas dentro de simbologia mítica, representada pela cobra que voa, não conseguem perceber o real significado do contexto histórico que as rodeia. Distantes, portanto, de Ana Maria Machado, personagem de *Os memoráveis* que conta com o distanciamento temporal a seu favor, pois assim consegue refletir melhor sobre os acontecimentos de seu país, fator esse que lhe dá uma enorme vantagem em relação às outras personagens.

---

<sup>3</sup> Real, Miguel. Um rasgão no tempo. In: Lídia Jorge: Viagem ao coração da Revolução. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 5 a 18 mar. 2014. Entrevista a Luís Ricardo Duarte.

A voz feminina também ganha espaço em *O cais das merendas* (1982) em que Miss Laura junto com outros simbolizam uma comunidade dividida entre a modernidade e o tradicional. A questão de gênero não é tão forte quanto no romance anterior, mas enfatiza, ainda dentro de um realismo mágico – por mesclar elementos fantásticos com a história de Portugal – uma sociedade portuguesa prestes a esquecer sua História. Enquanto em *Os memoráveis* há a necessidade de retornar ao passado, em *O cais das merendas* o povo português renega seu legado de tal forma que só utiliza a língua materna quando estão bêbados, normalmente durante as *parties*.

No romance seguinte, *Notícia da cidade silvestre* (1984), a autora retoma com tudo a questão feminista ao dar vida às complexas protagonistas Júlia Grei e Anabela Cravo. Problemáticas como aborto, estupro e agressões físicas contra as mulheres estão presentes na narrativa que também dá conta do contexto histórico português, sobretudo no que se refere às condições financeiras distintas das personagens e como a mulher é vista e tratada nas diferentes esferas sociais. Saindo de uma temática mais fantasiosa e adentrando um terreno altamente realista que servirá de cenário para os demais romances da escritora, Lúcia Jorge consegue definir seu estilo literário presente inclusive no último romance publicado até o momento: *Estuário* (2018).

*A costa dos murmúrios* (1988) vem para desconstruir o espaço exclusivamente masculino, tendo como base a guerra colonial na África, mais precisamente em Moçambique, e assegurar a importância do papel feminino neste cenário. Eva Lopo assume a responsabilidade de recontar essa história por várias perspectivas, incluindo, durante o processo, o ponto de vista de outras mulheres relevantes para a formação de um complexo retrato de um assassinato em um cenário conturbado da História da África portuguesa. Devido ao largo alcance da narrativa, a obra foi adaptada ao cinema pela cineasta Margarida Cardoso e foi bem recebida pela crítica durante a ocasião de seu lançamento.

Assim como acontece com Ana Maria Machado, narradora e protagonista da obra em estudo, Eva Lopo também assume a responsabilidade de narrar. Entretanto, enquanto esta assume a árdua tarefa só após a primeira parte do texto denominada “Os gafanhotos” em uma espécie de “ambiguidade múltipla em que se tecem as microestruturas do texto”<sup>4</sup> conforme afirma a professora e pesquisadora Margarida

---

<sup>4</sup> RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.

Calafate Ribeiro; aquela é responsável pelas três partes do texto em que *Os memoráveis* se subdivide.

Quatro anos depois publica-se *A última dona* (1992) obra que novamente traz o gênero feminino em destaque na figura de Anita Starlet. A obra possui um caráter mais intimista e poético, pois há uma forte preocupação com a linguagem. Em 1994 é a vez de *O jardim sem limites* trazer à tona jovens portuguesas pobres que buscam um espaço na sociedade. Embora o protagonista seja Leonardo, o *Static Man*, é uma narradora que assume o lugar de uma espectadora privilegiada que relata a rotina dos moradores da Casa da Arara, espécie de cortiço que serve de lar para os principais personagens da trama.

N’*O vale da paixão* (1998), no Brasil intitulado *A manta do soldado*, há a presença de uma protagonista sem nome, mas com coragem suficiente para relembrar dolorosas lembranças de um relacionamento familiar conturbado. Galardoado com o Prêmio Dom Dinis da Fundação Casa de Mateus, o romance mais uma vez mistura a memória com a questão de gênero. *O vento assobiando nas gruas* (2002) também se constitui em uma obra que corrobora com as temáticas até então defendidas pela autora. Nesta obra, a protagonista, Milene Leandro, representa o feminino desprezado e se encontra dividida entre dois mundos: o moderno, com vista para as necessidades financeiras do contemporâneo; e o antigo, com a vontade de reconstruir a lembrança da morte da avó Regina Leandro, outra importante figura feminina dentro da narrativa.

Em *Combateremos a sombra* (2007), novamente o mundo contemporâneo mistura o invisível e o real fazendo um retrato de Portugal, mas agora no início do século XXI. As dimensões do humano são fortemente retratadas no consultório do psicanalista Oswaldo Campos que se separa da esposa e vive um relacionamento com uma “paciente magnífica” chamada Maria London. Por fim, último romance que antecede *Os memoráveis*, *A noite das mulheres cantoras* (2011), trabalha a problemática da identidade individual em contraposição à identidade coletiva – o pensar enquanto indivíduo esbarra na questão do ambiente em que vivem – por meio de mulheres que buscam reconhecimento profissional e liberdade financeira em um Portugal machista do final da década de 80. Solange de Matos narra, distante 21 anos dos fatos ocorridos, e tenta com esse alargamento temporal justificar a morte de uma das colegas durante as montagens para um dos espetáculos das mulheres cantoras. O foco narrativo e o período de amadurecimento ideológico presentes na obra parecem servir como teste para o que seria visto no romance seguinte.

Esse breve resumo apenas cita os romances da autora, mas há ainda obras de inestimável valor entre os diversos contos, peças, crônicas e ensaios em periódicos, ou ainda organizados em livros – e mais recentemente, um livro dedicado à poesia –, que compõem o valor literário de Lúcia Jorge em que podem ser vistos quase os mesmos mecanismos e temas assinalados nos romances, resguardadas as diferenças dos gêneros textuais. Retomar as temáticas já apresentadas em outros livros, no caso de Lúcia Jorge, não é mais do mesmo. Muito pelo contrário, há sempre uma perspectiva diferente e uma abordagem literária que modifica o entendimento dos fatos, ou seja, dentre todas as obras citadas é em *Os memoráveis* que a escritora portuguesa alcança uma versão mais contemporânea sobre o passado recente de Portugal, tendo em vista que o alargamento temporal é maior nesta do que nas demais e isso entra em concordância com o momento de maior maturidade literária da autora.

Sobre a relevância da obra *Os memoráveis* em seu projeto literário, a própria Lúcia Jorge afirma, ao ser entrevistada pelo *Jornal de Letras*, que:

Coloco-o ao lado do meu primeiro romance, que tenho a sensação de estar a atualizar. Escrevi *O dia dos prodígios* para não esquecer um tempo que ia desaparecer. Este foi para compreender o tempo que está para vir.<sup>5</sup>

Faz-se importante analisar o panorama literário português ao qual Lúcia Jorge está inserida para entender melhor o modo como ela influencia e é influenciada por outros autores contemporâneos. Antes, porém, deve-se ponderar que a autora vem publicando ao longo de décadas, mais especificamente desde 1980 até os dias atuais, fazendo com que seu legado ultrapasse as gerações.

O professor e crítico literário, Álvaro Cardoso Gomes, em sua obra intitulada *A voz itinerante*<sup>6</sup>, coloca Lúcia Jorge como romancista contemporânea portuguesa ao lado de autores como José Saramago, Almeida Faria, Antônio Lobo Antunes e Teolinda Gersão. Estes autores interessam para a presente dissertação como uma tentativa de

---

<sup>5</sup>Lúcia Jorge: Viagem ao coração da Revolução. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 5 a 18 mar. 2014. Entrevista a Luís Ricardo Duarte. Concedida às vésperas da publicação de *Os memoráveis*, em que a autora traça um paralelo de sua primeira e, com a até então, última obra.

<sup>6</sup>GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (crítica & crítica; vol. 14). Obra em que o autor faz um breve histórico sobre o romance português contemporâneo.

explorar melhor o início da carreira de Lídia Jorge uma vez que ambos começam a publicar, relativamente, em datas próximas.

O primeiro escritor apontado é José Saramago, considerado pela crítica especializada um dos grandes autores portugueses do século XX, e galardoado com o Nobel de Literatura de 1998. Grande parte de suas obras também utilizam, assim como as de Lídia Jorge, a história de Portugal como contexto das narrativas ficcionais idealizadas por eles, incentivados, provavelmente, pela metaficção historiográfica surgida no período de pós-revolução. Faz-se necessário apontar outra característica em comum entre os autores: ambos utilizam, sobretudo em suas obras iniciais, a questão do fantasioso, do mágico. Isto talvez se deva pelo fato da proximidade temporal com um período histórico ditatorial em que era necessário um recurso simbólico para confrontar a realidade da censura.

As obras de Almeida Faria são de caráter indireto e fragmentário como defendido por ele mesmo. O autor começa a escrever, ainda na ditadura de Salazar, *A paixão* (1965) e vai compondo a *Tetralogia Lusitana* até a publicação de *Cavaleiro andante* (1983), obras de fundamental importância para pensar a identidade do povo português nesse período conturbado da história. Conforme já citado, o tema se aproxima com uma das questões narrativas centrais de Lídia Jorge.

Embora seja uma tarefa extremamente complexa aproximar Antônio Lobo Antunes com qualquer outro autor – devido a sua irreverência e a sua escrita antiacadêmica –, suas obras, de modo geral, relatam fragmentos de vida e se utilizam de personagens que buscam uma melhor compreensão de si mesmas e, ao mesmo tempo, dos outros. O caráter reflexivo e o jogo narrativo relacionado ao tempo – mais parecido com um fluxo de consciência e autocompreensão – se não o aproximam do projeto literário de Lídia Jorge, pelo menos podem ser vistos, em partes, em *Os memoráveis*, principalmente em relação à personagem Ana Maria Machado.

Teolinda Gersão, por sua vez, possui uma relação mais direta com a escrita de Lídia Jorge, no tocante à questão de gênero abordada por ambas. Já em seu primeiro romance, *O silêncio* (1981), Teolinda Gersão explora o confronto entre o homem e a mulher e vai prolongar essa discussão ao longo de suas obras, geralmente, pelo viés social e político dentro do contexto português.

Esses são alguns dos grandes escritores que surgiram ou influenciaram fortemente o cenário editorial português pós-revolução, segundo o crítico Álvaro Cardoso Gomes, que comenta esse período da literatura portuguesa afirmando que:

Na década de 70, com a Revolução dos Cravos, dá-se uma redução não só na produção romanesca, como também na produção literária em geral. Isso se deve a vários fatores, dentre eles, o fato de os produtores dos textos e os consumidores terem interesses mais imediatos, nascidos da franca ebulição de um período conturbado (GOMES, 1993, p.30).<sup>7</sup>

Percebe-se, portanto, o quanto o momento histórico português modificou radicalmente o mercado editorial no país. O fim de uma longa ditadura (1933 – 1974) em que vigorava a censura às obras literárias e uma mudança ideológica influenciada pela política configuram um momento de transição social e literário em Portugal.

Não se pode esquecer, contudo, a grande contribuição das autoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, as três Marias, com a obra *Novas cartas portuguesas* (1972). A obra tem um papel central na queda da ditadura dirigida por Marcelo Caetano, sucessor de António de Oliveira Salazar e, se não influenciou obras posteriores, certamente as tornou possíveis de serem publicadas.

Na virada do milênio, Lúcia Jorge adentra ao século XXI e segue produzindo. Assim, outras autoras merecem destaque e podem ser entendidas como suas contemporâneas, como por exemplo, Dulce Maria Cardoso e Isabela Figueiredo. Ambas vão trabalhar com a memória e com novos desdobramentos, como os lugares de memória e a pós-memória, ou seja, tendências contemporâneas que dialogam mais diretamente com *Os memoráveis*.

A escritora Dulce Maria Cardoso, sobretudo em sua obra *O retorno* (2012), vai explorar a questão dos retornados – uma das problemáticas oriundas da Revolução dos Cravos – e vai pensar o viés memorialístico do povo português. A questão identitária também perpassa a obra, pois as diferentes gerações retratadas vão abordar a relação sujeito e pátria.

Em *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo aprofunda a relação entre pai e filha pelo caminho da memória, esbarrando-se, evidentemente, na pós-memória e no conflito de identidades. A autora também vai dialogar com o conceito de lugares de memória como meio de cristalizar as lembranças de infância.

Esse breve panorama literário português faz pensar que a memória, aliada à temática feminista presente no projeto literário de Lúcia Jorge, é mais uma vez utilizada

---

<sup>7</sup>GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (crítica & crítica; vol. 14).



na obra em estudo não só pela escolha da protagonista, Ana Maria Machado, mas também ao atribuir à personagem a responsabilidade de narrar a história. É sob essa perspectiva, que a narrativa se desenvolve, colhendo depoimentos de pessoas ligadas à revolução, mas sempre com a interferência da narradora ao selecionar e fragmentar as passagens escolhidas para o conhecimento do leitor.

A teoria de identidade e a categorização dos tipos de sujeitos propostas por Stuart Hall entram em concordância para a análise de *Os memoráveis*, tendo em vista a presença marcante de sujeitos em crise diante das principais mudanças mundiais do final do século XX e início do XXI. Sobretudo quando se leva em consideração as quedas das ditaduras nas décadas de 60 e 70 que modificaram substancialmente o modo de organização político-social de vários países, em especial, o de Portugal e as suas relações com outras nações após essa abertura comercial. Essas mudanças contribuíram para uma identificação fragmentada e, por muitas vezes, para uma espécie de “não-identidade” ou “não-pertencimento”, temas que também foram introduzidos no romance.

Publicado inicialmente em 1992, a obra *A identidade cultural nas pós-modernidade* tenta sistematizar a questão da identidade muito discutida na teoria social da época e que permanece em discussão na contemporaneidade. Quando se fala de Portugal, o conceito de identidade cultural e da tão falada “crise de identidade” é primordial para o pensar do povo português contemporâneo, pois devido a sua “modernidade tardia”, ainda está em processo de construção.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 1992, p.9).<sup>8</sup>

A ideia de cultura nacional aparece em *Os memoráveis*, assim como na maioria dos romances de Lídia Jorge, uma vez que insere de forma explícita personagens de origem portuguesa ambientadas nas complexidades sociais que envolvem o cenário

---

<sup>8</sup>HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed., 2015.

português, seja ele político ou social. O passado histórico do país também é revisitado e, quando não nomeado, fica subentendido o contexto pelas referências presentes no texto da autora. Assim, a questão da identidade das personagens comumente está atrelada à identidade do próprio país como forma de repensar o lugar de Portugal no mundo.

Nesse sentido, a figura de Ana Maria Machado revela mais uma vez sua importância enquanto representante dessa geração nascida após a revolução em Portugal. Ao centralizar as angústias do presente relacionando-as com as conquistas do passado, Ana adquire a responsabilidade de narrar e de lembrar a história recente de seu país. Embora não tenha planejado a publicação do livro para o aniversário de quarenta anos da Revolução dos Cravos, Lúcia Jorge consegue com *Os memoráveis* aproveitá-lo como uma rememoração crítica em um momento significativo da história contemporânea portuguesa para tal feito.

Para Lucília Maria Pinho, na dissertação “Sobre *Os memoráveis*, de Lúcia Jorge: ao encontro da luz primordial”, a questão do espaço está diretamente atrelada ao tempo que, por consequência, interfere na problemática da memória. A pesquisadora portuguesa afirma que:

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.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>PINHO, Lucília Maria Pinho. *Sobre Os memoráveis, de Lúcia Jorge: ao encontro da luz primordial*. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 119, 2017.

Em outras palavras, o espaço também influencia na postura das personagens, por isso o distanciamento de Ana Maria Machado ao se mudar de Portugal e depois retornar à pátria anos mais tarde realçam a problemática do “não-pertencimento”.

A questão da memória da protagonista também é central, pois ela não vivenciou os acontecimentos históricos de 1974, uma vez que nascera depois dessa data, mas cresceu em um ambiente familiar muito próximo e atuante no momento em questão. É na figura paterna de António Machado, importante jornalista da época, que Ana tomará consciência da importância da Revolução dos Cravos e de seus desdobramentos político-sociais para Portugal.

O termo “fábula” também merece destaque, pois é assim determinado por Lídia Jorge a segunda, e mais extensa parte da narrativa, intitulada “Viagem ao coração da fábula”. Por esse motivo, entender o vocabulário empregado pode sugerir determinadas interpretações da história. Segundo os formalistas russos, entende-se por fábula o “conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra”, ou ainda, “conjunto de motivos em sua sequência cronológica de causa e efeito”.<sup>10</sup>

É quase que impossível analisar *Os memoráveis* sem recorrer ao conceito de metaficção historiográfica. Ainda sobre o domínio de alta influência da escrita de romances das décadas de 80 e 90, esse recurso literário funciona enquanto revisitação de um momento histórico – a Revolução dos Cravos – mas ganha uma nova ressignificação na obra em estudo por ser atrelada à memória. A crítica literária Linda Hutcheon, em seu livro *Poética da Pós-Modernidade*, afirma que:

Os romances pós-modernos<sup>11</sup> levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história (HUTCHEON, 1991, p.156).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>Tomachevski, in Todorov 1965, pp.268-9. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**.12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

<sup>11</sup> O termo *pós-moderno(s)* é adotado nesta dissertação por consideração às citações escolhidas. Não cabe a ampla discussão iniciada no fim do século XX e que se arrasta até os dias de hoje em relação à nomenclatura *Pós-Modernidade*, por não ser este o objeto de estudo deste trabalho.

<sup>12</sup>HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

O conceito central de historiografia, justamente no momento de término da maioria das ditaduras, encontra vasão na literatura. Sob um duro regime totalitário em Portugal, a censura bloqueia as mídias, sobretudo o jornalismo, e a própria literatura que precisa se reinventar para continuar sobrevivendo. Esse apagamento nas produções literárias condicionadas aos órgãos governamentais, implica diretamente na problemática da identidade e, portanto, da subjetividade.

O texto de Linda Hutcheon vai abarcar justamente o caráter social relacionado às construções narrativas do final do século XX como forma de repensar as mudanças geopolíticas ocorridas. O período foi fortemente ideológico, tanto na direita quanto na esquerda, e deixou suas marcas no registro da história. Em *Os memoráveis*, cabe pensar que a obra é publicada em 2014, início do século XXI, e já tem um processo de amadurecimento dessas ideias, principalmente em relação à questão identitária e seu vínculo com a pátria, que sofre com os desgastes financeiros da grande crise econômica de 2008.

O excerto também é preciso em relação à obra em estudo, pois Hutcheon vai apontar a subjetividade com a questão da referência e da representação. Tais conceitos podem facilmente ser estendidos à protagonista e também narradora, Ana Maria Machado, pois é nesse ínterim das entrevistas que ela busca a natureza intertextual do passado. É também o ambiente familiar e cultural que será atacado como questão central das próprias referências que a constitui enquanto indivíduo, construindo, assim, sua identidade. Percebe-se, portanto, que ambos os aspectos estão em conjunto e são explorados na narrativa como forma de pensar o presente, no caso, o presente português.

Faz-se igualmente importante considerar outra passagem do texto de Linda Hutcheon que irá ponderar a importância da linguagem dentro da metaficção historiográfica. Neste sentido, a crítica literária diz que:

É comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão por trás dessas duas noções de referência [história e ficção]. Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. No entanto, (...) os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). (...) o texto ainda comunica – na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que uma perda da fé

numa realidade externa significativa, existe uma perda na fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia (HUTCHEON, 1991, p.157).<sup>13</sup>

A linguagem é o que vai aproximar a ficção da historiografia, como visto anteriormente, nos dizeres da crítica literária. À medida que a história necessita de uma narratividade para ser passada adiante, esta se modifica e deixa de ser apenas história e passa a ser também ficção. Tal conceito é oportuno para a obra em estudo, pois é por meio da construção narrativa da narradora, que também é uma personagem importante dentro da obra, que os próprios testemunhos dos memoráveis entrevistados são transmitidos – aos leitores, em última instância – em um processo textual que os modificam, impregnando-os de subjetividade.

O excerto também faz menção aos intertextos, recurso sumário na construção da obra em análise, pois o discurso de Ana Maria Machado está ancorado, na maioria das vezes, nos discursos dos entrevistados. Ao refletir sobre o seu relacionamento conturbado com o pai, a protagonista sempre retorna aos textos produzidos pelos contemporâneos ao ex-jornalista e, não só ela, mas sua amiga Margarida Lota, que participa ativamente desse processo jornalístico, também recorre, à sua maneira, aos textos a fim de estudar e se preparar para as entrevistas.

Os processos de referências, de intertextualidade, são vitais para a construção de sentidos e, sobretudo, para a problematização como forma de interpretar a realidade. Nesse sentido, Linda Hutcheon ainda aproxima a história e a literatura ao constatar que:

(...) a metaficção historiográfica é especificamente duplicada em sua inserção de intertextos históricos e literários. Suas recordações gerais e específicas das formas e dos conteúdos da redação da história atuam no sentido de familiarizar o que não é familiar por meio de estruturas narrativas (...), mas sua auto-reflexividade metaficcional atua no sentido de tornar problemática qualquer dessas familiarizações. A ligação ontológica entre passado histórico e a literatura não é eliminada, mas sim enfatizada. O passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário (HUTCHEON, 1991, p.168).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 168.

A história e a literatura andam lado a lado em *Os memoráveis*, pois a autora se utiliza do pano de fundo histórico – a Revolução dos Cravos – para ancorar sua narrativa. A revolução foi uma sucessão de fatos, que existiram e podem ser medidos e comprovados – pois há uma série de registros que os atestam – como determinantes para a queda da ditadura em Portugal. Entretanto, é nesse ponto que a obra textual criada por Lídia Jorge insere o caráter ficcional atribuído à linguagem como já visto.

A obra familiariza os acontecimentos portugueses com a história narrada, sugerindo, assim, a reflexão considerada pela metaficção historiográfica. É inclusive esse processo de questionamento que configura uma parte da narrativa fornecendo ao leitor acesso às dúvidas e às inquietações da narradora, pois ela é um indivíduo que está formando sua identidade enquanto investiga o passado de seus pais e de seu país.

A literatura, portanto, vai ocupar justamente o lugar da ressignificação histórica, mas a obra de Lídia Jorge não abarca somente o conceito da metaficção historiográfica. Em uma leitura mais atenta da história, percebe-se que não são só os testemunhos retirados dos memoráveis que interferem no momento presente da narrativa. Até mesmo porque a protagonista é ciente da intervenção subjetiva do sujeito que a profere, pois tem um exemplo vivo na figura paterna. Sua busca vai além dos textos, ou intertextos, para configurar um panorama mais amplo dos fatos. A autora parece deixar vestígios relacionados aos objetos, pessoas ou lugares em cada uma das entrevistas realizadas.

Por este motivo, faz-se necessário incluir a teoria dos lugares de memória. Os estudos relacionados à história e ao seu processo de reconstrução na última metade do século XX deram protagonismo à memória enquanto meio de reconstrução histórica. Nesse sentido, cabe salientar as diferenças entre elas:

Memória, história: longe de seres sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. (...) A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.9).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 199

As oposições entre memória e história perpassam toda a obra em estudo uma vez que a protagonista tenta reconstruir a história familiar por meio das memórias dos entrevistados selecionados pelo seu ofício de jornalista. O primeiro ponto a ser considerado no trecho acima é o fato da memória estar em permanente evolução. Conforme já visto anteriormente, a memória se modifica com o tempo, assumindo valores discursivos do presente da enunciação, ou seja, do momento em que é produzida enquanto estrutura narrativa. Dessa forma, a problemática da validade dos testemunhos se instaura à medida que três décadas separaram Ana Maria Machado dos acontecimentos rememorados.

O segundo ponto sugerido tem a ver com a parcialidade da história. Há um recorte, tanto na escolha dos entrevistados, quanto na fala destacada de seus testemunhos, durante todo o processo narrativo da obra. Essa problemática condiciona a leitura do texto por um determinado viés, seja político, seja social. Cabe a presente dissertação observar e refletir sobre o condicionamento proposto dentro da obra como fator gerador de sentidos para as personagens e não a discussão mais ampla entre memória e história, tendo em vista que ambas possuem as suas limitações.

O terceiro e último ponto é central para a teoria de lugares de memória, pois é o que evidencia a importância dos espaços, dos gestos, das imagens e dos objetos como artifícios de maior concretude na ancoragem dos discursos, da memória. Pierre Nora deixa explícito que enquanto a história preocupa-se com a evolução do tempo e suas continuidades, tornando-a, portanto, relativa; a memória se enraíza no concreto e é absoluta. A memória deixa espécies de marcas carregadas de valores simbólicos que podem ser sentidas pelos seres aos quais a elas entram em contato.

Deve-se, primeiro, entender quais são essas marcas que podem assumir um valor de lugar de memória:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada de lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-

se de um lugar de memória tão abstrato quanto a noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da memória e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, pp.21-2).<sup>16</sup>

A junção do material, do simbólico e do funcional, constituem, portanto, o *status* de lugar de memória. Pierre Nora evidencia a importância de os três elementos coexistirem para alterar a valorização do que seria apenas um simples objeto, ou um simples espaço e assim por diante.

Na obra, é possível reconhecê-los nas entrevistas uma vez que cada testemunho vai buscar amparo em elementos externos à própria fala. Os memoráveis escolhidos para o documentário têm um forte vínculo com algum elemento concreto, mas que com o passar do tempo, acaba ganhando uma simbologia que representa, em todos os casos, um desejo de retorno ao passado. Os elementos preservam sua funcionabilidade, que no olhar de alguém de fora não possuem grande valia, mas que para eles, construtores de uma outra significação, representam quase tudo o que ainda possuem.

Para Pierre Nora são os lugares de memória que vão cristalizá-la e que serão responsáveis pela sua transmissão à geração futura. Esse conceito é altamente explorado na obra, pois são através desses recursos que a protagonista vai aceitar revisitar o próprio passado mal resolvido entre ela e seus pais, pois, sem eles, fica à mercê dos discursos, o que ela já sabe, por experiência própria – sobretudo quando relaciona-se com a figura paterna – serem sugestionáveis e imprecisos, voltando-se novamente à questão que envolve história e memória.

Os lugares de memória são elementos simples como: um lugar específico – chefe Nunes –, a própria imagem – Oficial de Bronze –, uma fotografia – Tião Dolores –, o idioma, uma melodia, a pintura – Major Umbela –, ou uma determinada música – Ernesto Salamida. Podem ser também um documentário – El Campeador –, processos jurídicos – viúva de Charlie 8 –, ou um simples poema – Francisco e Ingrid Pontais. O que os configuram enquanto lugares de memória é o caráter material, funcional e simbólico que mantém dentro da narrativa.

---

<sup>16</sup> NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.



Ao relacionar lugares de memória com a problemática das gerações é válido contextualizar que essa reflexão só foi possível dentro do cenário de grande repressão vivido pelas ditaduras nas décadas de sessenta e setenta. No caso específico da obra, a Revolução dos Cravos, momento que marca o fim da ditadura salazarista em Portugal, acaba com a censura, mas mantém uma geração de silenciados pelos traumas do período histórico conturbado. Para a crítica literária, Beatriz Sarlo, somente a geração seguinte, munida do poder da fala – e o dever de fazê-lo – é concebível o registro e a revisitação. Pela falta de recurso – devido à censura – em registrar os acontecimentos, a memória alcança um novo patamar na história da sociedade:

A memória tem tanto interesse no presente quanto a história ou a arte, mas de modo distinto. Mesmo nesses anos [1960-1970], quando já se exerceu até as últimas consequências a crítica da ideia da verdade, as narrações de memória parecem oferecer uma autenticidade da qual estamos acostumados a desconfiar radicalmente. No caso das memórias de repressão, a suspensão dessa desconfiança teve causas morais, jurídicas e políticas. O importante não era compreender o mundo das vítimas, mas conseguir a condenação dos culpados (SARLO, 2007, p.67).<sup>17</sup>

A memória já desassociada ao conceito de verdade, até mesmo porque muito já havia sido discutido sobre as múltiplas interpretações da verdade, mas aparece com alto rigor jurídico, pois em muitos casos, era o único caminho possível de retratar o ocorrido. Por um interesse moral e político, os testemunhos alcançaram o *status* de direito e auxiliaram em muitos casos levados à julgamento, como é possível verificar em algumas personagens da obra.

Em paralelo a isto, a protagonista também vai se utilizar da própria memória para buscar o seu direito de fala em oposição ao silenciamento do pai para entender o seu passado familiar. Entretanto, o que vai se tornando perceptível ao longo da narrativa é a invasão de uma memória que, embora esteja presente em seu discurso, sobretudo como narradora, não pertença genuinamente a ela.

Para entender o quanto Ana Maria Machado é influenciada por memórias familiares centralizadas na figura paterna, convém se utilizar da teoria da pós-

---

<sup>17</sup>SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

memória<sup>18</sup>, conceito que aparece pela primeira vez em 1996 pela crítica Marianne Hirsch na obra *Past Lives: Postmemories in Exile*, justamente para analisar a memória passada de geração a geração que, devido à forte influência que exerce, chega a configurar como parte da lembrança do indivíduo influenciado a ponto de não mais distingui-la como não pertencente a ele.

(...) uma memória que, como não podia deixar de ser, ora entende e ora não entende aquilo mesmo que ela reconstitui. É nesse momento que a ilusão de uma representação completa produz disquisições narrativas e descritivas, digressões e desvios cujo motivo é apenas o fato de ter acontecido com o narrador ou com o sujeito que ele evoca (SARLO, 2007, p.54).<sup>19</sup>

A crítica literária Beatriz Sarlo, já no início do século XXI, vai trazer uma reflexão sobre a pós-memória que vem ao encontro do papel da narradora presente em *Os memoráveis*. Ana Maria Machado oscila entre a compreensão e a falta dela quando diz respeito ao passado de António Machado. Seu entendimento vai se tornando maior à medida que entrevista outras pessoas contemporâneas ao ex-jornalista e, em cada uma delas, consegue ver um reflexo do próprio pai.

O leitor é por diversas vezes levado pela ilusão discursiva da narradora que modifica o fato narrado em benefício próprio, ora para preservar, ora para desqualificar a figura paterna. Muito disso está ligado à própria confusão mental que acomete a narradora-personagem quanto à espécie de apagamento das memórias de infância de assuntos mal resolvidos, sobretudo, relacionados à separação entre os pais, a qual parece pairar uma culpa pessoal pelo ocorrido. Reverbera, entretanto, lembranças de fatos que certamente não foram vivenciadas por Ana Maria Machado, seja por terem ocorrido antes de seu nascimento, seja pela pouca idade que teria se houvesse presenciado.

Na busca por este passado, Ana Maria Machado aceita o mote que vai desenvolver toda a história contida na obra: produzir um documentário em comemoração aos trinta anos da Revolução dos Cravos. Este resgate histórico português vai ocasionar um entrelaçamento entre memória histórica e memória familiar, ou seja,

---

<sup>18</sup>*Postmemory*, do original em inglês.

<sup>19</sup>SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

coletiva e individual, com o que a protagonista vai ter que aprender a lidar durante a narrativa, na presença dos olhares atentos dos leitores.

Sobre a relação da pós-memória com a revisitação histórica da geração anterior Beatriz Sarlo explica que:

Se se trata do modo como os filhos processam a história dos pais no ponto em que houve fraturas importantes, não adianta identificar apenas uma forma invariável. As diferenças que são ignoradas provêm de origens sociais, contextos e imaginários, até de modas teóricas difundidas como tendências culturais; (...) esses jovens (...) falam abertamente do passado de seus pais e consideram que eles tinham sido participantes equivocados ou espectadores que não entendiam os acontecimentos. Foram filhos que corrigiram politicamente o modo de seus pais viverem (...); que os acusaram de ter se voltado para o público e não ter captado a verdadeira natureza do movimento de massas (SARLO, 2007, p.102-4).<sup>20</sup>

As tendências culturais expressam o modo como cada geração atua em sociedade levando-se em conta diversos fatores que influenciam as pessoas em determinadas épocas. Para a crítica literária, é evidente que o fato de estarem distantes no tempo, as distintas gerações recebem diferentes estímulos que interferem diretamente no seu posicionamento social.

É perceptível também a criticidade que envolve a análise da geração mais nova em relação à anterior. O fato de considerarem os pais como participantes equivocados ou com conhecimentos limitados sobre o passado transmite a ideia de que o distanciamento exercido pelo tempo cronológico, torna-se a garantia de uma melhor compreensão dos fatos. Verdade ou não, é justamente este o recurso narrativo apresentado quase ao término da obra, quando o leitor tem acesso a uma nota da narradora em que afirma ter enviado o argumento para o documentário somente seis anos após os fatos narrados. O distanciamento temporal serve na obra como um espaço para as reflexões dos testemunhos colhidos durante o próprio desenvolvimento narrativo.

O termo “fraturas” também chama atenção no texto da crítica literária, pois tem um duplo sentido em *Os memoráveis* que merece ser levado em consideração. Beatriz Sarlo refere-se à fratura histórica, relacionada a movimentos políticos, sobretudo aos

---

<sup>20</sup>SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

regimes ditatoriais, que modificam substancialmente o contexto social de uma nação. No caso específico, o contexto da Revolução dos Cravos, amplamente explorado na narrativa. O outro sentido tem a ver com o ambiente familiar da família Machado e a já citada separação dos pais. Momento de trauma durante a infância de Ana Maria que pode ser associado ao conturbado momento político em seu país de origem.

Todas as questões ponderadas pela problemática da pós-memória que, por sua vez, junta-se aos lugares de memória, convergem para uma leitura de melhor entendimento da identidade dessa narradora-personagem, pois, na verdade, é o que ela tanto procura ao longo da narrativa.

O crítico Stuart Hall vai tentar entender os tipos de sujeito inseridos em cenários politicamente complexos e pertencentes ao final do século XX. A respeito da identidade, ele afirma que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente: é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1992, p.13).<sup>21</sup>

A problemática da identidade é central na definição das personagens, pois todas são caracterizadas enquanto sujeitos em crise. Os memoráveis que vivenciaram a revolução parecem deslocados no tempo, decorrido três décadas do ocorrido; e os mais jovens, que não a presenciaram, necessitam de ao menos revisitá-la ou estudá-la para que possam compreendê-la e entenderem os impactos que ela ainda gera em suas formações enquanto indivíduo(s), enquanto sujeito(s) e, portanto, na questão da identidade.

Novamente o tempo encontra espaço no processo de identificação ao ressignificar alguns conceitos previamente estabelecidos, mas que se modificam à medida em que são entendidos como novas formas de identificação, ainda que momentâneas, como afirma o crítico.

Os sistemas de significação e representação cultural são fortemente apresentados na narrativa, principalmente, por meio das distintas gerações demarcadas

---

<sup>21</sup>HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed., 2015.

pelo fato histórico da Revolução dos Cravos. A geração que veio antes da revolução permanece com a experiência, ainda que modificada, como recurso de comparação da realidade atual, problematizada na narrativa com alto teor de vínculo ao passado, sem conseguir viver, portanto, confortavelmente o presente. Já os nascidos pós-revolução parecem necessitar da experiência que não tiveram, por isso a busca por meio das memórias, ou lugares de memórias como já abordado, para que possam ter uma maior compreensão da realidade atual. Este desejo, muitas vezes misturado com a pós-memória, tamanha a influência que uma geração exerce na outra, é o que vai constituir a parte mais substancial da narrativa em estudo.

Os entrevistados, quando entram em contato com os jovens jornalistas – Ana Maria Machado, Margarida Lota e Miguel Ângelo –, trazem à tona o pano de fundo histórico dos acontecimentos portugueses do final do século XX, que são ressignificados no início do século seguinte. Esse distanciamento temporal que será responsável pelas memórias e seus respectivos lugares de memória presentes em cada depoimento, como será constatado nos capítulos seguintes desta dissertação. Por este motivo, preferiu-se manter a sequência narrativa e a ordem dos entrevistados para que esta análise acompanhe o percurso gerativo de sentido proposto pela autora e o qual o leitor tem acesso no momento da leitura. A pós-memória aparece em vários dos depoimentos, sempre que Ana Maria Machado, no papel de narradora, reflete sobre a entrevista e traça um paralelo com o seu ambiente familiar. Convém-se manter a figura paterna – António Machado – como sendo um dos entrevistados, pois, mesmo que informalmente, a personagem é questionada pela filha por meio de um diálogo de perguntas e respostas semelhante ao papel desempenhado pelas demais entrevistas presentes na obra.

## **Capítulo 2 – Os entrevistados: chefe Nunes, Oficial de Bronze, Tião Dolores, Major Umbela e Ernesto Salamida.**

O primeiro entrevistado é o chefe Nunes. Nesse encontro, a narradora apresenta de forma precisa, detalhes do caminho que ela percorre até o restaurante. Essa riqueza de descrição, mesmo no decorrer de anos, ancora-se a uma memória espacial precisa, caracterizando o primeiro indício de que o lugar físico tem uma alta relevância para a memória, pois funciona como forma de ambientação para o registro.

Nessa descrição também se faz importante apontar que para se chegar ao local de destino, Ana Maria Machado sempre desce, cada vez mais, “para baixo”, “lá abaixo”. Tal apontamento sugere um local escondido, de difícil acesso, portanto, perfeito para as reuniões que se sucederam durante o entorno da Revolução dos Cravos.

A memória do lugar é central durante a conversa entre eles, pois é realizada dentro do restaurante. Termos como “antigo Memories”, “antigo restaurante” e a repetição excessiva das palavras “mesmo” e “mesma”, evidenciam o caráter imutável do lugar.

Para a narradora, o chefe Nunes parecia o mesmo de vinte e oito anos atrás, ou seja, a mesma pessoa da fotografia. Com exceção dos cabelos, pois ele agora apresentava uma “calvície profunda”, o que denota que, mesmo que em um primeiro momento sua figura pareça preservada, o tempo também passou para ele. E, de novo, a narradora utiliza-se dos termos “mesmo” e “mesma”, mas agora para se referir ao personagem. O que torna possível concluir que, por meio da narratividade, o leitor deve associar a descrição do local diretamente a descrição do chefe Nunes.

Quando questionado por Ana Maria sobre a diferença da clientela antes e depois da revolução, chefe Nunes afirma que não há. Desta forma, torna-se perceptível a postura do personagem em negar o passado e, sobretudo, de negar a própria eficácia da Revolução dos Cravos. Contudo, em seu discurso, o cozinheiro mostra que houve mudança quando relata que clientes desapareceram para sempre, configurando uma velada menção à censura da época. Em seguida, o personagem prefere calar-se ao testemunhar sem dados concretos e ainda, conclui rebaixando-se a figura de um simples cozinheiro. Seu discurso reforça, desta forma, seu medo pela censura incutido ao longo de décadas, pois mesmo em um estado livre, opta pelo silenciamento.

Interessante ainda notar que ao apagar sua individualidade e resumi-la à profissão, chefe Nunes recorre novamente à importância do restaurante, seu local de ofício e onde, e somente lá, torna-se, de fato, cozinheiro.

O fato de o chefe Nunes ser magro também sugere uma tentativa de evitar a própria comida, seu próprio ofício. Tentar ficar à margem, não querer participar do processo. Muito embora ainda haja interesse pela revolução quando ele se lembra do hábito pelas siglas e códigos. Seu discurso é próximo aos dos outros memoráveis quando questionado ao momento exato da revolução. Inclusive, chefe Nunes chega a citar trechos da poesia dos poetas Pontais.

O restaurante era visivelmente um meio facilitador para a realização dos encontros, como é possível notar na fala do chefe Nunes a seguir:

Estiveram ali mesmo, ao fundo. Ali mesmo, juntávamos as mesas, e ali ficaram eles até às seis da manhã, quando se foram daqui já o sol raiava. O problema que houve foi antes da ceia. Ao jantar, servi-lhes lagosta suada, e eles gostaram. O Dr. Salamida, nessa altura, era uma pessoa que escrevia para a rádio e resolveu benzer as lagostas, creio eu, mas enganou-se nas palavras, e foi por esse engano que se armou aqui dentro um benzé dos diabos. O Cui, que estava sempre a levantar armas, levantou a sua, e os outros também. Mas o Dr. Salamida retratou-se, os poetas leram o poema, e no final, terminaram abraçados. Eu levei a terrina para dentro. Porque o problema foi o que serviram dentro da terrina, os marotos (JORGE, 2014, p.73).

O reforço dos pronomes demonstrativos “ali” e “aqui” explicita a relevância do lugar para o contexto. É dentro do restaurante que as histórias estão sendo concretizadas: a história dos memoráveis e a história de seu próprio país. Chefe Nunes deixa clara a importância espacial ao indicar com precisão até as mesas que eles utilizavam. Nota-se ainda, a questão de registrar o ambiente como lugar fechado, pois afinal, a revolução só acontecera devido aos lugares fechados em que se tinham reuniões, encontros e, sem contar, é claro, os próprios quartéis militares. Na fala do personagem, o termo “dentro” é que evidencia tal fato.

O discurso de Nunes também deixa transparecer a influência que o espaço exerce sobre as pessoas que lá estão, uma vez que a comida, “a lagosta suada”, torna-se o gatilho de uma discussão. A referência espacial está diretamente ligada à cozinha, local de preparo dos alimentos. E, muito possivelmente, o fato de a briga terminar com eles se abraçando, deve-se muito ao respeito deles pelo lugar onde se encontravam.

Há ainda de se notar que a própria reunião em torno de uma mesa enquanto ingerem uma refeição, os aproximam. Próprio de um ambiente familiar, esses encontros à mesa costumam gerar uma rede de cumplicidade e igualdade, pois para muitos é um momento sagrado de manutenção para o corpo, essencial à existência humana e, portanto, compartilhado, geralmente, apenas com os seus semelhantes.

Todo esse registro atrelado sempre à importância do local, muito mais do que o seu testemunho, ganha ainda mais embasamento quando chefe Nunes se nega a dar uma entrevista formal a Ana Maria e seus dois amigos jornalistas. O próprio cozinheiro afirma que pode falar do restaurante e das coisas que ali estão, mas não das reuniões que presenciou. Então, o que sobra para embasar o testemunho dele e, por conseguinte, todos os discursos presenciados ao longo dos anos, é o restaurante, lugar que sobrevive intacto à passagem do tempo. É o espaço que mantém as características, a mesma ambientação, os mesmos objetos e, logo, que retém as memórias para si.

Ao falar da impossibilidade de seu testemunho, chefe Nunes esclarece que:

Das duas uma, ou falava a partir de fora e para fora, e então milhares de outros testemunharam melhor do que eu, (...) ou então falava do meu sentimento por dentro, e não ia conseguir exprimir o que se passou na minha alma (JORGE, 2014, p.75).

Novamente, percebe-se a dicotomia entre o “fora” e o “dentro” que aparece em seu discurso, reforçando a ideia dos lugares. Importante considerar que ao citar os demais memoráveis presentes na fotografia, chefe Nunes normalmente os relaciona com algum espaço físico. Este, o da “coluna de Santarém”, aquele, do assalto ao “Quartel-General”, são frases presentes no discurso do cozinheiro que ilustram a relevância do lugar como forma de ancorar uma memória. Inclusive, o personagem deixa explícita a sua capacidade de se lembrar de todos os endereços quando dita a Ana Maria Machado o paradeiro de outros memoráveis.

Durante toda a conversa, a narradora fica aflita com a possibilidade de ser reconhecida pelo chefe Nunes. Esse receio constante é o mesmo pelo o qual o cozinheiro também passa: ele aceita conversar, mas não permite a gravação do conteúdo, pois, desta forma, poderia ser reconhecido posteriormente. Tal fato demonstra, portanto, que ambos se preocupam com a preservação de suas identidades.

Após a tentativa frustrada de registrar o testemunho de chefe Nunes, Ana Maria Machado começa a lembrar da figura do cozinheiro e percebe que, na verdade,



ele não mudara. Entretanto, interessa pensar que, de fato, essas lembranças são meras projeções da memória de seus pais em relação a Nunes, tendo em vista que ela era apenas uma criança. Nesse sentido, é a teoria da pós-memória que justifica o conhecimento íntimo adquirido pela protagonista em relação a eventos sobre os quais não presenciou. E é justamente o resgate a esse tipo de memória que sempre a faz retomar a figura paterna, ainda que a contragosto.

A palavra *pós-memória*, empregada por Hirsch<sup>22</sup> e Young<sup>23</sup>, descreve o caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstrução memorialística da memória e de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui. (SARLO, 2007, p.93).<sup>24</sup>

Para esta análise, faz-se importante perceber que é na reflexão dos testemunhos colhidos pelos memoráveis que Ana Maria Machado questiona o passado do pai. A figura de Ant3nio Machado é refletida em todos os discursos dos entrevistados e essa esp3cie de espelhamento atinge o leitor por meio da narradora, que por sua vez, apoia-se na mem3ria paterna, mas vai à busca de outras por meio das entrevistas que comp3em a obra.

3 tamb3m por meio da lembrança do pai que Ana chega à figura materna. O percurso gerativo de sentido 3 sempre esse: o entrevistado, o pai e a m3e. Uma lembrança sempre acabava lembrando a outra, nessa mesma ordem, todas as vezes que 3 relatada na obra. E, sempre, a p3s-mem3ria est3 atrelada a algo concreto dito pelo entrevistado. Como no caso do chefe Nunes, em que o lugar serve como registro dos acontecimentos. Ser3, assim, o lugar tamb3m relembrado e trazido pela narradora quando for falar dos pais.

Rosie sai de Bruxelas nos meses que se seguiram ao golpe de Estado. Ana Maria Machado vai refletir sobre a import3ncia do lugar tamb3m em seu passado familiar motivada, evidentemente, pelo relato de chefe Nunes. A associa3o com o testemunho do cozinheiro fica ainda mais evidente quando a narradora cita os

---

<sup>22</sup> HIRSCH, Marianne. **Past Lives:** Postmemories in Exile. *Creativity and Exile: European/American Perspectives II*, Poetics Today, vol. 17, n. 4, pp. 659-686, Winter, 1996.

<sup>23</sup> YOUNG, James Edward. **At Memory's Edge:** after-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven: Yale University Press, 2000.

<sup>24</sup> SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da mem3ria e guinada subjetiva. S3o Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

restaurantes como espaço para o acolhimento. No caso particular da família Machado, o restaurante enquanto lugar de memória atinge uma maior profundidade: é por meio desse espaço que Rosie e António começam o seu relacionamento.

Entretanto, a narradora não para por aí e continua a elencar espaços onde os pais se encontravam. A redação do jornal é o segundo espaço a ser mencionado na sequência narrativa e possui um valor altamente significativo, mas desta vez, para Ana. Ao escolher a mesma profissão que o pai, a redação de um jornal representa também o momento do ofício, do fazer laboral.

O fragmento a seguir ilustra a importância dos espaços na construção narrativa de Ana Maria Machado após a conversa com o chefe Nunes:

Namorados de nacionalidades diferentes, habitantes de cidades distantes, iam pelas ruas da Baixa despedindo-se dos seus locais de encontro, pois Rosie viajaria na manhã seguinte. Então tinham entrado no restaurante a que chamavam de Memories (...) (JORGE, 2014, p.79).

A presença de uma gradação decrescente de lugares – país, cidade, bairro, Memories – sugere o afunilamento espacial, ou em outras palavras, a precisão geográfica revela a individualidade do acontecimento. Serve ainda como acumulação de significados, o que acaba intensificando a importância da existência do restaurante.

Novamente a questão do lugar é retomada dentro da narrativa, pois para Ana, parece que António Machado vai perdendo o seu senso revolucionário, à medida que se aproxima de Rosie Honoré. Explico: conforme o pai deixa de percorrer as ruas, ou seja, espaços abertos, para relacionar-se com a belga em espaços fechados, com o restaurante e a redação do jornal, seu caráter questionador vai perdendo força.

Outro lugar importante que ilustra o poder do espaço dentro da pós-memória de Ana Maria Machado é quando a narradora relata a visita da mãe ao apartamento de António Machado. Ana vai além e especifica ainda mais a localização espacial de Rosie ao afirmar que esta frequentou a cama do pai, ou seja, o quarto do apartamento. O mesmo recurso de gradação utilizado anteriormente é retomado nessa passagem e pode ser entendido como meio de aproximá-los: a inserção da mãe em Portugal, na condição de alguém que veio de fora, ou seja, outro país, também pode ser entendido como pessoa que veio de fora para integrar a família de Ana ao relacionar-se com o famoso jornalista português.

A comparação feita pela narradora entre o chefe Nunes e António Machado alcança, finalmente, os lugares. A cozinha do restaurante Memories e a sala do apartamento de António Machado são aproximados quando Ana Maria explicita a semelhança entre a lareira do pai e o forno do cozinheiro.

O segundo entrevistado é o Oficial de Bronze, mas para Ana Maria Machado, o encontro é a sua primeira entrevista. Entretanto, para a análise desta dissertação, convém apontar que o testemunho do chefe Nunes também tem seu valor dentro do percurso – narrativo – de construção de sentido por meio da memória. O fato de não ter sido gravada não a descaracteriza enquanto registro, nem quanto à pós-memória, tendo em vista que suscita várias lembranças da infância da protagonista.

No capítulo dedicado ao oficial, Ana Maria Machado deixa a condução da entrevista a cargo da amiga Margarida Lota. Miguel Ângelo também ganha destaque ao ser o responsável pelo registro do testemunho. Desta forma, é perceptível que a protagonista se mantém em segundo plano, dando a entender que prefere ser liderada pelos colegas. Tal distanciamento pode comprovar a sua resistência em enfrentar o passado, incumbência que havia sido dada a ela no início da narrativa.

Margarida foi estudar os acontecimentos em torno da Revolução dos Cravos como forma de se preparar para o trabalho que viria a seguir. Suas leituras na hemeroteca e suas visitas aos locais exatos do ocorrido diferem-se do conhecimento que Ana possui pela história. Enquanto para aquela tudo é novidade, e de forte caráter deslumbrante, tanto que a faz se apaixonar pelas suas descobertas; para esta a história já é conhecida desde quando era pequena.

Chama a atenção o caráter estático da entrevista. O santuário parece sem movimento, sem vida. A própria alcunha, Oficial de Bronze, sugere o material de que é constituída a maioria das estátuas em praças públicas, reforçando assim, a falta de movimento, a ausência de mudança, que envolve a personagem. Ele pode ser comparado à estátua enquanto registro para a posteridade.

Importante notar que o oficial, ao ser questionado em relação à fotografia do Memories, consegue de forma prática identificar os memoráveis presentes na imagem, assim como o local e, inclusive, a data. Tal registro preciso denota a importância do lembrar quase que maquinal do personagem que é descrito pela narradora como um homem prático, causando um efeito redutor da memória. Conserva-se, portanto, a imagem do homem como uma tentativa de se evitar esse efeito.

A questão cronológica é crucial no discurso do oficial, tanto que sua entrevista é cronometrada, afinal, reforça que dispunha apenas de uma hora e nada mais. Essa preocupação excessiva com o tempo se opõe à figura estática que a narradora cria em torno do personagem, deflagrando a problemática temporal que até os materiais mais resistentes sofrem: o esquecimento.

Deve-se levar em conta o valor significativo do bronze que geralmente ocupa o terceiro lugar nas competições, pois perde para o ouro e a prata. O mesmo parece acontecer com Ana Maria Machado ao se colocar de forma inferior aos outros dois colegas. Parece haver uma aproximação da protagonista com o entrevistado quando comparados ao lugar que ocupam. Entretanto, ambos parecem ocupar um lugar que não os caiba.

Outra alcunha que lhe é dada é a de Napoleão. A comparação imagética com o conhecido imperador confere ainda mais imponência à figura do oficial. Embora, haja ainda a aproximação do personagem homônimo de George Orwell. Na fábula *Animal Farm*, ou na tradução brasileira de *A revolução dos bichos*<sup>25</sup>, Napoleão é um porco líder de uma fazenda que tira proveito dos outros animais a seu bel-prazer. Portanto, é esse caráter dúbio que ronda a figura do oficial. É essa contradição que o faz ser reverenciado em um estádio, mas que o obriga a ser esconder dentro do próprio carro ao cruzar a cidade. A comparação com a obra de Orwell se torna possível, sobretudo, quando comparada com o relato do oficial sobre a existência de uma “muralha” de pessoas e ao afirmar que águas passadas não movem “moinhos”. Na fábula, a muralha se associa com a cerca da fazenda, e o moinho é uma clara referência ao moinho de vento da Granja do Solar.

Durante o seu relato, o oficial afirma que estava ausente, fisicamente, da revolução. O que comprova a valorização de sua imagem, pois mesmo sem seu corpo físico presente, a representação de sua figura é associada à revolução, assemelhando-se assim, novamente, com a função de uma estátua.

Outro fator que reforça essa imagem é o seu depoimento da Revolução dos Cravos. Feito de forma sistematizada, semelhante a um discurso ensaiado, o memorável se utiliza de advérbios de ordem “primeiro”, “segundo”, “terceiro”, “quarto”, “quinto”, “sexto”, “sétimo” e “oitavo”.

---

<sup>25</sup> ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Ainda sobre a revolução, o oficial afirma que para ele, o maior milagre, fora o juramento de anonimato dos cinco mil homens que participaram da revolução. O registro fica a cargo dos cinco mil, priorizando um interesse coletivo, representado pelo pronome “eles”. Tal documento com as assinaturas serve como forma de renunciar o protagonismo. Ainda que a assinatura individualize, a alta quantidade generaliza.

O oficial quer editar a memória, pois tal acusação de individualidade recai sobre a sua própria figura. Ele quer o reconhecimento individual. “Eles” tornou-se “eu”. Essa mudança no registro da história vai criar uma separação pouco justa entre os cinco mil que participaram da revolução, dividindo-os em dois grupos, intitulados como “heróis” e “soldados desconhecidos”, segundo o Oficial de Bronze.

Vários são, portanto, os indícios de que a memória e o discurso do oficial não são passíveis de crédito. Embora jure e afirme ser um homem de palavra, suas atitudes não condizem com a sua fala, tornando-o uma pessoa pouco confiável. E é nesse momento que o registro se ancora no documento. O papel, o físico, com a coleta de assinaturas, têm muito mais valor do que a memória do entrevistado.

Ana Maria Machado, assim como o oficial, busca a verdade disfarçada. A seguir, uma passagem do oficial que ilustra essa escolha:

“Explico, pois. Ajo guardando toda a documentação que encontro, não sem antes a passar pelo fino crivo da validade. Estão muitos especialistas envolvidos na peritagem porque são muitos os elementos em estudo. Memórias, relatos, objectos, fotografias, filmes. Um arsenal de objectos memoráveis. Mas tudo passa pelo filtro da prova e da reposição da verdade. Não se esqueça que são cinco mil, e aquilo que nuns casos surge de forma evidente, noutros encontra-se disfarçado. Muito trabalho. Por exemplo.” O oficial debruçou-se sobre a sua perna direita e agarrou na pasta reboluda, abriu-a e expô-la para a câmara de Miguel Ângelo. O olho da câmara entrou dentro da pasta de onde o entrevistado começou a fazer sair documentos, cartas, fotografias, relatos, fitas de gravações antigas, actas de reuniões, papelada (JORGE, 2014, p.95).

A narradora passa a se preocupar em como editar a entrevista. Ressalta o trabalho de Miguel Ângelo. Para ele, há um limite para a memória, pois tudo será esquecido. Entretanto, Margarida Lota discorda do amigo. Para ela, nada será esquecido. Ana Maria Machado fica no meio termo, pois embora pensasse como o amigo, a narradora acredita na pessoa de Margarida Lota. Desta forma, é possível notar como o corpo, ou seja, a figura de um ser pode trazer tanta credibilidade a ponto de convencer as pessoas de que aquilo é verdade.

O fato de o Oficial de Bronze ser comparado a uma estátua serve como uma possível tentativa de prolongar a memória. O fragmento abaixo elucida essa hipótese:

(...) estátuas ou monumentos aos mortos conservam seu significado em sua existência intrínseca; mesmo se sua localização está longe de ser indiferente, uma outra encontraria sua justificação sem alterar a deles. O mesmo não acontece com os conjuntos construídos pelo tempo, e que tiram sua significação das relações complexas entre seus elementos: espelhos do mundo ou de uma época (NORA, 1993, p.26).<sup>26</sup>

Mais do que o material com que é feita uma estátua, a representatividade que ela exerce atravessa a barreira do tempo. Simbolizar um ser humano, um corpo humano, seus contornos, sua fisionomia, impregna o lugar de memória de uma veracidade relativa ao passado, mas que, por conservar a lembrança, reverbera no presente.

Novamente, Ana Maria Machado parte do testemunho de um dos memoráveis, no caso o Oficial de Bronze, para pensar a figura paterna. António Machado é visto em seu carro *argenté*<sup>27</sup> e por essa razão é possível compará-lo ao militar. O reforço da cor e do material do carro do pai ao longo da narrativa deixa clara a posição elevada do pai que, ao ser associado à prata, estaria de certa forma acima do Oficial, que é de bronze, pois conforme já dito, o bronze simboliza o terceiro lugar nas competições, enquanto que a prata, o segundo.

O terceiro entrevistado é Tião Dolores. O capítulo dedicado a ele começa com uma descrição minuciosa da fotografia do Memories, espécie de documento-guia que os jornalistas levam para todas as entrevistas. A narradora reflete sobre os olhares dos memoráveis presentes na imagem, afirmando que apontam para várias direções do mapa – Europa e África –, ou seja, o entorno de Portugal. Todos tinham um olhar distante, perdido, mas Tião olhava “demasiado perto”. O fotógrafo está no centro da fotografia, ocupando um local de destaque. Seu olhar não mantinha a “ilusão de durabilidade”, pois era um indivíduo realista e sabia que as mudanças são constantes no cenário político, diferentemente da fotografia em que as imagens são estáticas.

Desta forma, é possível pensar que o recurso fotográfico enquanto registro funciona ao fragmentar pequenos espaços de tempo da história, mas apresenta falhas ao

---

<sup>26</sup> NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.

<sup>27</sup> *Argenté* (francês): prateado, prata, cinza.

tentar reproduzir fielmente a vida, pois a imagem é revestida por uma espécie de máscara, conforme o trecho abaixo:

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino<sup>28</sup> emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história (BARTHES, 1984, p.58).<sup>29</sup>

Concomitantemente à descrição da fotografia, a narradora tenta resgatar suas lembranças mais remotas em relação ao personagem entrevistado, mas a modalização “*eu não me lembrava se alguma vez em criança o teria encontrado*” (grifo nosso), e, sobretudo a sequência descritiva em que se relata detalhe de Tião Dolores em seu ofício como repórter de casamentos, evidenciam o conceito de pós-memória, pois afirma “mas sabia”. Ana Maria Machado, enquanto narradora, chama a atenção do leitor ao comentar sobre o fato do fotógrafo ter herdado o mesmo apelido do pai, Dolores. A sequência narrativa promove, portanto, a relação de pós-memória com a figura de António Machado, uma vez que Ana também herdara em sua profissão, a alcunha paterna – Machado, ou pejorativamente, Machadinha –, que em contrapartida, sempre tentara evitar.

Na retomada da descrição da fotografia, a narradora utiliza-se de dois termos que merecem destaque: pela ordem, “reconciliação” e “família pacífica”. Ao se reportar ao momento da foto como ato de “reconciliação”. Já a palavra “família”, empregada nesse contexto, sugere mais uma vez, a retomada da relação conturbada que tinha com seus pais, sobretudo, por atrelar o adjetivo “pacífica”. Parece haver, portanto, um fingimento, principalmente se associá-lo ao fato de Ana Maria Machado descrever Tião Dolores como sendo o único “espontâneo” na fotografia. Cabe aqui o reforço da figura do fingidor, pois afinal de contas, como pode o autor da fotografia ser captado de forma espontânea, sendo que ele é acostumado com esse tipo de registro?

Sobre a experiência do próprio ofício, a narradora comenta a respeito do método de Bob Peterson, o método do caçador, que se resume em fazer um registro parcial do que ficara de fora, omitido ou mesmo imperfeito. Uma espécie de memória

---

<sup>28</sup>CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

fragmentada, mas passível de alteração visto que o depoimento funcionaria como uma forma de tornar perfeito aquilo que se desejaria reparar. Peterson sugere uma atitude agressiva para reconstruir a história a partir da Revolução dos Cravos, que, para ele, nada tinha de agressiva, pelo contrário, era como uma espécie de milagre a forma pacífica como tudo ocorrera em Portugal.

Na narrativa, é possível perceber divagações de Ana Maria Machado em relação ao pai, pois enquanto explica o método jornalístico que utiliza com o fotógrafo, a narradora parte para uma descrição dos locais lisboetas por onde passa e chega à figura paterna que se abriga em um carro. Essa ambientação confere segurança a ambos: Ana retorna a Portugal, sua terra natal; António abriga-se em seu carro, longe dos perigos da rua.

Os recursos necessários para o ato de fotografar estão implicitamente colocados na estrutura narrativa. A estância narrativa insere uma fala atribuída a António Machado “O nosso trabalho é o nosso único vínculo de luz com o mundo”, que chama a atenção por estar sem indicação de discurso direto, aspas ou travessão. Vestígios de uma memória que já está incorporada a dela – a narradora – de forma a se misturar com a sua própria, configurando uma espécie de discurso indireto livre que mescla o passado com o presente.

Permanecendo nesse raciocínio, o *flash* da câmera de Tião Dolores traz luz, ou seja, ilumina, clarifica, esclarece o passado, algo nebuloso. Por extensão, pode-se pensar no pai de Ana que sempre aparece na narrativa em locais pouco iluminados ou fechados. A questão da luz também é perceptível no local de armazenamento da própria fotografia do Memories. Sempre na mochila da jornalista – ou em cima do armário no quarto do pai –, a foto só ganha esclarecimento – luz – nos depoimentos dos memoráveis.

A entrevista de Tião Dolores começa com uma forte relutância em concedê-la. Uma semana de tentativas vãs, contato apenas com o seu enteado e a longa demora são indícios de um homem que não quer ser importunado com assuntos do passado. Entretanto, o que mais chama a atenção do leitor é a própria descrição do personagem a ser entrevistado: “envolto num *robe de chambre*<sup>30</sup>”, o fotógrafo até chega a ser comparado a uma mulher e logo é percebido pelos jornalistas como uma figura, no

---

<sup>30</sup> *Robe de chambre* (francês): espécie de roupão de tecido simples.



mínimo, excêntrica. No texto, Tião é descrito como “pândego” e é capaz de arrancar muitas risadas dos jornalistas pelo seu comportamento jocoso.

O lugar – no caso o estúdio do fotógrafo – é outro recurso fundamental para a execução/revelação das fotografias, também chama a atenção, mas por motivo diferente. A escassez de móveis e os tons predominantemente brancos sugerem um esvaziamento de registros, como se pode notar no trecho a seguir:

Pelo menos foi esse o tempo que esperámos, numa divisão toda branca, com um único sofá branco, onde os três nos sentámos, um tanto desconcertados com a desfaçatez do fotógrafo. (...) Enquanto aguardávamos na sala branca, ocupando todo o sofá, ríamo-nos. Ríamo-nos daquele homem que nos deixava perdidos na divisão nua de uma casa desmobilada. 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 do fotógrafo, e vincos quadrangulares que iam até o tecto, por certo marcas persistentes de uma estante ausente (JORGE, 2014, p.105).

A repetição exagerada da palavra “branco” em um curto intervalo parece indicar uma espécie de apagamento. A imagem de alguém que não quer lembrar, que prefere esquecer. Assim como as expressões “nua” e “desmobilada”, que reforçam essa ideia. O adjetivo “nua”, normalmente empregado para se referir a pessoas, aparece no texto para caracterizar as divisões do estúdio, mas podem transbordar para a personalidade do entrevistado. Já o outro adjetivo “desmobilada” resume a sensação dos jornalistas ao adentrarem ao local: um estúdio sem móveis, sem história e sem vínculos com o passado. Sensação essa que os deixam “desconcertados” só por estarem naquele tipo de ambiente.

Entretanto, mesmo em um ambiente pouco convidativo, Ana Maria narra que ela e os amigos caíram na risada. O fato de rir perante o desconforto demonstra as oposições de sentimentos que a figura de Tião Dolores e o local atrelado a ele causam nos jornalistas.

Ainda sobre o fragmento acima, a narradora constrói a imagem do espaço “branco”, nu e sem mobílias em que se tem a falsa sensação de um lugar sem vestígios do passado, mas isso é desconstruído na sequência. A narradora inicia o próximo período com a expressão “na verdade”, confirmando que não tenha sido totalmente honesta com a descrição feita. Na verdade, há indícios do passado na locação escolhida para a entrevista: “pequenos orifícios”, “orlas castanhas”, “vincos quadrangulares que iam até o tecto”. Mais do que isso, parece haver uma forte tendência em apagar os

vestígios deixados por um passado que não se quer lembrar, mas que ainda assim, reverbera no presente.

Nota-se que esse passado escondido é mais do que uma simples lembrança, pois é notado por meio de objetos como: “pregos”, “molduras”, “espelho” e “estante”. Esta objetivação dá forma, concretude, significação as lembranças, pois as nomeia. Deixam marcas. “Marcas persistentes”, segundo a narradora. Portanto, a tentativa de desmobilizar os ambientes, pode ser entendida como um apagamento da memória de Tião Dolores.

Em relação ao registro, a entrevista começa com Margarida Lota enaltecendo a capacidade de Tião Dolores em registrar os acontecimentos históricos de Portugal. Entretanto, Tião permanece indiferente a tudo isso. Sua postura *blasé*, para utilizar uma expressão francesa que tanto conversa com o texto de origem, reforça a resistência do personagem em conceder a entrevista. Mesmo indiferente, a reconstrução do passado captado por sua câmera fotográfica atrela seu nome aos fatos, pois fora ele o “intérprete” da revolução. Por esse motivo, a repetição exagerada do nome de “Tião” por parte de Margarida Lota ao registrar o seu depoimento não é à toa.

Nas lembranças do fotógrafo nada acontecia, fazia registros com sua câmera, mas nada tinha significado. Até que avista uma coluna militar e sua postura muda, pois quer dar o próprio corpo para servir de tapete aos tanques de guerra da revolução. Essa repentina mudança soa estranha quando confrontada com a personalidade de Tião Dolores, o que leva a perceber que o mais indicado, por certo, é propor que a personagem tenha modificado sua memória a fim de justificar o material “desfalcado” que coletara da revolução. O fotógrafo prefere dizer que perdeu as primeiras horas daquele fatídico dia, pois estava aos berros, extasiado com toda aquela situação, do que assumir que dormira demasiado e perdera o início dos acontecimentos.

A própria construção narrativa de Tião Dolores apresenta incoerências quando ele mesmo relata essa passagem. No primeiro momento, afirma que havia incitado a multidão a dizer as mesmas palavras que ele a pouco dissera. Contudo, na sequência, diz que só começou a fotografar quando vira seus colegas a darem os primeiros cliques. Quando inicia seu registro, Tião Dolores também não consegue explicar ao certo o caminho percorrido em Lisboa e seu discurso se mostra fragmentado e até fantasioso ao constar que a própria câmera, a Leica, era que “disparava por ela mesma”.

A parte mais substancial da entrevista é quando o fotógrafo começa a descrever as fotografias do interior do Quartel do Carmo, local de grande importância política para

o destino de Portugal. A riqueza de detalhes chama a atenção, assim como a questão da mobília que aparece, agora, de forma abundante. Tião Dolores parece se lembrar não só da descrição dos lugares, mas também das falas das figuras históricas ao ponto de recriá-las com precisão em seu relato. Enquanto é Ana Maria Machado, a narradora, quem descreve a fotografia do jantar do Memories no começo do capítulo destinado à entrevista com Tião, neste momento é o fotógrafo quem as descreve, uma a uma, gerando uma sequência narrativa próxima à da linguagem cinematográfica.

As descrições das fotografias, ou “chapas” como Tião Dolores prefere se referir, vão registrando os acontecimentos, passo a passo, momento a momento, conferindo-lhe veracidade aos fatos. Contudo, faz-se necessário observar que estes registros são fragmentários, pois não dão conta de todos os detalhes e, desta forma, podem interferir no entendimento geral da história, uma vez que o que preenche esses vazios é o diálogo através da memória.

Entretanto, toda essa descrição de Tião Dolores é silenciada quando Ana Maria Machado mostra-lhe a fotografia retirada por ele no Memories, em vinte e um de agosto de setenta e cinco. Por mais que tenha lido em voz alta a legenda, bem como as alcunhas e a data, o fotógrafo permanece em silêncio. Essa sua relutância em lembrar vem ao encontro com a sua postura no início da entrevista, como já analisado.

Logo, é possível dividir em três partes o seu relato, sendo: primeiramente, uma demora demasiada em iniciar a entrevista; depois, o relato, fotografia a fotografia, do dia da Revolução dos Cravos; e, por fim, o silenciamento quando questionado sobre a fotografia no Memories. Essa divisão faz-se necessária a fim de que se possa ponderar que o único momento de fala do fotógrafo é quando ele relembra o dia de vinte e cinco de abril de setenta e quatro. Mesmo que ainda possa haver possíveis alterações em seu relato, Tião Dolores registra, ou melhor, deixa-se registrar pela câmera de Miguel Ângelo, o seu depoimento sobre a revolução. E ainda vai além, ao pedir para que o jornalista também registre para a posteridade a entrega de dois sacos de plástico com películas, papéis e materiais coletados à época da revolução. Conteúdo de alto valor histórico que Tião prefere se livrar a dá-lo aos jovens jornalistas, desprendendo-se assim, de suas lembranças.

A entrevista de Tião Dolores é altamente imagética, ao ponto que, Ana Maria Machado, logo após colhê-la, já imagina transformá-la em frases de efeito mesclada com as próprias fotografias do autor. Desta forma, fica evidente que o registro do fotógrafo está ancorado em seu ofício de fotografar, mais do que em seu próprio relato.

E é a narradora que deixa claro essa preferência ao informar aos leitores essa preferência das imagens em relação às falas. Ainda que as fotografias possam ser fragmentos da realidade, a memória parecer ter ainda menos consistência enquanto relato para a posteridade.

Após a entrevista, Ana Maria Machado reluta, mas acaba por pensar em seu pai. A aproximação dele com Tião Dolores se torna inevitável: o pai encontra-se em seu carro, um lugar fechado e seguro, assim como o estúdio do fotógrafo em que acabara de sair; Antônio Machado encontra-se fumando cigarro após cigarro, enquanto que o outro não parava de mordiscar o tremoço por todo o tempo em que esteve em sua companhia; há uma forte marcação do tempo, ou seja, uma longa espera para que a jornalista tente se aproximar do pai, o que acaba não fazendo, mas espera similar teve ao se encontrar com o fotógrafo.

Contudo, diferentemente com o que houve na entrevista, Ana Maria Machado resolve não confrontar o pai. O leitor tem acesso a uma série de questionamentos íntimos da narradora e o que chama a atenção, logo de início, é o tempo. Quinze anos de silenciamento. A “estratégia de silêncio”, como prefere chamar a narradora, foi o caminho tomado por ela para evitar a figura do pai e por consequência, evitar seu próprio conflito interno.

No trecho a seguir, é possível notar esse receio de confrontar o pai:

Ia eu pensando lento, enquanto caminhava rápido. Pois ele era assim. A cada detalhe que me viesse a oferecer, desejaria receber como recompensa, não os detalhes sobre o meu trabalho, mas os seus fundamentos, finalidades e perspectivas até ao horizonte longínquo do meu remoto futuro, rondando tanto os meus fantasmas mais escuros quanto os meus sonhos mais caros. E ao chegar a casa, se lhe dissesse, chegaste tão tarde, pai, ele queria saber por que razão logo naquele dia eu havia chegado tão cedo e se no dia anterior tinha regressado de madrugada, onde tinha estado, com quem teria andado, toma cuidado, não faças isso outra vez (JORGE, 2014, p.120).

Ana Maria Machado prefere não questionar o pai para não ser questionada por ele. Há uma reflexão quanto ao seu relacionamento paterno, mas ainda sem tentativa de confronto. A narradora parece conhecer bastante o pai a ponto de adivinhar suas ações futuras dentro de um cenário hipotético, um pouco como o pai fazia em seu ofício em relação ao futuro de Portugal.

Por meio de oposições, a narradora descreve seu relacionamento com António Machado. “Lento” e “rápido”, “detalhes” e “fundamentos”, “tarde” e “cedo”, essas são algumas das referências usadas para mostrar ao leitor as diferenças cruciais entre eles.

A forma como a narradora constrói a sequência discursiva também requer atenção. Ao dar voz à figura paterna, Ana Maria quebra o silêncio característico da sua relação com o seu pai e a obriga a conversar com ele, ou seja, expande as fronteiras com as quais, pai e filha, estão habituados e eleva o relacionamento deles para outro patamar. Essas suposições feitas por ela parecem servir mais como lembrete do que ela procura evitar, do que um anseio para a resolução de um conflito que perdura há anos.

O termo “recompensa” também revela algo sobre eles. Para Ana Maria, o fato de o pai ter acesso às informações de sua vida caracteriza certo tipo de recompensa para ele, tendo em vista que estaria dando a ele a honra de compartilhar de momentos íntimos de sua filha.

Durante a sequência narrativa, a narradora faz perguntas retóricas sobre seu relacionamento com o pai. Perguntas que demonstram alguns detalhes importantes do seu projeto jornalístico, como seu forte desejo em entrevistar António Machado, mesmo sabendo que não se deveria misturar a “vida privada com a vida cívica”. Logo adiante aos questionamentos, surgem as lamentações referentes a um futuro hipotético. “Ah!” e “Se” são construções que se repetem cinco vezes e servem como reforço do seu desejo de mudança.

Não contente apenas com a descrição das fotografias por parte de Tião Dolores, Ana Maria Machado idealiza o feito por parte de seu pai. Como é possível notar a seguir:

Ah! Seu eu caísse nessa tentação, como António Machado não iria descrever a fotografia, os fotografados, os apelidos, os anexins, os cogumelos, como evocaria de imediato muito do que eu conhecia desde a mais tenra idade, e o resto que eu desconhecia (JORGE, 2014, p.121).

Novamente, a questão do registro por meio das fotografias é trazida à tona, mas, desta vez, por meio do desejo da narradora em atrelá-la com a memória do pai. O depoimento do fotógrafo já a serve profissionalmente para embasar o seu documentário, mas para a sua construção individual, ainda lhe faltam a lembrança paterna. Interessa notar que é pelo mesmo registro, ou seja, a fotografia, que Ana quer ter acesso a essa

parte da história. Provavelmente, neste caso, a fotografia não a sirva como meio de cristalização da memória, mas como fim de questões mal resolvidas em seu passado.

Princípios da pós-memória também podem ser encontrados no fragmento acima quando a narradora afirma que “evocaria de imediato muito do que eu conhecia desde a mais tenra idade”. Muito embora tenha convivido com alguns dos memoráveis em sua própria casa, Ana Maria era apenas uma criança e não poderia conhecê-los de forma profunda senão por meio da própria lembrança paterna. Tanto que, na referida fotografia, ela sequer era nascida.

Por mais que, através de suas ações, a jornalista tente apagar os laços afetivos com o pai, em seu discurso é possível notar o quão atrelado à figura paterna ela está. Essa mistura com a memória de ambos, assim como o seu desejo de conhecer as outras partes da história em “e o resto que eu desconhecia”, depende de António Machado.

Contudo, o texto dá indícios de que, por mais que ela tente chegar perto dele, o jornalista se esvai. Capaz de registrar e de lembrar com detalhes de praticamente todos os pormenores políticos e sociais ligados à Revolução dos Cravos e seu entorno histórico, António Machado faz a opção de não falar de si mesmo. E é esse o ponto crucial da divergência com a filha, pois para ela, o seu entendimento enquanto indivíduo passa pelo o entendimento da construção de indivíduo da figura paterna.

Passado nebuloso, sem muita noção temporal, pois a pós-memória não é clara uma vez que ele não vivera os fatos. Sempre que reflete sobre seu relacionamento paterno, acaba chegando à figura da mãe, Rosie Honoré Machado, como é possível notar no trecho a seguir: “Mas esse deambular de Rosie acontecera um dia antes, nesse mesmo dia ou um dia depois?” (JORGE, 2014, p.121).

Sem precisar o tempo, novamente a análise recai sobre este tópico. Fundamental para a sequência dos fatos, a narradora parece confusa com a cronologia. Tal reverbera em seu discurso a ponto de ponderar se realmente irá enfrentar o pai e culmina na afirmação de que jamais o faria. Suas considerações começam a perder força: sugerindo perguntas fictícias que não serão feitas e mentindo sobre a sua relação com o pai.

Ainda sobre o tempo, há de se ressaltar, que a entrevista de Tião Dolores dura pouco mais de duas horas, enquanto as reflexões de Ana Maria Machado, mais de seis horas. Essa considerável distinção na duração dos processos demonstra a importância que a protagonista desprende a estas situações, ou seja, para ela, refletir sobre as

informações coletadas e ponderar a participação do pai nesses acontecimentos têm maior relevância do que os depoimentos dos memoráveis em si.

Assim como o tempo, o lugar também terá espaço nas reflexões da protagonista. Ao pensar no pai, Ana Maria Machado sempre acaba chegando a sua mãe e, o fato de Rosie ter partido de Portugal para viver em Bruxelas é lembrado. Essa separação física não parece superada nem de longe e para Ana, o pai é o grande responsável, pois é a ele que recaem as críticas de caráter. Ela deixa claro que é completamente diferente do pai ao dizer que ele era um “sedentário” e ela “nômada”. A ela cabe, portanto, o “direito de dizer”; já, a ele, o direito de calar.

A narradora deixa ainda mais clara a importância do espaçamento geográfico ao constatar diferenças viscerais entre Portugal, sua terra natal, e Washington, local onde escolheu para viver. Enquanto aquele é definido como a “periferia da periferia”, ou seja, região à margem; este é o “centro do mundo”, “o olho do olho”, espaço onde as coisas acontecem. Assim, é possível perceber que o distanciamento, está para Ana Maria Machado, ligado diretamente ao poder de fala. Desta forma, somente distante – fora – de Portugal, a narradora consegue ter voz.

A narradora tenta, ainda, aproximar Tião Dolores de António Machado por meio do espaço doméstico. A ausência de mobília de um, relacionada com a permanência longa de móveis de outro, como é possível notar em “mesma alcatifa”, “mesma mesa” e “mesmo candeeiro”, chamam a atenção do leitor atento. Enquanto para o fotógrafo há um desapego, ou melhor, uma forma de apagar o passado; para o jornalista a importância de permanecer com essas lembranças, mesmo que desgastadas, é vital. Embora com diferentes concepções, o que os une é o fato de ambos permanecerem atrelados a um passado em comum e não conseguirem superá-lo. Os dois buscaram formas diferentes de lidar com a situação, mas ainda sofrem do mesmo mal.

Por fim, a protagonista admite sentir-se bem ao usar o material da vida privada de seu pai, a fotografia do Memories, para ir atrás do próximo entrevistado, o Major Umbela. Esse sentimento funciona como uma espécie de satisfação em enganar o pai e assim, fazer com que ele sofra um pouco do que ela sofreu anos antes quando seus pais se separaram. O fato de se vingar do pai, mesmo decorridos muitos anos, demonstra claramente que a narradora ainda não superou o passado. Tal atitude, portanto, aproxima-a ainda mais de seu pai. Mais do que ela própria gostaria de admitir.

Assim como os demais, o major também reluta em conceder a entrevista a Ana Maria Machado. Na verdade, Umbela hesita entre relutância e a recusa definitiva.

Oscila também no timbre de sua voz, pois ora parece tratar-se de um adolescente, ora de um homem maduro. A importância de seu discurso se dá pelo fato de o major ter sido um dos oito assaltantes da Rádio Clube e, por esse motivo, a jornalista insiste por uma semana.

Em relação aos demais jornalistas, é válido constatar que cada um nutria um sentimento diferente em relação à entrevista e fazem questão de registrá-lo. Miguel Ângelo parece não ter o mesmo interesse que as amigas possuem em resgatar o passado e mantém uma postura de desconfiança durante toda a conversa com o major. Margarida Lota demonstra certo interesse pelo entrevistado, pelo menos é o que a narradora começa a perceber, pois quanto maior a recusa de Umbela, mais interesse por ele a jornalista alimentava.

O major representa um de oito, conforme já mencionado, e queria que os outros também fossem ouvidos, pois, para ele, havia uma grande problematização na memória: com o tempo, as deturpações iam-se cristalizar na memória. Ele acaba por negar o registro ao citar os problemas relacionados à memória, assim como os demais memoráveis entrevistados até o momento da narrativa. O major exemplifica dizendo que alguns personagens históricos da revolução centravam as ações em si próprios, outros se distanciavam dos fatos e, havia outros que preferiam se ausentar. Portanto, é possível notar que a subjetividade dos relatos acaba por esvaziar o seu sentido enquanto registro tendo em consideração os diferentes pontos de vista sobre o mesmo acontecimento.

Há, em seu discurso, uma gradação do menor para o maior, do individual ao coletivo, ao relatar que ele dentro do seu grupo, que por sua vez era um entre tantos outros grupos que compunham a revolução que pouco fez para torná-la real. Essa diminuição dos fatos e da sua importância perante eles tem como agravante a questão do tempo, pois à medida que se passam os anos, o major minimiza ainda mais a sua participação no desenvolvimento dos fatos que culminaram na Revolução dos Cravos. Esse processo de modificação ao longo do tempo é prova de que a memória dele vai sendo transformada sempre que retomada e, sendo assim, mutável, a memória se desqualifica enquanto recurso de registro.

Cabe aqui o comentário de que a própria Ana Maria Machado se vale do registro fotográfico para a escolha de major Umbela como entrevistado, pois outros oficiais foram tão importantes quanto ele, mas fora o major o escolhido para registrar o seu depoimento. A narradora chega inclusive a citar o Batalhão de Caçadores 5, faz



menção ao comandante, mas, ainda assim, opta pelo Major Umbela, pois este é a figura presente na fotografia do Memories.

O Major Umbela concede a entrevista ao trio de jornalistas ao saber do local escolhido para este ofício: o anfiteatro do parque São Sebastião. Desta forma, é possível perceber que a questão do espaço também tem importância para o major, assim como tivera para o chefe Nunes. Um bate-papo ao ar livre em torno da natureza era para ele a única maneira de perceber a beleza diante da vida, em uma tentativa clara de esconder os horrores da guerra por meio da beleza daquilo que é natural.

Entretanto, a primeira entrevista que seria ao ar livre teve que ser alterada para uma cafeteria, pois as condições climáticas não o permitiram. A narradora deixa claro que o céu de Lisboa mudou de uma hora para outra, ou seja, o próprio local parece não querer que as palavras sejam ditas de forma a se propagarem no ar, pelo contrário, devem ser ditas em locais reservados, longe dos ouvidos atentos de outras pessoas.

Ao caminharem até a cafeteria, o major vai narrando as diferentes espécies de árvores do parque:

O carvalho-alvarinho, o freixo, o choupo-negro, o espinheiro-da-Virgínia, o ulmeiro. Do ulmeiro, o general colhia uma folha e rodava-a entre os dedos mostrando à vez as duas páginas – “Vejam, reconhece-se a folha do ulmeiro porque é assimétrica rente ao pecíolo.” O general apanhava do chão várias folhas dessa espécie, todas com o mesmo formato. O curioso é que o fazia sempre com a mão esquerda. A direita, reparava eu, então, estava metida no bolso do casaco, e de lá não a tirava. Margarida Lota aproximava-se do general para ver as folhas, e a sua curiosidade era genuína, e genuína era também a sua admiração por ver que um militar que participara num golpe de Estado se interessava pelas espécies botânicas (JORGE, 2014, p.132).

Nessa sequência narrativa é possível notar o conhecimento do major em relação à botânica, fator este que será explicado logo em seguida por meio de sua memória de infância e da figura de seu avô. Não à toa, esse interesse pelas árvores é acrescentado à narrativa, pois só assim seria possível se chegar à explicação da alcunha do major: Umbela. Sua explanação está descrita na passagem retirada acima quando ele diz que “reconhece-se a folha do ulmeiro porque é assimétrica rente ao pecíolo”. No entanto, ao comparar-se a simetria da planta com a assimetria das mãos do major, sua alcunha não faz mais tanto sentido atualmente. Essa perda de identidade está diretamente relacionada ao período de pós-revolução e sua frustração ideológica

sofridas pelo major, ao ponto de o apelido de épocas vindouras, definhar-se. Porém, nem mesmo essa assimetria, ou seja, o problema com a mão direita, em uma clara referência política, é capaz de diminuir a admiração de uma jovem jornalista por um dos memoráveis. Margarida Lota demonstra-se interessada pelo Major Umbela ao reparar que um militar também tem preocupações menores, como o interesse pela botânica. Essa espécie de ambiguidade subjetiva desperta o interesse da jovem e faz com que ela se sinta atraída por um homem símbolo do espírito da Revolução dos Cravos.

Ainda sobre a assimetria do major, é interessante notar que ao longo de toda a entrevista, Miguel Ângelo desconfia da mão direita escondida do Major Umbela. O jornalista, insistentemente, faz sinal para Ana Maria Machado ficar de olho no oficial enquanto Margarida Lota faz as perguntas. Miguel chega até a compará-lo com outros ao longo da história como Mozart, Washington, Simão Bolívar, Lafayette e Karl Marx, deixando evidente o posicionamento político relacionado a esse gesto.

Novamente a questão do espaço vem à tona quando Ana Maria questiona-o sobre o passado. Para ele, o interior da Rádio Clube era um labirinto. No entanto, ao trazer a narrativa para o presente da fala – o momento da enunciação –, é possível comparar a rádio com o parque em que estão, pois este também é descrito como um verdadeiro labirinto. Também por aproximação, é possível associar a questão das algibeiras<sup>31</sup>, pois, enquanto no passado estes escondiam a arma utilizada na Rádio Clube, agora servem para esconderem a mão direita. Logo, por dedução, pode-se comparar diretamente a mão direita do major com uma arma, ou seja, seu posicionamento político atualmente tem o mesmo valor destrutivo de um revólver.

A língua latina também tem sua importância dentro do testemunho do major. Em sua recordação sobre o avô latinista, o militar relembra o apelido de infância proveniente do latim: *Umbella, umbellae*. São também da mesma origem os nomes das espécies de árvores citadas pelo memorável: *populos nigra, ulmus glabra, ulmus minor, phoenix canariensis, roebelenni, acer pseudoplatanus, populos tremens*. Por fim, o avô ainda aconselha-o dizendo: “*Accipe quod tuum, alterique da suum*”<sup>32</sup>. O latim funciona como lugar de memória, pois se relaciona simbolicamente com a ética aprendida no âmbito familiar que marca fortemente a infância do entrevistado.

---

<sup>31</sup> Algibeiras (português europeu): bolsos.

<sup>32</sup> *Accipe quod tuum, alterique da suum (latim)*: Aceita o que é teu e dá o alheio ao seu dono.

A música também aparece como suporte de registro. A marcha *A life on the Ocean Wave*<sup>33</sup> tocada pela banda do Corps of Royal Marines serve como cristalização da memória. Contudo, vale ressaltar que a melodia<sup>34</sup> é mais importante do que a letra<sup>35</sup>, neste caso. O ritmo distribuído em compassos 6/8 de forma uniforme e constante é associado à marcha das tropas militares, conferindo-lhe ordem e disciplina e possui uma relevância muito maior do que a letra, pois esta – em inglês – sequer era cantada nas execuções do Movimento das Forças Armadas (MFA) que adotou a marcha como hino.

A pintura também é citada como registro documental quando o Major Umbela compara a execução de alguns homens que estavam no interior da rádio ao quadro do Goya. A obra a que se refere é *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"*, conforme figura a seguir.

---

<sup>33</sup> RUSSELL, Henry. *Life on the Ocean Wave* (1838). *Historic Sheet Music Collection*. 320. <https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/320>. Acessado em 01/03/2020.

<sup>34</sup> A partitura da música encontra-se nos ANEXOS desta dissertação.

<sup>35</sup> A letra integral da canção encontra-se nos ANEXOS desta dissertação.

**Figura 1** - "Los fusilamientos"<sup>36</sup>



Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado.

A pintura acima retrata uma cena de barbárie em que há o fuzilamento sumário de homens desarmados e dispostos a se entregarem, como fica evidente no homem de mãos levantadas. Sua camisa branca reforça a ideia de rendição e provável inocência. O sangue espalhado no chão, a quantidade de armas, e a curta distância dos tiros corroboram para a brutalidade representada na cena. O Major Umbela, portanto, por meio da menção à obra, faz uma grave denúncia sobre os acontecimentos de alta gravidade relacionados à Revolução dos Cravos.

Pode-se concluir que o major tenta diminuir suas ações e, por consequência, diminuir-se a si próprio, como forma de esquecer o passado. Por meio de sua memória familiar com o avô, percebe-se que a questão ética, no caso, de devolver um valor recebido a mais, é uma questão moral fortemente estimulada em seu lar. Entretanto, na noite de vinte e cinco de abril de setenta e quatro, a se ver obrigado a mentir para salvar

---

<sup>36</sup> GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>. Acessado em 01/03/2020.

sua vida, a de seus companheiros, e, sobretudo, a missão à qual foi designado a cumprir naquela noite, o Major Umbela subjuga o pilar ético que o estruturava enquanto indivíduo e se vê desconstruído a partir de então.

Por fim, como último recurso de registro, Ana Maria Machado recorre à fotografia do Memories, para testar a memória do entrevistado. Não se recordando muito bem da data e nem dos nomes das pessoas, o major recorre à legenda no verso e recorda que a sua alcunha era Umbela. Novamente a memória é posta à prova e se mostra passível de esquecimento enquanto a escrita, no caso a legenda, permanece inalterada. Tamanha é a importância desse registro, tão forte é a lembrança de um nome, que o militar resolve mostrar a mão que escondera durante toda a entrevista: a mão direita.

Revela-se assim, uma mão sólida, bem proporcionada, fisicamente perfeita. Entretanto, o membro não funcionava tão bem quanto o outro. A mão tremia como uma corrente elétrica, fazendo uma evidente referência à tortura da ditadura militar que se utilizava de choques elétricos. Após este imprevisto, o major abandona a entrevista, indo refugiar-se entre as árvores, local que conhece desde sua infância e que lhe traz boas memórias, pois são memórias de um tempo em que não precisava mentir.

Todos os lugares de memória relacionados à entrevista do major – o lugar, a fotografia, a língua, a música e a pintura – perdem força se comparados aos processos judiciais que são revelados na sequência narrativa. Umbela pede para conversar em privado, somente com Ana Maria Machado e, desta vez, apresenta estar mais seguro e não esconde mais a mão direita. Com voz baixa e em tom de confiança, o major reconta uma memória datada de 1998 a fim de explicar que fora chamado para “vasculhar o lixo que se encontrava debaixo das secretárias das repartições públicas”. É fácil reconhecer que o major só aceita essa proposta, pois o seu interlocutor acaba mexendo com preservação da sua própria memória e dos demais memoráveis. Com a desculpa de que só estes são ímpecáveis na sociedade atual, pois só eles tinham realizado a revolução, o major cede ao pedido meio como para consertar as mentiras contadas por ele naquele determinado período.

Essa preservação memorialística vai fazer com que Umbela retome a sua infância. Ao perceber a oportunidade que tem, a figura do avô é resgatada e o deixa envaidecido e honrado por achar que o avô o consideraria *impollutum*, ou seja, imaculado. Nota-se, assim, a importância que é dada pelo major a um passado sem

máculas, a fim de se preservar enquanto pessoa honrada e digna de orgulho para os seus familiares.

O Gabinete do Comando, onde ocorrera o convite, é substituído pelo restaurante panorâmico do Sheraton no encontro seguinte, demonstrando uma ascensão social e certo distanciamento dos locais em que a revolução ocorreu, uma vez que Tejo e Lisboa encontravam-se lá embaixo. Nota-se ainda que o local dos encontros, não por acaso, é um restaurante, uma espécie de novo Memories, mas ressignificado.

Essa ascensão social pode ser amparada na “folha oficial” que o major recebe pelo seu serviço prestado ao secretário de Estado. Esse caráter documental o confere um valor maior, assim como a sua mudança de patente, pois de major, Umbela torna-se brigadeiro, patamar de maior credibilidade dentro das instituições militares. Contudo, no desenrolar de seu testemunho, o oficial deixa evidente que essa forma de registro também traz contratempos e, inclusive, proporcional à eficiência destes, pois todos os documentos foram para a sindicância. Sua ética é novamente questionada, mas desta vez, diferentemente da primeira, há a presença de registros documentados e não apenas a ancoragem dos fatos por meio de memórias, o que torna mais complicada a sua defesa.

Na sequência de seu relato, Umbela explica a paralisia em seu lado direito: quando volta de Mata Real e é ignorado por dois camaradas de armas. O vínculo com a pátria, o seu desejo nacionalista representado pelo lado direito, morre, assim como a sua vontade de purificar o mundo de trapações e mentiras. Como consequência, Umbela fica com uma seqüela, um defeito físico para sempre lembrar: a mão direita como herança daqueles tempos.

E caminho constantemente para o advogado. Estão nove processos a decorrer. Nove. O primeiro, o segundo e o terceiro são contra o secretário de olhos negros que me chamava ao Sheraton para me dar palmadas de agradecimento. Os outros, contra televisões e jornais que não me ouviram. Sujaram o nome do meu avô, o nome do meu pai, a minha pessoa, e a revolução de que participei (JORGE, 2014, pp.152-3).

É visível que entre o secretário e as televisões e os jornais, Umbela mantém maior descontentamento com o primeiro. O fato de explicitar os numerais ordinais “primeiro”, “segundo” e “terceiro” ao se referir aos processos contra o secretário, aumentam o valor sentimental ligados à mágoa que este o causara. Em relação às

televisões e aos jornais, os processos são descritos como “os outros”, denotando menor importância. Provavelmente por orientação do advogado, já que o oficial inicia seu relato dizendo que frequentemente o visitava.

É possível perceber uma gradação relacionada ao tempo, ou seja, do mais velho ao mais novo. Do avô a revolução. Essa sequência também indica, em ordem, a importância que os fatos têm para Umbela, reiterando assim, a questão da ética enquanto princípio básico e relacionado à sua memória familiar e, sobretudo, o quanto importante é preservá-las.

A entrevista termina com o anúncio de vitória do primeiro processo jurídico que ocorrera há dois dias, e por isso o major havia aceitado conversar com Ana Maria Machado novamente. Na sequência, Miguel Ângelo que se mantivera cético durante toda a conversa, vai questionar Ana Maria Machado sobre o ofício de António Machado. A protagonista, motivada pela esperança estabelecida pelo militar, associa o gesto cotidiano do pai de fumar ao ato de escrever, aproximando-os e igualando-os enquanto lugar de memória paterno.

De volta ao apartamento do pai, a narradora começa a fazer reflexões sobre o convívio entre eles, mas o relato é invadido fortemente pela questão musical, como é possível observar no fragmento a seguir:

(...) voltou ao seu assento, e só então reparei que ouvia música. Aumentou o volume, o meu pai. Se ele não dizia nada, eu nada lhe diria. De novo nos tínhamos desencontrado. (...) Pois se em vez de ter andado pela casa, resguardando-se, António Machado tivesse aberto a sua mão, arredondando-a sobre o meu ombro, e tivesse dito *Querida filha, vieste tão cedo*, naquele mesmo momento, eu teria aberto a minha mochila, teria retirado lá de dentro os objectos que lhe surrupiara para o meu trabalho, ter-lhe-ia dito que a última das últimas fora o assalto aos seus discos e gravações privadas (...). Mas, não. António Machado tinha-se arrependido e voltara para o sofá com um tabuleiro nos joelhos, toda a atenção posta em Purcell a rodar dentro de uma caixa (JORGE, 2014, pp.156-7).

A música parece ocupar o lugar da fala, pois enquanto o pai ouvia música e aumentava o volume, tornava-se quieto. E mais, não dava espaço para que a filha falasse também. Fica claro, por meio da disposição da oração subordinada adverbial condicional, que, na percepção da protagonista, o confronto com o pai só se daria se este tomasse a iniciativa, “se ele não dizia nada, eu não lhe diria”. Como o pai faz a opção pela canção, o distanciamento entre eles permanece. Percebe-se que há um grande

interesse por parte da filha por esse diálogo. Na sequência, Ana cogita um abraço do pai e até conjectura sua fala afetuosa “Querida filha, vieste tão cedo”, como uma possível aproximação com ela, o que teria possibilitado uma reciprocidade de sua parte, de acordo com a sua narração.

A questão musical volta com força, quando diante deste silenciamento, a narradora afirma ter roubado alguns discos e gravações privadas do pai. Em uma possível tentativa de tirar a desculpa com a qual António Machado se utiliza para evitar o diálogo, a jornalista se apropria dos pertences paternos. Contudo, novamente, o pai retorna ao seu porto-seguro da música e se senta no sofá com a sua vitrola, protegido pela canção.

Partindo para a entrevista, a narradora já difere o quinto entrevistado, Ernesto Salamida, dos demais memoráveis ao caracterizá-lo como o mais acessível. Para ela, Salamida parece não ter biografia, não ter um passado. Novamente o conceito de pós-memória pode ser aqui registrado como um possível apagamento da memória. Enquanto os pais comentavam sobre os demais memoráveis, provavelmente, em relação a Ernesto o mesmo não deve ter ocorrido, causando em Ana a sensação de simplesmente não ter existido. Ela mesma chega a afirmar que não “lembrava de alguma vez Ernesto Salamida ter entrado em nossa casa”.

Antes de iniciar de fato a entrevista, Ana recorre à gravação da emissão de rádio que havia dado o sinal definitivo para o início da noite memorável. Agora é ela que dá preferência à canção do que a fala:

Mas antes fomos escutar a gravação da emissão de rádio que havia dado o sinal definitivo de saída para as colunas militares, na noite que tínhamos passado a chamar de memorável, por influência da designação dos vultos, como dizia Margarida Lota. Era o som emblema da noite memorável, do dia memorável, da estação do ano memorável, de um estado especial da história, estado de vigília, para nós, ou um momento de *A História Acordada*, no dizer do padrinho de Bob. Sentámo-nos na esplanada do Parque Eduardo VII e ficámos a escutar. Margarida Lota reconhecia que tinha ouvido a canção vezes sem conta, ao longo da sua vida, mas ao longe, muito, muito ao longe, tão longe que nem dava por isso, e reconhecendo a sua impreparação, queria ouvi-la de novo, antes de se ir sentar em frente do Salamida. Quando o som das últimas passadas se extinguiu, ele olhou para muito longe, emudecida (JORGE, 2014, p.159).



Novamente a música. O trio de jornalistas decide escutar o cante *Grândola, Vila Morena*<sup>37</sup> de Zeca Afonso, antes de entrevistarem Ernesto Salamida, pois é este símbolo da revolução que tornará aquele momento memorável. É este o som responsável que faz com que os jornalistas fiquem quietos, sentados no parque, a escutar.

Chama a atenção o fato da “anémoma”, Margarida Lota, personagem de grande poder de fala durante as entrevistas, emudecer-se diante da canção. Embora a narradora afirme que a amiga já havia ouvido várias vezes a canção, ainda sim, esta permanece reflexiva e emudecida durante a execução da música, o que reforça ainda mais o poder memorialístico da canção. O poder de fala é retirado diante do poder da música. Portanto, a música ganha um lugar de memória muito maior em relação ao testemunho.

O próprio encontro com Ernesto Salamida é recheado de sons, configurando este recurso narrativo utilizado na obra como um modo de reforçar a sua importância. A utilização da campanha para anunciar a presença dos jornalistas é o primeiro recurso sonoro. Depois, as passadas executadas na subida pela escada de madeira e, por fim, a menção de uma camiseta contendo o símbolo de uma banda – Metallica. Toda a sonoplastia que envolve o encontro com o entrevistado sugere o forte poder que o som estabelece como uma possível ancoragem da memória.

Outro detalhe que merece atenção no testemunho de Ernesto Salamida é a sua mãe. Descrita como uma mulher que possuía um anel de rainha na mão esquerda e que se sentava em uma cadeira com braços, representando o trono, ela é a própria figura de uma monarca dotada do poder da fala que interrompe o filho diversas vezes ao longo da entrevista. Há até uma forte sugestão da narradora ao afirmar que parecia que a mãe ameaçava engolir o seu próprio filho<sup>38</sup>. Nessa passagem, que pode ser entendida como uma possível referência mitológica<sup>39</sup> percebe-se claramente uma forte necessidade por silenciar o filho, muito provavelmente, como para representar o poder de fala que ele fora perdendo durante os anos. Mais um exemplo, assim como os demais entrevistados, de um grande revolucionário que fora se emudecendo com o passar do tempo. Logo, o som simboliza a revolução, o novo; o silêncio, justamente o contrário, o velho.

---

<sup>37</sup> A letra integral da canção encontra-se nos ANEXOS desta dissertação.

<sup>38</sup> Saturno (romano) ou Cronos (grego) com medo de ser desafiado pela liderança do trono por um de seus filhos, resolve engoli-los e, desta forma, aprisioná-los dentro da própria barriga.

<sup>39</sup> Foi adicionado aos ANEXOS desta dissertação o quadro *Saturno devorando a un hijo* (Saturno devorando um filho), de Francisco de Goya.

Tamanho é o espaço que o apelo sonoro ocupa no depoimento e na memória de Salamida que a canção de Zeca Afonso é novamente citada, mas agora pelo próprio memorável. Neste momento, seu discurso passa da primeira pessoa do singular para a primeira do plural. A memória individual confunde-se com a coletiva e é comparada com a heteronímia desenvolvida por Fernando Pessoa. Às vezes dois, às vezes cem, mas na verdade um só: Ernesto Salamida.

Por extensão, o memorável também se compara a Zeca Afonso. O cante traz a vontade de um coletivo “o povo é quem mais ordena”, a vontade de um povo que não pede, mas sim ordena, tal qual um monarca. Contudo, é o som, sobretudo o som das passadas firmes que demonstram a imponência e a força do cante. É nessa passagem que o coletivo se destaca e realmente executa uma ação de protesto. Assim, Salamida é dois – Fernando Pessoa, na literatura, e Zeca Afonso, na música –, mas representa a força de cem soldados que marcham, cem pessoas que desejam uma revolução, um coletivo que possui um sonho em comum.

No mesmo sentido, é possível verificar a influência dos Estados Unidos da América no relato histórico português que o testemunho de Salamida sugere. O povo português perde a sua voz enquanto coletivo, enquanto povo, e ficam à mercê do estrangeiro, do de fora, do povo norte-americano. Essa leitura é permitida, pois, a todo o momento durante a entrevista, palavras ou expressões em inglês surgem no texto, como *Skype*, *blue jay*, *the biggest red oak* e *T-shirt*, reforçando assim, por meio da língua e da cultura, a presença dos EUA a partir da Revolução dos Cravos em Portugal. Contudo, a maior influência estrangeira pode ser percebida por meio, novamente, da música. A banda *Metallica*, originária de Los Angeles, Estados Unidos, estampada na *T-shirt* e na cama de Salamida comprovam essa teoria.

Logo após o som da banda *Metallica*, Salamida é questionado sobre o silêncio por Margarida Lota. Enquanto havia barulho vindo de fora, também havia uma calada Guerra Colonial ocorrendo em África. O memorável se põe no lugar de um português morto, “bem morto”, segundo ele, em solo africano. Esquecido e “enterrado muito longe”. Desta forma, é possível notar que a personagem demonstra forte percepção histórica do entorno relacionado à Revolução dos Cravos e da sua participação política e social enquanto responsável e memorável daquela fatídica noite de primavera. Por isso, provavelmente, faça a opção pelos opostos: ora fala, ora emudece; ora é o som, ora é o silêncio.

Por fim, Salamida faz uma análise social de Portugal, como é possível perceber no fragmento a seguir:

(...) Pode-se dizer que em trinta anos, como é natural, a *revolução*, numa primeira fase, deu lugar à *devolução*. Depois da devolução, como é natural também, passou-se ao período da normal *evolução*, e da *evolução*, como é comum em todos os processos semelhantes, passou-se à *involução*, e daí à *denegação*, foram apenas uns anos. É aí que estamos, nesta Primavera quente de dois mil e quatro, em que nem o sol aparece nem cai do céu uma gota de água. Denegação. Não estamos nada mal. O estado de denegação é o mais propício à felicidade das gentes (JORGE, 2014, p.169) (grifo nosso).

Revolução, devolução, evolução, involução e denegação. São esses os estágios propostos por Ernesto Salamida a respeito da sociedade portuguesa nas últimas décadas após a Revolução dos Cravos. O memorável termina afirmando que o ano de dois mil e quatro é a fase da denegação e chega a compará-la a primavera, estação do ano que não é dada aos excessos, ou seja, nem faz muito sol, nem chove. Esta descrição da parcimônia social em que assola Portugal atual pode ser vista na figura do próprio personagem. Sua construção beirando o cômico, sem muito prestígio, mais uma vez, reverbera nas canções. A preferência por músicas chulas como: *Ora zumba na caneca*<sup>40</sup> no lugar de *Grândola, Vila Morena*, ou ainda, *Os Óculos de Sol*<sup>41</sup>, *Povo que Lavas no rio, que Talhas com teu Machado as Tábuas do meu Caixão*<sup>42</sup> e *Arrebita, Minha Flor*<sup>43</sup> reforçam o caráter depreciativo pelo o qual Portugal vive, segundo Salamida.

Entretanto, ao ser comparado pela mãe com Charles de Foucauld<sup>44</sup> e ao informar os jornalistas sobre as suas pesquisas musicais no quarto-estúdio para descobrir a nova senha musical, Ernesto Salamida parece otimista quanto ao futuro de seu país. O memorável ignora as músicas contemporâneas e se volta aos clássicos em sua pesquisa ou, mais especificamente, se volta às memórias atreladas ao som em uma tentativa de retornar ao passado. Uma tentativa de vivenciar uma nova revolução.

Após a entrevista, a narradora chega à conclusão de que os três jornalistas pensavam de forma semelhante em relação aos memoráveis: todos eram jovens

---

<sup>40</sup> Canção de Tonicha.

<sup>41</sup> Canção de Natércia Barreto. Compositor: John Loudermilk.

<sup>42</sup> Canção de Amália Rodrigues. Compositores: J. Campos e Pedro Homem De Mello.

<sup>43</sup> Canção de Emanuel.

<sup>44</sup> Charles de Foucauld, beato e integrante das Forças Armadas da França.

corajosos responsáveis por uma revolução que deixou como herança uma vida ligada à perda e à desilusão. Porém, ao pensar em Ernesto Salamida, Ana Maria Machado tem uma grande dificuldade em rotulá-lo e prefere permanecer em silêncio, assim como Margarida Lota e Miguel Ângelo. Inclusive, Margarida prefere deixar para trás o anoraque<sup>45</sup> a voltar à casa de Salamida para buscá-lo.

Nos dizeres de Ana Maria Machado, Salamida ganha um *status* quase que mitológico, associando-o a uma espécie de mensageiro divinizado. O que lhe confere tal honraria é a sua aproximação com a música. A própria narradora afirma que só fora possível o envolvimento de Salamida na revolução graças ao mundo mágico da música e diz ainda que seu testemunho fora, na verdade, uma pequena ópera.

Depois dessa reflexão sobre o memorável, a narradora se volta à figura da mãe do Salamida e o modo como ela age e pensa sobre o filho. O trecho a seguir ilustra tal atitude materna:

A mãe de Salamida queria que o seu filho fosse muitos. Queria que fosse o romântico que coloca senhas no ar e vive a pensar em música com tambores de mudança, rufando à frente do tempo, abrindo portas às novas realidades. Mas também desejava o oposto. Desejava que o filho fosse um prático, trouxesse dinheiro para casa de modo a poder reformar a cozinha e a comprar-lhe anéis do tamanho de uvas gradas. Gostaria que despisse a camisa e fosse um santo, e ao mesmo tempo fosse um justiceiro e tirasse proveito disso. Que fosse um rico e fosse um pobre, um acautelado manhoso e um peito livre, que fosse um inocente e fosse um político, surgisse de espada no ar para mudar o mundo como um profeta, e a sorver-lhe o tutano como um banqueiro. E isso era impossível, eu ia pensando. Talvez quisesse que o filho fosse um homem casado e lhe desse descendentes, e ao mesmo tempo se mantivesse solteiro a seu lado para, nas noites de solidão cantar consigo ao desafio *Povo que Lavas no Rio* (JORGE, 2014, p.176).

As oposições são um forte exemplo de indecisão sobre o caráter questionável do filho. “Romântico” se opõe a “prático”, “santo” a “justiceiro”, entretanto, não um justiceiro qualquer, mas um que tirasse proveito em benefício próprio, ou seja, não tão justiceiro assim. “Rico” contrasta com “pobre”, “acautelado manhoso” com “peito livre”, “inocente” com “político”. Nesse ponto é possível perceber a crítica ao sistema político português, provavelmente, àquele estabelecido logo após a Revolução dos Cravos cujo Salamida fora vítima. E ainda, profeta/banqueiro, novamente reforçando a questão financeira pela qual ela e o filho atravessam tempos complicados e, por fim,

---

<sup>45</sup> Anoraque (português europeu): o mesmo que jaqueta, casaco.

casado/solteiro, fazendo crítica ao estado civil do memorável, que não gerara descendentes.

Outro ponto a ser observado é a preferência pelo uso do tempo verbal pretérito imperfeito do modo subjuntivo, em “fosse”, “trouxesse”, “despisse”, “tirasse”, “surgisse”, “quisesse” e “mantivesse”, verbos que estabelecem uma hipótese de algo que não ocorreu, mas que é fortemente desejado que houvesse acontecido por parte de sua mãe.

Vale notar que a descrição sobre o filho se inicia e termina com referências musicais. “Vive a pensar em músicas” e o nome da canção “*Povo que Lavas no Rio*”, reforçam a importância musical dentro do contexto do testemunho da mãe de Salamida em extensão ao relato do filho.

Outro indício da importância da música na entrevista é a menção feita por Miguel Ângelo. Para o jornalista, Salamida representa o efeito da passagem do tempo, e ele deixa claro o seu ponto de vista ao afirmar que “aquele homem está ultrapassado. Então ele acharia natural que, passados trinta anos, ainda se alimentasse o louvor ao pé de uma azinheira?” (JORGE, 2014, p.177). A espécie de árvore mencionada por ele é oriunda do cante de Zeca Afonso, *Grândola, Vila Morena* conforme pode ser visto no fragmento a seguir “À sombra duma azinheira / Que já não sabia a idade / Jurei ter por companheira / Grândola a tua vontade”. Novamente a música símbolo da revolução é resgata na narrativa e deflagra o seu valor enquanto mensagem cifrada.

A última reflexão é feita por Ana Maria Machado, que não conseguiria conhecer o próprio pai, nem se entender enquanto indivíduo, se não fosse atrás dessas memórias presentes nos testemunhos dos memoráveis. Quando eles estão mais fragilizados é melhor para incitá-los e tirar deles os melhores relatos. Por consequência, é possível associar tal ideia com o próprio pai, por isso, justificam-se as entrevistas, pois ela sabe que ir ao encontro dessas pessoas relacionadas ao passado de António Machado é um tema muito delicado para ele, pois envolve indubitavelmente a lembrança da ex-esposa.

A protagonista ainda utiliza a entrevista do memorável para refletir sobre a ausência do pai. Ela vai distinguir as memórias em duas partes: as da superfície e as do fundo do coração. A primeira está relacionada ao seu resgate da história contada pelos memoráveis ao longo do seu trabalho enquanto jornalista; a segunda, atrelada ao ambiente familiar e pessoal, denominada pela narradora como “Viagem ao coração da fábula” – mesmo nome da segunda parte da narrativa em que as entrevistas são descritas

e, portanto, justificadas –, ou seja, uma viagem até ao encontro da figura paterna. Por extensão, pode-se perceber o mesmo relacionamento íntimo atrelado ao seu país de origem: os Estados Unidos eram a superfície, mas Portugal, o coração.

### **Capítulo 3 – Os entrevistados: El Campeador, a viúva de Charlie 8, Francisco Pontais, Ingrid Pontais e António Machado.**

O sexto memorável entrevistado é El Campeador. O encontro se inicia da seguinte forma, segundo Ana Maria Machado:

À segunda tentativa, quando finalmente chegámos à Praia Grande, mal começámos a descer a ravina, não só deparámos com aquele que procurámos, como o encontramos montado sobre um cavalo, e isso nenhum de nós o poderia ter imaginado. Não escondo que vivemos nesse lugar um momento inesquecível em face daquele que na fotografia do Memories tinha o nome de El Campeador. Eu mesma, habitada pelo caso do meu pai, imaginando-o agora a passar os dias debaixo das árvores, consegui concentrar-me por completo no cenário que vinha encontrar (JORGE, 2014, p.196).

O trecho faz referência ao local da gravação: a Praia Grande. A narradora utiliza o termo “cenário” e não paisagem, insinuando algum tipo de encenação, algo montado, artificial, embora se utilize de um local que exista em Portugal. Esse tipo de construção retoma ao gênero documentário, em que se procura reconstituir a verdade, ancorada em fatos, mas que tem a tendência de ficcioná-la por meio da narrativa construída pelo próprio processo de registro.

No texto, é possível notar a tríade: cavalo – cavaleiro – instrutor. As três figuras parecem funcionar como uma unidade. Prova disso é o apagamento dos nomes, “El Campeador” e “Arnoldo”, que em sua maioria das vezes são chamados pelas funções que desempenham: “cavaleiro” e “instrutor”, respectivamente.

Percebe-se, ao longo da entrevista, que a alcunha “El Campeador” raramente aparece no texto, pois a narradora prefere utilizar o termo “cavaleiro”. Tal escolha sugere uma inversão nos papéis desempenhados pelo memorável ao longo da vida. Enquanto, no passado, era lembrado pelo nome de El Campeador, agora, é diminuído à função de um cavaleiro. Um entre muitos outros, sem individualidade. Sem importância.

Sobre eles, torna-se visível que o cavalo quer se aproximar dos jornalistas, diferentemente do cavaleiro e do instrutor. O foco narrativo recai sobre a figura do cavalo, pois há uma extensa descrição do animal ao longo do capítulo que, inicialmente, destinava-se à entrevista do cavaleiro, ou melhor, do El Campeador.

Nesse sentido, nota-se que em relação aos jornalistas há também certa unidade entre os três: Margarida Lota traz a cópia dos planos escritos, fator que justifica a

importância de El Campeador para a Revolução dos Cravos. Já Miguel Ângelo começa a gravar assim que chegam à Praia Grande, garantindo o recurso visual da entrevista que se destina ser brevíssima, pois se previa apenas cinco minutos de conversa. E Ana Maria Machado segura o microfone, proporcionando o áudio do vídeo – muito embora ela se demonstre muito menos preocupada em dar voz ao entrevistado, mas sim preservar o som ambiente.

Toda essa improvisação, seja na captação da imagem, seja na do áudio, bem como a curta duração da entrevista, demonstra que a fala do personagem não tem tanta importância, pois o que os jornalistas procuram é captar a imagem. O cavaleiro na praia tem um alto apelo imagético para o documentário. Possui uma riqueza cinematográfica que coloca o próprio depoimento em segundo plano.

O trecho abaixo exemplifica o modo como o cavaleiro vê a importância de participar de um documentário:

“Trata-se então de uma peça para a BBC Ficção?” Perguntou a Lota. “De modo nenhum, trata-se da BBC História. E sabem porque estou tão empenhado nesta gravação, a ponto de haver vários dias que quase não vou à cama? Porque a historiografia portuguesa, essa puta velha que só contempla quem mais lhe dá, prepare-se para fazer da minha pessoa, e dos meus companheiros de insurreição, um estandarte de ignomínia. Se não nos impusermos, contando a verdade à BBC ou à CBS, como é o vosso caso, iremos passar à posteridade como um bando de idiotas, ou pior, como um grupo de canalhas. Mas eu não o vou permitir.” O animal mantinha-se quieto como se compreendesse as palavras severas que estavam a ser proferidas pelo cavaleiro, a partir do seu lombo. O cavaleiro debruçou-se sobre o lombo, olhou de frente para a câmara – “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. Às vezes penso que para tanta falsidade, só mesmo Shakespeare estaria à altura, mas infelizmente os dramas shakesperianos multiplicam-se na vida, dia após dia, e entre nós não existe nenhum Shakespeare. Uma grande maçada. Neste país, o que nos sobeja em actores e drama, falta-nos em dramaturgos. O tempo passa, passa, passa. Estou farto de me calar. A BBC dá-me uma oportunidade, eu aceito-a de bom grado. Ao menos cuidarei dos relatos que a mim e aos meus dizem respeito.” (JORGE, 2014, pp.200-1).

Nota-se que o entrevistado quer deixar clara a distinção entre ficção e história. Ao ser questionado pela jornalista Margarida Lota sobre o carácter imaginativo do documentário, o cavaleiro demonstra o seu forte anseio pela reconstrução histórica ao



afirmar que está há dias sem conseguir dormir. Ele também se utiliza de palavras com forte carga emotiva, como “puta velha”, “insurreição”, “ignomínia” ao se referir à historiografia portuguesa, evidenciando assim, seu alto grau de descontentamento.

Ao optar pelo condicional “se”, que introduz a oração subordinada adverbial condicional “se não nos impusermos”, o entrevistado cria uma sensação de interdependência ao afirmar que deve agir, que deve se impor. Novamente, utiliza-se de palavras de tom agressivo, como “impusermos”, “idiotas” e “canalhas”, reforçando o seu sentimento negativo em relação aos fatos.

O cavaleiro afirma que os jovens não podem saber muito dos trâmites que envolvem a Revolução dos Cravos, simplesmente porque não viveram, ressaltando assim, a importância de colher os depoimentos dos mais velhos que vivenciaram os fatos. A sequência narrativa dá uma prova dessa afirmação, quando o cavaleiro fala sobre o “pulha de Espanha”, fazendo referência ao Francisco Franco, chefe de Estado e ditador espanhol na época da revolução. Margarida Lota, jovem que não viveu a revolução, não entende a referência e pede explicações ao cavaleiro, confirmando assim, o que havia dito anteriormente.

Adiante, o entrevistado faz crítica ao general português. Em seu ponto de vista, a ameaça ao general – referindo-se ao periscópio – foi o melhor momento da revolução, pois, de acordo com a sua percepção à época dos fatos transcorridos, nem tudo havia mudado, mesmo logo após a mudança de governo.

O relato um tanto quanto fragmentado faz com que o mais importante no contexto da entrevista seja o fato de a sua imagem permanecer preservada e ter maior valor do que o próprio relato do cavaleiro. Como é possível perceber com a anáfora do vento no fragmento a seguir:

A humidade deveria soprar do mar, e no entanto soprava da terra, soprava de todos os lados. Era com alguma dificuldade que eu mantinha o *caniche* no ar. Miguel Ângelo tinha mais sorte, o vento não lhe impedia a captação da imagem. Além do mais eu segurava a fotografia, e acabei por ter de fazer sinal a Margarida Lota, que parecia não se lembrar daquilo que fora combinado. “Um momento.” Disse a minha colega, percebendo que os minutos naquela praia voavam (JORGE, 2014, p.203).

O vento atrapalha a gravação, mas não a impede. Ana Maria Machado deixa registrado que havia impedimentos vindo de todos as direções: do mar, simbolizando o exterior – muito provavelmente fazendo uma referência à Inglaterra através da

influência da rede BBC –, e da terra, simbolizando o interior – ou seja, o próprio país, Portugal, que não conhece a verdadeira história relacionada à Revolução dos Cravos.

O vento, criado como recurso literário para se fazer uma metáfora com os percalços da gravação, também é utilizado na contagem do tempo. Explico: ao afirmar que os minutos naquele cenário “voavam”, por extensão, entende-se que o tempo é uma questão primordial para a reconstrução do passado português. Não se deve desperdiçá-lo, pois, caso contrário, a memória poderá ser perdida ou modificada a tal ponto que não passará de tentativas de reconstrução baseada na ficção.

Nesse momento, Ana Maria Machado deixa explícita, pela primeira vez em toda a narrativa, a verdadeira intenção dela nas entrevistas: questionar os memoráveis sobre a fotografia do Memories. O documento-guia deixa de ser apenas um roteiro que definem quais serão os próximos que terão seus depoimentos coletados pelos jornalistas e passa a ser também o real motivo de Ana Maria ter aceitado o convite de gravar o documentário, pois só por meio desse percurso, ela conseguiria chegar a uma possível resolução de seu confronto de âmbito familiar.

A fotografia, para El Campeador, retrata o povo. Essa avaliação pode ser relacionada à própria figura do cavaleiro que ele mesmo representa, pois, na sequência, quando questionado sobre o seu passado, o passado da revolução, responde sobre o futuro, o futuro de Portugal, que pode, segundo ele, reiniciar uma nova revolução assim que preciso. Dessa forma, a analogia com o povo pode ser vista por meio do caráter cíclico que a história dos povos insiste em repetir.

A própria narradora chega a afirmar que ele era um “homem múltiplo”, sendo a multiplicidade, uma característica de uma sociedade, de um povo. Ao dizer isso, Ana Maria Machado compara-o a três personalidades: São Francisco de Assis, frade católico italiano conhecido por sua bondade e caridade; Richard Burton, ator galês que fez grande sucesso interpretando obras shakesperianas em Londres, Inglaterra; e, Andreas Baader, líder do grupo alemão Fração do Exército Vermelho.

Vale constatar que, ao associar da figura de El Campeador à de um cavaleiro fundido ao seu cavalo, a narradora faz referência à mitologia grega. A figura do centauro, ser que é metade homem e metade cavalo, pode justificar o forte poder imagético que o animal estabelece durante toda a entrevista e também perpetua a lembrança do entrevistado ao ser comparado com figura de tão nobre valor e referência mitológica que ultrapassa o tempo e perdura no imaginário coletivo.

Nada mais apropriado, portanto, do que eternizá-lo em um documentário. Enquanto sua memória passa a perder o valor significativo, o registro por meio do vídeo ganha sentido na mesma proporção.

Ao longo das entrevistas Ana Maria Machado mostra-se mais disposta a confrontar o pai e, por consequência, resgatar as memórias de sua infância. Prova disso é que ela volta à Praia Grande com o carro *argenté* de António Machado. Símbolo de um porto-seguro para o jornalista – onde passa várias horas do dia se refugiando do mundo exterior –, o veículo torna-se um meio de locomoção para a jovem jornalista ir atrás de El Campeador. Enquanto o pai utiliza o carro para fingir que vai ao trabalho, a protagonista o utiliza com a justificativa profissional, mas que, na verdade, tem muito de desejo pessoal.

Após a entrevista com El Campeador, Ana Maria Machado começa a compará-lo com o próprio pai, como nota-se a seguir:

Fiquei a ver António Machado e a pensar que a alcunha de El Campeador que Rosie Honoré havia atribuído ao oficial que participava do jantar do Memories, de braços cruzados, a olhar para longe, Cuba, Tirana ou Trípoli, tinha a sua razão de ser (...) e que passados todos aqueles anos, aquele homem dormia sobre o cavalo, da mesma forma que o meu pai dormitava à secretária. Por um momento, pensei que um e outro eram o mesmo. A luz do candeeiro de serpentina iluminava o alto da cabeça de António Machado. O queixo estava descaído sobre o peito, mas as mãos mantinham-se alerta, estavam fechadas, dois punhos rígidos sobre o tampo da secretária. Era uma figura tão desprotegida quanto aquela que cavalgava na Praia Grande. Fiquei a olhar para os seus dedos polegares fechando as mãos. A força dos polegares, que eu sempre conhecera tamborilando sobre teclas, desde que me lembrava de ser gente, desde o início do mundo, era a mesma, só estava adormecida, pensei. (JORGE, 2014, pp.208-9).

O fato de só observar o pai já fazer com que se lembre de El Campeador, reforça o poder imagético dos memoráveis, ou seja, o recurso visual tem uma alta relevância memorialística, conforme já apontado nesta dissertação, justificando-se assim, mais uma vez a importância de registrá-lo em um documentário.

A menção ao nome da mãe também une os dois personagens, pois El Campeador só existe para a protagonista à medida que recebera a alcunha de Rosie Honoré. E o mesmo ocorre com António Machado, já que ele só existe a partir da condição de pai, graças ao fruto de seu relacionamento com a belga.

Deve-se apontar ainda que a comparação entre ambos fica mais evidente quando a narradora cita a ação de dormir. Figurativamente falando, o oficial está adormecido em cima do cavalo por não mais possuir o esplendor que possuía a época da Revolução dos Cravos. Já o jornalista aparece, de fato, dormindo no sofá da sala, embora a ele também recaia um valor figurado do termo “adormecido”. Por isso, justifica a associação explícita que a protagonista estabelece entre ambos.

Entretanto, o que os diferem é o juízo de valor que a narradora estabelece entre eles. El Campeador tem os braços cruzados, resultado da imagem que Ana tem dele na fotografia do *Memories*, o que o impossibilita de seguir adiante; António Machado tem os dedos polegares fechados, demonstrando também uma impossibilidade, mas que, no ponto de vista da filha, é momentâneo, adormecido apenas. A lembrança dos dedos em movimento durante o ofício de jornalista é o que mantém a sua esperança de que nem tudo esteja perdido.

Ana Maria Machado começa a se questionar, ao retornar à Praia Grande e percebe que a BBC não fará o documentário com El Campeador, o herói do mar. A protagonista fica dividida entre o querer e o saber: queria que houvesse funcionários da empresa inglesa na praia a fim de que o documentário se concretizasse, mas sabia que eles não viriam.

O fato de não realizarem o trabalho em nada prejudica o valor documental já registrado pela jornalista, pelo contrário, garante maior responsabilidade em torná-lo público tendo em vista que é a única emissora – a CBS – a dispor do documentário. Todavia, levanta uma problemática acentuada em relação à questão de nacionalidades, algo que repercute na construção da identidade dos jornalistas.

Deve-se entender que a cultura portuguesa está em jogo, pois segundo o crítico Stuart Hall “(...) a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentido – um sistema de representação cultural. E o crítico completa “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. Portanto, Ana Maria Machado, Margarida Lota e Miguel Ângelo, embora estejam prestando um serviço para a CBS, representam a cultura nacional portuguesa e mantêm um vínculo afetivo com o assunto tratado.

A BBC – empresa inglesa – agenda a gravação de um documentário com um dos maiores nomes da revolução portuguesa, mas não comparece. A questão nacional é confrontada à medida que El Campeador é orientado a dizer, em inglês, um trecho que

lembra o hino nacional<sup>46</sup> de Portugal “Eu, herói do mar, nobre homem, criatura valente e imortal, levantarei, amanhã, de novo, o esplendor de Portugal...” (JORGE, 2014, p.213). Há de notar que a CBS – empresa americana –, embora grave os testemunhos em português e tenha jornalistas portugueses, também não é portuguesa, o que lhe confere uma problemática enquanto à identidade nacional.

A análise envolvendo Inglaterra, Estados Unidos e Portugal, só interessa para esta dissertação à medida que aproxima a protagonista do ofício do pai, o profeta que previa o futuro do próprio país e conseguiu antecipar o cenário político que envolvia outros países envolvidos na Revolução dos Cravos. Ana Maria Machado começa a sentir os mesmos problemas que o pai passou relacionados ao trabalho, fato que os aproxima e aponta para um possível entendimento entre eles.

A fragilidade da memória pode ser constatada logo no início do capítulo destinado à entrevista com a viúva de Charlie 8. A narradora adianta seis anos da narrativa – portanto em 2010 – para informar qual era a imagem que tinha do oficial para depois voltar ao presente da história (2004). Na sequência, conta que Margarida Lota cometeu um equívoco ao confundir Charlie 8 com outra figura relacionada ao feriado de cinco de outubro, data que Portugal comemora a implementação da República. Essa confusão entre datas históricas tem um distanciamento temporal de seis décadas, mostrando que o tempo pode interferir no processo memorialístico. Do mesmo modo que a anêmona se confunde com os personagens, Ana pode ter uma visão distorcida do oficial.

A imagem perde a carga potencial que havia conquistado na entrevista anterior. Lota admite ter se confundido ao ter em mente a figura de um camponês com um cravo na mão, por isso remeteu a lembrança à Revolução dos Cravos. O local também é esvaziado de sentido, pois ambos os acontecimentos, Revolução de Outubro e Revolução dos Cravos, são ancorados quase que nos mesmos espaços portugueses.

A confusão reforça mais uma vez, o desconhecido de uma geração jovem portuguesa, representada pelos jornalistas em relação à própria história de Portugal. Nesse contexto, é possível perceber que Miguel Ângelo permanece calado, pois representa a parcela jovem que desconhece a história; Margarida Lota ocupa o lugar de fala, pois pesquisou sobre o assunto ainda que cometa alguns equívocos; já Ana Maria

---

<sup>46</sup> Hino Nacional *A Portuguesa*: “Heróis do mar, nobre povo / Nação valente, imortal / Levantai hoje de novo / O esplendor de Portugal! (...)” **Composição**: Alfredo Keil, Henrique Lopes de Mendonça. <http://www.presidencia.pt/?idc=43>. Acessado em 03/01/2020.

Machado pouco interrompe o diálogo, mas como possui uma carga de memória afetiva relacionada aos eventos históricos, consegue adotar a postura de reflexiva diante dos fatos. “(...) Tenho lá em cima o meu marido em dezenas de fotografias em ponto grande, sentado à mesa, sorridente, a olhar para a gente. Também tenho esta, mas não o seu conjunto. O meu marido, um adolescente. Era muito jovem, aqui, o meu marido...” (JORGE, 2014, p.221). Para a viúva, as fotografias do marido alcançam o viés antropológico da morte, comentado por Roland Barthes em *A câmara clara*, quando diz que “[os fotógrafos] dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte.”

O depoimento da viúva demonstra certa preferência pelo esquecimento, e a metáfora do relógio utilizado por ela também reforça essa ideia de tempo passado, pois segundo a personagem: “Ele [Charlie 8] dizia que tinha sido lindo para nós, que tínhamos o relógio parado, mas os vindouros, esses, dizia o meu marido, não precisam de saber que uns tantos se dispuseram a dar a vida para fazer andar o relógio do Arco.” (JORGE, 2014, p.225).

Fica evidente que a passagem de tempo apaga, ou ao menos modifica a importância das lembranças e por isso, justifica-se o registro. No caso de Charlie 8, segundo a narrativa construída pela viúva, ele havia deixado escrito o episódio relacionado ao relógio do Arco na rua Augusta.

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. Dizia que as horas do relógio tinham começado a bater dentro da sua cabeça. Ele próprio o escreveu (JORGE, 2014, pp.224-5).

O caráter fantasioso do testemunho faz com que o leitor duvide da veracidade dos fatos narrados, pois parece pouco provável que em plena revolução um oficial comece a dar corda em um relógio parado. Mais fácil, portanto, tomar como uma metáfora sobre o tempo, a fim de que se possa entender melhor a complexidade da personagem. Ao associar o barulho característico dos ponteiros de um relógio com a palavra “tanque” (de guerra) e ao afirmar que o marido os ouvia soar dentro da própria cabeça, a viúva engrandece a relevância histórica do oficial na sua participação da Revolução dos Cravos.

A viúva tenta inicialmente preservar a memória do grande homem que fora seu marido, entretanto, por diversas vezes durante a entrevista, é questionada. De caráter maternal e sorridente, ela mantém-se serena como se já tivesse passado por este tipo de interrogatório por diversas vezes. Entretanto, ao ser questionada pela “anêmona” sobre o convívio de Charlie 8 com os demais companheiros militares, a mulher decide revelar detalhes, em *off*, sobre a vida do marido pós-revolução. É nesse momento que o leitor tem acesso à identidade conflituosa da personagem: se por um lado tenta conservar a figura histórica do cônjuge e a sua importância dentro da construção política do país; por outro, não consegue esconder seu descontentamento entre o descaso e o apagamento do Estado em relação à participação de Charlie 8.

A viúva parece viver à sombra do marido, mas surpreende ao recorrer a outras mulheres, influentes na ocasião, a fim de que intercedam a favor de Charlie 8, visto que este estava sendo perseguido e desrespeitado dentro da corporação. Prova disto é o depoimento prestado aos jornalistas em que diz que:

“De facto, quando o destacaram para as Ilhas, eu ainda quis reagir. Sem ele saber, pensei fazer como as outras mulheres faziam, pensei pedir a intervenção das senhoras. Ainda telefonei à mulher do Presidente da República, mas a senhora tinha ido às compras. E ainda telefonei à mulher do Chefe Maior das Forças Armadas, mas a senhora tinha ido ao cinema...” (JORGE, 2014, p.229).

O fato de agir sem o conhecimento do marido e de se comunicar com outras pessoas do sexo feminino, que ela vai chamar de “intervenção das senhoras”, denunciam o machismo como resquício do sistema político patriarcal português. Todavia, a personagem mostra-se disposta a romper com esses paradigmas em nome do esposo mesmo que ele próprio não seja favorável à sua postura. Tal atitude mostra-se improdutiva uma vez que as “senhoras” não atendem ao seu chamado, mas esta reação só corrobora para análise da identidade da personagem já que dentro da categorização de Stuart Hall, a viúva configura-se como a do *sujeito dividido*, uma vez que

Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (...) que são aspectos-chaves da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria

identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo. (HALL, 2015, p.38).<sup>47</sup>

Essa “divisão” fica clara durante a entrevista em virtude da oscilação da viúva em ora falar em tom alto e permitir o registro do áudio nos momentos em que fala da memória do marido, ora sussurrar e tapar o microfone de gravação nas horas de desabafo. O resultado é a criação de uma “fantasia” para a sua própria existência, ou no caso específico da viúva, um desmembramento da preocupação com manter intacta a figura de Charlie 8 que, conseqüentemente, reverbera no seu próprio processo de construção de identidade. Desta forma, é válido pensar que a descrição do ambiente onde a viúva mora corrobora com essa ideia de “resolvida” e “unificada” na construção do *sujeito dividido*. A volumosa chuva, e a isolada, mas reconfortante moradia, criam um universo particular para a personagem e o torna difícil de ser acessado, uma vez que foi preciso muita perícia dos jornalistas para obterem o resultado desejado, e difícil de ser deixado, visto que a saída do local quase fora impossibilitada devido à mudança climática e ao esforço da anfitriã em não deixá-los partir.

Além de pensar sobre o lugar físico é ainda preciso ponderar a respeito do contexto histórico, pois para Silva (2016), no relato da viúva destaca-se “um imenso cuidado na seleção do que deveria falar e o que deveria permanecer oculto, o que fortalece a premissa de que a liberdade limitava-se”. Esse conceito de restrição, fortemente atrelada à ditadura salazarista, reverbera no discurso da mulher mesmo distante três décadas do ocorrido, pois segundo Sarlo (2007) “sobre certos fatos extremos só é possível uma reconstituição narrativa (...) de buscar princípios explicativos além da experiência, na imaginação sociológica ou histórica.” Essa reflexão faz-se importante uma vez que a personagem em questão é a única entrevistada que não é de fato um dos *memoráveis*, característica que a coloca, portanto, em estado de exceção.

Percebe-se, portanto, que a viúva de Charlie 8 quer preservar a imagem do marido. Seu testemunho tem menor relevância dentro da conjectura da obra, pois não se trata de uma verdadeira memorável, ainda que ela tenha presenciado a revolução. Na realidade, a viúva apropria-se da imagem do marido e em diversos momentos profere discursos utilizando-se do ponto de vista do falecido.

---

<sup>47</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed., 2015



O registro de Charlie 8, ainda que falecido, não fica restrito apenas ao testemunho da viúva. Neste ponto da narrativa, a autora se utiliza do mesmo recurso empregado pela personagem do Major Umbela: o processo jurídico. De pouca diversificação literária, a presença repetitiva desse registro judicial talvez sirva como denúncia de uma geração que viu seus objetivos políticos e ideológicos frustrados após a revolução e teve como única saída à busca por justiça.

Embora o recurso de ancoragem da memória seja o mesmo do major Umbela – os processos jurídicos –, a recorrência desse artefato enquanto recurso literário dentro da narrativa não diminui o valor criativo da obra, pelo contrário, reforça o valor que a justiça ocupa a partir do momento em que só a memória era possível. O que diferencia a entrevista da viúva de Charlie 8 com a do major Umbela é justamente o fato de Charlie 8 estar morto, demonstrando assim a lentidão com que a justiça atua.

O testemunho da viúva, também denuncia uma problemática do discurso jurídico ao não enquadrar os atos de Charlie 8, na época ainda vivo, no Decreto-Lei nº 404/82<sup>48</sup>. A imparcialidade da justiça portuguesa ao que concerne o reconhecimento dos militares envolvidos na Revolução dos Cravos é questionável, uma vez que os torcionários foram beneficiados pelo referido artigo, mas o oficial não.

A própria manipulação do Ministro em relação ao julgamento de Charlie 8 é descrita em detalhes e comprova a suscetibilidade nas mais variadas esferas políticas. O Ministro consulta o Ministro da Defesa que o aconselha a formar uma comissão com cento e onze juízes para decidirem sobre o caso. O número desproporcional de juízes faria com que obtenção do parecer fosse adiada indefinidamente.

O tempo dos homens, segundo Santo Agostinho, contém um presente que é tudo, o tempo passado está sempre a ser o ontem da nossa lembrança, e o futuro é o nosso amanhã revertido no presente. Que se dissesse, pois, que a decisão seria breve, e seria nunca, porque seria amanhã. O conselheiro era um crente. *Ora pro nobis*. Todos estariam previamente perdoados, no tempo sem tempo, em que todos queriam ser justos e bons homens, homens de direito, e homens de Estado (JORGE, 2014, p.232).

---

<sup>48</sup> Decreto-Lei nº 404/82: (...)

Art. 3.º Origina o direito à pensão por serviços excepcionais e relevantes prestados ao País:

1) A prática, por cidadão português, militar ou civil, de feitos praticados em teatro de guerra, actos de abnegação e coragem cívica ou altos e assinalados serviços à Humanidade ou à Pátria;

2) A prática, por qualquer funcionário ou agente do Estado, de algum acto humanitário ou de dedicação à causa pública de que resulte a impossibilidade física ou o falecimento do seu autor.

<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/375189>. Diário da República Eletrónico. Acessado em 02/02/2020.

A narradora faz menção ao Santo Agostinho para falar sobre o tempo. Novamente a questão do tempo é retomada na narrativa, mas, desta vez, manipulada para atender aos interesses do Estado. O futuro, no caso o amanhã, nunca chegaria e, portanto, o caso da pensão de Charlie 8 nunca seria resolvido. Há ainda uma crítica quanto à religião, não só ao retomar a figura do santo, mas ao utilizar a expressão em latim *Ora pro nobis*<sup>49</sup>, língua essencialmente utilizada nos jargões jurídicos. Pode-se, inclusive, associar a expressão religiosa à outra, mencionada mais adiante na narrativa ao se referir ao requerimento adiado do oficial: *sine die*<sup>50</sup>.

O Ministro passa a entender que o caso não mais diz respeito aos assuntos das Forças Armadas, mas sim, de cunho financeiro, pois a pensão de Charlie 8 poderia abrir precedentes para outros cinco mil oficiais, e resolve pedir conselho ao Ministro das Finanças. Este o aconselha a seguir o caso com um coletivo de onze juízes de sua confiança, mas o que parecia certo dá errado e o parecer torna-se favorável a Charlie 8, dando-lhe o direito a uma simbólica pensão por atos abnegados, utilizando-se do mesmo Decreto-Lei anteriormente citado, o de nº 404/82.

O registro documental do processo jurídico materializa, portanto, a atuação de Charlie 8 na Revolução dos Cravos, como é possível notar na passagem: “Charlie 8 não queria a pensão, queria o reconhecimento de que existia um movimento fundador da liberdade que o novo Estado não reconhecia. Os onze diziam no documento, EXISTE. Existe fundamento” (JORGE, 2014, p.233).

O reconhecimento de Charlie 8 não vem a público, pois na mesma ocasião o Ministro recebe um pacote para assinatura de dois requerimentos: um do oficial e outro dos pides. Essa coincidência também deixa dúvidas quanto à articulação política, como é possível notar em:

O conselheiro andava a rezar junto aos animais do jardim do Ministério, admirando a formidável obra de Deus, conforme São Francisco de Assis. As lindas penas do pavão como não há igual, o canto morno das aves de arribação que se encarrapitavam nas palmeiras, e no meio da contemplação, foi chamado. O conselheiro tinha dito, graças a Deus que assim é. Não se trata propriamente de um milagre, mas é sem dúvida uma graça do tempo, essa categoria

---

<sup>49</sup> *Ora pro nobis* (latim): rogai por nós.

<sup>50</sup> *Sine die* (latim): sem data.

insondável. Neste caso, o que não foi vencido pelo adiamento, venceu a coincidência, outra manobra do tempo (JORGE, 2014, pp.233-4).

Outra figura religiosa é mencionada nesse momento da narrativa: São Francisco de Assis. Há toda uma construção harmoniosa e mística que é quebrada com a negação do milagre e que desmente a coincidência ocorrida. A palavra “manobra” também confere um caráter de obra premeditada, portanto, passível da intervenção humana e não de eventos, como o tempo, ou figuras divinizadas, como São Francisco de Assis, como faz crer a construção textual.

A última entrevista agendada é com os poetas. O encontro se dá ao crepúsculo, uma indicação demasiado imprecisa, diferentemente das demais entrevistas. O fato de ser no escuro também a coloca em estado de exceção, tendo em vista que as entrevistas sempre iluminam ou clareiam. A jornalista Margarida Lota demonstra um entusiasmo pelo poeta já no início da sessão, fato que só demonstrava nos momentos finais, e a própria Ana Maria Machado pronuncia seu nome completo a fim de ser reconhecida pelos entrevistados, mas sem sucesso. Tal fato também demonstra que a protagonista está mais disposta a enfrentar o seu passado e acertar as contas com o pai.

A narradora ressalta ainda a importância do ofício de Francisco e Ingrid Pontais ao afirmar que Margarida Lota os conheceram melhor após a leitura de seus poemas, pois é por meio desses registros que se pode conhecer o interior das pessoas, segundo a narradora. Ana Maria Machado também acrescenta outros dois elementos importantes na prática de escrever: a ausência de oscilações e de finitude. Provavelmente sejam esses dois recursos da linguagem poética que os coloquem em reconhecido lugar de destaque perante os demais entrevistados, uma vez que seus relatos estejam ancorados em uma ferramenta que permite ao mesmo tempo ser precisa e perdurar sem prazo de validade. A narradora chega a citar escritores e pensadores famosos, como Dante, Petrarca, Hölderlin, Gramsci, Althusser, Shakespeare, Hegel e Marx, igualando os poetas ao mesmo nível dos consagrados autores no que diz respeito aos ciclos criminais da história. Tal hipérbole eleva, portanto, a produção textual do casal Pontais.

Francisco Pontais demonstra interesse em começar seu relato, mas dá a vez a sua mulher, dizendo “*Ladies first*”<sup>51</sup>. Nitidamente há uma forte questão de gênero que permeia todo o depoimento do casal. Sendo assim, é notório que Ingrid Pontais, a

---

<sup>51</sup> “*Ladies first*” (inglês): primeiro as damas.

poeta<sup>52</sup>, participa ativamente do período revolucionário de seu país, ainda que à sombra de seu marido Francisco Pontais. Esta característica a configura como *sujeito sociológico*. A poeta enquadra-se na teoria de sujeito que “tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2015, p.11).

Ingrid não confronta a submissão feminina em que vive mesmo distante três décadas da Revolução de 74. A passagem a seguir ilustra esse sentimento presente na personagem:

“A melhor imagem que guardo é de nós mesmos.” Disse Ingrid. “Foi muito belo o nosso encontro. (...) Quando chegámos ao Rossio, havia blindados por toda a parte, e nada estava decidido. Foi no meio dessa movimentação que nos avistamos um ao outro. Vimo-nos pela primeira vez quando tivemos que nos afastar para a coluna passar entre as lojas. Depois subimos com a multidão até ao Largo do Carmo. Aí, quando o movimento se adensou, e eu queria assistir ao que se passava, e tinha de saltar nas pontas dos pés para avistar as portas para onde as metralhadoras apontavam, ele pegou-me pela cintura, eu saltei para os seus ombros e ali fiquei. Eu não sabia o seu nome, ele não conhecia o meu, mas o alvoroço era tão grande que não foi preciso apresentarmo-nos. Quando a chaimite Bula partiu com o chefe do governo deposto lá dentro, eu julguei que ele iria me fazer descer dos seus ombros, mas enganei-me. Segurando-me pelos tornozelos, o Francisco correu comigo às cavalitas pela rua adiante, até que ao atravessarmos o Chiado me colocou no chão e me perguntou pelo nome. Podemos dizer que tudo começou aí. A minha melhor imagem do dia da revolução foi essa.” (...)

Então a anémoma perguntou – “Será que é essa também a melhor imagem que Francisco Pontais retém daquele dia?”

O poeta sorriu longamente. “De modo algum. Pelo que me diz respeito, e a falar verdade, a melhor imagem resultou da reacção dos agentes da polícia política sobre a multidão que se acumulava em frente à casa amarela.” (JORGE, 2014, p.255-6).

Observa-se que, ao ser questionada pela jornalista Margarida Lota, Ingrid Pontais resgata uma imagem carregada de lirismo sobre os acontecimentos da Revolução dos Cravos. O momento lembrado é tenso e conflituoso, mas na fala da personagem ganha uma atmosfera romantizada. O próprio termo “revolução” só é

---

<sup>52</sup> O termo “a poeta” é utilizado nesta dissertação obedecendo à preferência utilizada pela autora dentro da obra. Convém mantê-lo, sobretudo quando a questão de gênero se faz tão presente na narrativa, e o termo correto na gramática normativa – poetisa – tenha ganhado um valor pejorativo ao longo dos anos, por indicar certa carga semântica de diminuição.

utilizado por ela ao final de sua fala, sendo antes empregados vocabulários eufêmicos como “movimentação” e “alvorço” a fim de diminuir a carga de tensão de um contexto altamente conflituoso de guerra.

A fala de Ingrid Pontais também é construída por meio do protagonismo da personagem masculina, que detém o poder de decisão enquanto ela fica à mercê de suas escolhas. Na sequência: “ele pegou-me pela cintura”, “correu comigo às cavalitas”, “me colocou no chão e me perguntou pelo nome”, fica clara a submissão dela frente à centralidade exercida pelo poeta. É importante ressaltar que ela manifesta o desejo de participar desse momento histórico importante para seu país, haja vista que se encontra no lugar referido, Largo do Carmo, e no momento certo, hora em que o chefe do governo é deposto, porém, sua atuação é dependente da ação de Francisco Pontais.

Em contraponto, é possível notar que o poeta não mantém a mesma opinião sobre o episódio. Ao ser questionado sobre a melhor imagem que guarda daquele dia, Francisco Pontais é categórico ao afirmar que “de modo algum” o seu primeiro encontro com sua futura esposa foi mais marcante do que a própria revolução em curso. Da forma como é construído no diálogo, sua fala logo após a alocação de Ingrid fica evidente que o poeta despreza aquilo que acabara de ser dito por sua mulher em detrimento à situação política portuguesa à época, ou seja, enquanto que para ele a história política tem maior apelo emotivo, para ela a memória sobre o evento de natureza particular ganhar maior representatividade.

No artigo “A Revolução dos Cravos: o olhar de um futuro sobre um passado”, de Maria Aldeia, a questão de gênero que aparece no relacionamento do casal também é pontuada. Para a pesquisadora portuguesa, no “microcosmo dos poetas ressalta-se ainda a diminuição da mulher perante o homem: a mulher poeta e o homem poeta têm obrigações que não são recíprocas, sendo ela a perdedora”. Essa relação fica evidente tanto no trato domiciliar, ou seja, nos afazeres domésticos que os jornalistas presenciaram durante a entrevista, tanto na postura ideológica, que Aldeia vai chamar de “hipocrisia masculina intelectualmente travestida”. Desta forma, mesmo em um ambiente intelectual com apreço pelas artes literárias, em especial a poesia, a conflituosa relação de identidade do gênero feminino em Portugal é exposta pela narrativa denunciando as classes sociais mais desenvolvidas intelectualmente.

Vale ressaltar ainda, que o poeta faz um resgate aos momentos militares de maior gravidade até então descritos na obra, ao relatar a morte de quatro civis e as dezenas de feridos. Essas imagens de atrocidades criadas por ele opõem-se diretamente

ao lirismo de Ingrid na cena anterior, alargando-se ainda mais o distanciamento entre eles. Inclusive, entre todas as descrições coletadas pelos memoráveis, a dele é a que mais denuncia o aspecto agressivo e devastador da revolução enquanto a dela é a de maior valor subjetivo e emotivo.

Outro fator a ser levado em conta, é a importância do valor testemunhal de Ingrid. A questão da memória é mais latente na personagem do que no marido, sobretudo quando ela relembra a produção do poema intitulado “Um dia”. O poema só é declamado pelo poeta, pois este atende ao pedido de Margarida Lota.

Um dia, os rapazes serão louvados.  
Hão-de passar entre multidões floridas.  
Levarão riso na boca e os braços levantados.

Um dia os rapazes não de ser punidos.  
Pelos males que não-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-de constar de uns livros nunca lidos (JORGE, 2014, p.259).

A começar pelo título, observa-se que a palavra “dia” ganha conotação diferente no poema quando relacionado à vida de hábitos noturnos que os poetas vivenciam. Ao trocar o dia pela noite é possível fazer uma relação direta com a noite da Revolução de 74, episódio de grande importância para a conjectura da narrativa. Desta forma, ao se utilizar de um vocábulo de significação oposta pode-se pressupor o desejo do eu-lírico em revelar tudo aquilo que a revolução não-fora para ele, ou seja, o texto trabalha com a quebra de expectativa revolucionária, ainda que termine com uma visão otimista de um futuro para Portugal.

Na primeira estrofe, há o momento da glória, da contemplação frente à queda da ditadura em Portugal. O termo “rapazes” denota o caráter juvenil dos capitães responsáveis pela revolução que comemoram a conquista sorrindo e com os braços levantados. “Multidões floridas” é uma clara referência ao uso dos cravos dispostos nas armas dos oficiais que, inclusive, nomeia e eterniza o momento: a Revolução dos Cravos.

O segundo terceto é referente aos anos seguintes da revolução. Agora, os rapazes são julgados e muitos deles condenados. As benfeitorias antes realizadas, agora são vistos como “males” e apontados pelos “quatro pontos cardeais”. Essa referência

geográfica pode ser entendida de forma genérica, ao dizer que todo o mundo os criticavam, ou fazer um apontamento mais específico, relacionado ao contexto geopolítico da pós-revolução, sendo: Inglaterra, ao norte; colônias portuguesas em África, ao sul; Rússia, ao leste; e Estados Unidos, ao oeste.

A terceira estrofe aponta para o esquecimento ao longo do tempo. A Revolução dos Cravos, como todos os eventos históricos, está fadada ao apagamento das memórias relacionadas aos nomes dos seus heróis nacionais e daqueles responsáveis por fazerem parte da história e, conseqüentemente, fazerem a história. São comparados aos livros que não são lidos, ou seja, perdem sua importância se não forem lembrados.

O poema reflete, portanto, ao ciclo da revolução. “Louvados”, “punidos” e “esquecidos” completam uma sequência de fatos relacionados a muitos dos memoráveis e dos oficiais que participaram da Revolução dos Cravos.

É preciso se levar em conta ainda a *performance* com a qual o poema é interpretado. Na primeira estrofe, Francisco Pontais faz graça e não leva muito a sério o seu próprio texto, demonstrando certo desinteresse, talvez por achar quase que banal a celebração da revolução assim que tal fato ocorrera. Depois, na segunda e terceira estrofes, o poeta mantém um semblante sério e contraído, opondo-se ao relaxamento de antes, por saber da seriedade dos fatos ao relatar as punições dos envolvidos e a consequência de serem esquecidos pela sociedade.

Entretanto, o poeta declama os três tercetos do poema intitulado “Um dia”, mas se esquece da parte final que concentra a carga mais substancial e crítica, modificando assim, toda a estrutura do texto. É a poeta que pede permissão ao marido para recitar o último quarteto:

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. (JORGE, 2014, p.259).

Na última estrofe, o eu-lírico apresenta uma ideia mais positiva do episódio histórico, rompendo com o pessimismo construído antes. A conjunção adversativa “mas” reforça a mensagem de que será apresentada uma oposição àquilo que já havia sido dito. A repetição do vocábulo “dia”, sobretudo junto ao pronome demonstrativo “este”, fomenta o ideal de um marco ideológico para Portugal e atrela à responsabilidade do presente, do agora, renovado sempre pela leitura do poema.

Neste quarteto, vê-se que há uma projeção de Portugal e por extensão, do povo português, frente aos recentes acontecimentos da época. Enquanto o marido faz uma análise do presente e do passado, cabe a ela a lembrança de uma visão futurística e, ao mesmo tempo, lírica da História ao atrelar o substantivo “idílio”, como amor terno, dos memoráveis em relação aos “escravos”, fazendo-se aqui uma referência às colônias portuguesas em África que estavam sendo fortemente exploradas pela ditadura salazarista. Deste modo, a Revolução dos Cravos ganha uma perspectiva mais ampla ao relacionar “a cor dos cravos”, que seria a cor vermelha ou, em analogia, à cor do sangue, revelando-se, portanto, a matança em solo africano, que se opõe drasticamente à ideia passada de revolução pacífica ocorrida em solo europeu. Contudo, o último verso revela que ainda é só o “princípio” desse sentimento do povo português em relação a esse período recente da História, ou seja, ainda há, segundo o poeta, um longo caminho a ser percorrido sobre esse assunto.

Faz-se necessário ressaltar que a autoria do poema é atribuída ao marido, mas cabe a ela, dentro da própria narrativa, resgatar os versos do poeta. Essa lembrança de versos que pareciam esquecidos pelo escritor de forma um tanto quanto proposital, vincula à figura de Ingrid Pontais maior afinidade com a ideologia transcrita nos versos finais mesmo que esta não esteja em conjunção com a de Francisco. Desta forma, percebe-se que a literatura funciona para ela como provavelmente o único caminho possível para expressar seus pensamentos, pois é somente nesse momento da narrativa que a sua voz se sobressai em relação à dele.

Há ainda uma ideia central sobre registro relacionado à figura dos poetas e de seus textos: o idioma. Para que se haja um completo entendimento da mensagem transmitida por meio da linguagem, é necessário que o código utilizado seja o mesmo entre o emissor e o receptor. A narradora ilustra o fato pelo fragmento a seguir relacionado à noite da fotografia do Memories:

(...) havia textos para desmembrar e unir num só texto, um programa de acção directa e prática para tirar o país do caos. Aliás, havia vários, com versões antagónicas entre si, mas não há antagonismo que não se consiga resolver por palavras, desde que se use o mesmo alfabeto. Segundo Ingrid. (...) A dificuldade é que cada papel reproduzia interesses diferentes de várias partes do mundo. Sobre a mesa do Memories, havia um mapa-múndi de interesses (JORGE, 2014, p.262).



O trecho acima decorre de um momento de mansa discussão entre o casal de poetas, mas que chegam a um consenso por meio do diálogo, por meio das palavras. Confirmando assim, o que estava sendo dito pela poeta. Dessa maneira, por analogia, pode-se transferir o mesmo pensamento ao casal António e Rosie, pais da protagonista, que foram os responsáveis por aquele encontro no *Memories*, segundo Ingrid Pontais, pois eles iriam celebrar, no referido encontro, o enlace entre os dois amigos. Entretanto, o que difere um casal do outro é o idioma, tendo-se em consideração que Rosie Honoré era belga e, portanto, comunicava-se em maior parte em francês. Esse ruído na comunicação apresenta-se como uma possível causa na separação dos dois, aliviando Ana Maria Machado da responsabilidade que possa carregar sobre esse episódio no relacionamento entre os pais.

Ainda sobre a participação dos poetas, faz-se relevante apontar que eles são os únicos que questionam a participação dos outros memoráveis, fazendo uma análise de como os memoráveis vivem atualmente só das lembranças da revolução e de tudo aquilo que ela representava, mas não fora. Do mesmo modo que pode observar-se ainda que, após os relatos dos poetas, o trio de jornalistas faz uma discussão a respeito das entrevistas coletadas e Ana Maria Machado, a protagonista, reflete sobre seu relacionamento pessoal com o pai. Essas reflexões talvez possam ser vistas como possíveis amostras da influência que a literatura pode causar na vida das pessoas.

A última entrevista é feita somente com Ana Maria Machado em seu tão aguardado confronto com o próprio pai. O capítulo final inicia-se com uma reflexão da narradora sobre os seus colegas jornalistas que a acompanharam durante todas as entrevistas.

Para ela, era difícil imaginar Margarida Lota se relacionando com o memorável Ernesto Salamida, sobretudo em relação ao desejo de gerar um filho desse relacionamento. Tal comportamento se justifica, considerando que ela mesma – Ana Maria Machado – se via como um fruto da revolução e não desejava isso para mais ninguém, sobretudo para alguém tão próximo a ela.

Em relação ao Miguel Ângelo, Ana Maria Machado o tem como um companheiro, mas que a culpa pelo novo relacionamento amoroso de Margarida Lota conquistado ao longo das entrevistas. Por analogia, é possível compará-lo a figura do próprio pai, pois parece haver certa culpabilidade por parte da protagonista quando relacionada ao término do relacionamento amoroso dos pais.

Entretanto, ao passar por todos os percalços que envolveram o seu trabalho e a sua vida pessoal nos últimos meses, Ana Maria Machado apresenta-se agora, ao término da narrativa, uma mulher mais madura. Tanto é verdade que afirma não se sentir culpada no tocante a Miguel e Margarida, pois ela só havia apresentado pessoas de mundos diferentes umas às outras, mas não as desvirtuado.

A reflexão chega, enfim, ao questionamento do próprio ofício. Ela chega a questionar a execução do próprio documentário, pois o conflito de gerações é crucial para a sensação de pertencimento à história. A falta de vivência dos fatos apresenta-se como um grande obstáculo para o encerramento do projeto e o coloca em risco.

Embora Ana Maria Machado pareça desistir de concluir a sua missão, ela na verdade tenta ajustar o fim das entrevistas. Faz a opção de não se encontrar com o Cui e o Casares, bem como com algum familiar de Jaca Lorena, tendo em vista que ele já estava morto, sem grandes explicações. Torna-se possível interpretar essa vontade de encerramento repentino do documentário como um anseio em confrontar o próprio pai, pois ela, evidentemente, já se demonstra preparada e não quer mais postergar o assunto.

Entretanto, como a problemática com o pai percorre toda a obra, faz-se necessário uma análise em perspectiva. Na primeira parte da narrativa, “A fábula”, a protagonista, Ana Maria Machado, recebe a proposta de Frank, ex-embaixador americano em Portugal, para gravar um documentário sobre os trinta anos da Revolução dos Cravos. Esta escolha premeditada, que é reforçada ao longo da obra pelo afilhado do embaixador, o jornalista Robert Peterson, ao dizer por várias vezes que somente ela poderia produzir este documentário, tem relação de pai e filha, pois esta possui vínculo com um importante jornalista à época da Revolução dos Cravos. Assim, ao fazer o convite no início do romance para a jornalista, o ex-embaixador afirmou que:

Fiquei a dever muito ao seu pai, sabe? Pessoalmente, nunca nos cruzámos, mas eu conhecia-o bem. (...) Lembro-me muito bem da crónica de António Machado, o homem que antecipava o futuro na última página do seu jornal. Duas colunas. Lia-se muito o que escrevia o homem que antecipava o futuro (JORGE, 2014, p.23).

Esta denominação quase que de um super-humano, com dons premonitórios, de “o homem que antecipava o futuro”, faz parte de uma memória coletiva com a qual Ana conviveu em sua infância e adolescência. Uma imagem criada e reproduzida do pai, com prestigiada carreira jornalística e, do próprio momento histórico de Portugal. Agora adulta, próxima dos trinta anos, a filha do jornalista recebe o convite para reconstruir

uma parte da história de seu país que está diretamente relacionada a um momento de forte vínculo afetivo com o qual ela rompeu relações ao deixar Portugal anos atrás.

É interessante notar que o próprio embaixador criou uma imagem da pessoa que ele idealizou como sendo António Machado. Inclusive, parece haver uma antítese ao afirmar que o conhecia bem sem nem ao menos ter tido contato pessoalmente com ele. Essa espécie de vínculo, que aproxima pessoas que nem se conhecem, faz parte de uma memória coletiva que certamente rodava em torno do nome do jornalista. Nome este que gozava de grande apreço popular, como é possível perceber na fala “lia-se muito o que escrevia”. Fortemente enraizada, essa memória faz com que o personagem se posicione de maneira categórica ao dizer que se lembrava muito bem da crônica de António Machado. Entretanto, tal hipérbole é, no mínimo, desproporcional tendo em vista que se passaram quase trinta anos entre as publicações do jornalista e este depoimento.

O mote da narrativa, portanto, nasce desse conflito entre o resgate de uma memória coletiva e de uma histórica à medida que sua protagonista se mostra disposta a entrevistar os memoráveis assinalados pela história em suas diferentes perspectivas. Memoráveis estes contemporâneos e amigos de seu pai e muitos dos quais frequentavam a sua casa. Entretanto, antes de partir para a próxima parte da narrativa, faz-se necessário destacar que, Ana Maria Machado também assume o papel de narradora da obra. Esse detalhe é importante, sobretudo nesse primeiro momento, pois os fatos aqui narrados são descritos só seis anos após o ocorrido e por esse motivo, o leitor tem acesso a algumas reflexões da narradora que só seriam possíveis nessas condições. Esse dispositivo narrativo pode ter sido empregado como modo de ilustrar o que viria a seguir: a interferência da narradora mediante os fatos narrados.

Faz-se necessário notar ainda, que essa relação é ainda mais complexa, pois Ana Maria Machado enquanto narradora precisa lidar com sua lembrança do pai, com todos os seus defeitos e qualidades que serão melhores apresentados ao longo da obra; a lembrança do ex-embaixador em relação ao seu pai, esta mais voltada à figura pública do jornalista e ao seu prestígio profissional; e, por fim, a distância de seis anos que separa o convite do relato narrado.

É na segunda parte da obra, “Viagem ao coração da fábula”, momento em que ocorrem as entrevistas para a composição do documentário, que o leitor vai sendo apresentado à conflituosa relação entre Ana Maria Machado e seu pai, tanto no presente da narração, situado nos primeiros meses do ano de 2004, quanto por memórias do

passado em família, final da década de 70 e início da década de 80. Este último é o que mais interessa para que se possa entender melhor a relação atual entre eles. No trecho a seguir, Ana relembra Antônio Machado chegando à casa após um dia de serviço.

O marido de Rosie entrava em casa, pousava a pasta, despia o casaco e atravessava a porta de vidro para se ir esconder no fumo, quando a porta ainda era demasiado pesada para que as minhas mãos pudessem desviá-la, um só centímetro que fosse. Enquanto ele escrevia, a porta de vidro estava sempre fechada, e eu não podia movê-la, não podia transpô-la, não podia bater, podia deixar quando muito a marca pegajosa da minha língua colada na superfície transparente, marca que Rosie Honoré Machado corria a apagar com uma esponja húmida e um pano de linho. Mas agora nada disso importava. (JORGE, 2014, p.50)

Tem-se aqui um panorama do que a figura paterna representa para a protagonista por meio de uma lembrança da infância. Percebe-se que ao chamá-lo de “marido de Rosie” ela já demonstra o distanciamento afetivo na sua relação entre pai e filha, assim como a descrição de uma conduta fria e rotineira do pai ao chegar em casa do trabalho, pois este “pousava a pasta, despia o casaco e atravessava a porta de vidro”, sem ao menos cumprimentar ou brincar com a filha. Essa inacessibilidade do pai tem uma barreira não só afetiva, mas também física concretizada pela “porta de vidro” onde ela teria acesso visual, porém não tátil. A repetição da negativa “não” em “não podia movê-la, não podia transpô-la, não podia bater” também reforça o distanciamento entre ambos.

Durante todo o período de entrevistas, a protagonista reflete sobre a relação paterna com os demais memoráveis, a fim de melhor compreendê-lo. Alguns capítulos são, inclusive, dedicados a essas reflexões, normalmente situados logo após depoimentos de maior relevância histórica. Embora essa relação do pai com seus contemporâneos nunca seja confrontada diretamente, pelo contrário, Ana Maria Machado faz tudo às escondidas, mesmo que se utilize da fotografia retirada, sem o seu consentimento, do guarda-roupa dele, há uma espécie de acordo entre eles, ainda que este de fato não tenha vindo realmente a acontecer, de não interferir na vida um do outro.

Se através da memória éramos colocados em contato diretamente com alguma de nossas antigas impressões, a lembrança se distinguiria, por definição, dessas ideias mais ou menos precisas que nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as confidências dos outros,

permite-nos fazer uma ideia do que foi o nosso passado (HALBWACHS, 1990, p.71).<sup>53</sup>

Isto é o que Ana Maria Machado faz ao longo da narrativa ao tentar coletar entrevistas dos “memoráveis”. Essas “lembranças simuladas”, como Halbwachs vai chamar, são, em *Os memoráveis*, as imagens do pai no passado que se alteram constantemente durante as entrevistas de homens e mulheres que foram contemporâneos a ele. Algumas lembranças somem e dão lugar a outras à medida que se acrescentam mais termos de comparação. Desta forma, as lembranças se renovam e se completam e assim, a protagonista consegue cumprir seu objetivo de, por meio do documentário, revisitar o passado do jornalista António Machado, seu próprio pai.

A décima entrevista, aquela que não foi gravada e nem anunciada como tal, acontece com António Machado dentro da própria casa. Ao ser confrontado sobre o porquê de não assinar os papéis da aposentadoria o jornalista se mantém na defensiva e se recusa veementemente a tomar qualquer atitude contrária.

Ana Maria Machado toma conhecimento da situação do pai quando este afirma ter se tornado outro por causa de sua decadência, uma vez que não mais trabalha e as contas de luz, telefone, gás e água estavam em atraso. Ela, por sua vez, também havia se transformado, embora na época não tenha tido ciência disto. Logo, percebe-se que o confronto com ele só foi possível graças à revisitação das memórias coletivas dos “memoráveis” que modificaram a memória histórica da filha e, conseqüentemente, o modo como esta enxergava a figura paterna. Próximo ao término da discussão, ela tece o seguinte comentário em relação ao pai:

Ele havia previsto, semana após semana, ano após ano, e os factos posteriores tinham-lhe dado inteira razão. Já quanto a si mesmo, à sua filha e à sua mulher amada, António Machado não havia previsto coisa alguma, e se acaso tentara prever, enganara-se. Fora um profeta em relação ao mundo, fora um cego em relação a si mesmo (JORGE, 2014, p.295).

A ideia de tempo gradativo, primeiro “semana após semana”, que confere um valor de rotina, ou seja, fazia parte do trabalho do pai e interferia no cotidiano familiar; e depois “ano após ano”, mostra a extensão deste trabalho que se prolongou por muito tempo, já que há uma diferença muito significativa em termos cronológicos, da duração de uma semana para um ano. A repetição dos termos “a si mesmo” também corrobora o

---

<sup>53</sup> HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

caráter egoísta atribuído ao pai, na visão da filha. Bem como a disposição com que aparece na frase “a si mesmo”, em primeiro lugar, e depois “à sua filha”, e por último “à sua mulher amada”. O pronome possessivo “sua” ao referir-se à filha e à mulher amada também podem ser entendidos como uma relação mais de posse do que uma relação familiar, portanto, visando apenas o interesse do pai e não o interesse da família. Ainda dentro deste fragmento, é possível analisar a metáfora construída em relação aos termos “profeta”, como aquele que tem o poder de visualizar ou enxergar o futuro e “cego”, aquele que é privado da visão, que não enxerga, fazendo-se assim, forte crítica a Antônio Machado no âmbito familiar em relação ao âmbito profissional.

A vida da criança mergulha mais do que se imagina nos meios sociais através dos quais entre em contato com um passado mais ou menos distante, e que é como que o quadro dentro do qual são guardadas as suas lembranças mais pessoais. É esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se sua memória (HALBWACHS, 1990, p.71).

A memória de Ana Maria Machado está atrelada ao seu “passado vivido” com o seu pai e com a ausência de sua mãe. Adulta, tem uma visão mais reflexiva da vida e, distante dos fatos, consegue fazer uma análise mais abrangente de sua situação familiar e do período histórico de seu país. Contudo, sua profissão de jornalista, a mesma que a do pai, não por acaso, denuncia a vontade de ir à busca da “história escrita”, mas esta se mostra uma luta perdida. Em outras palavras, ainda que queira, a protagonista não consegue se desvencilhar da memória coletiva deste passado revisitado nas entrevistas, incluindo-se aqui, a entrevista com o pai, já que “ainda que o indivíduo pense que sua memória é estritamente pessoal, uma vez que ela pode resgatar acontecimentos nos quais só ele esteve envolvido (...), ela é coletiva, pois o indivíduo ainda que esteja só é o resultado das interações sociais” (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p.97).

Já na terceira e última parte da narrativa, denominada “Argumento para Robert Peterson”, Ana Maria Machado assume o papel exclusivo de narradora, fazendo com que o leitor tenha acesso ao argumento elaborado por ela como sugestão de como deve ser editado o documentário feito pela jornalista e seus amigos. Embora situado no final da segunda parte da obra, o fragmento a seguir justifica as interferências ocorridas no último bloco por Ana Maria Machado.

Abra, por favor, abra. Pedi, durante duas horas em voz baixa, para que os vizinhos não ouvissem. Depois pedi alto, e pedi de todas as maneiras que sabia e de que era capaz. Pedi-lhe continuamente, para que nunca deixasse de ouvir uma voz que o chamava. Disse-lhe, através da porta, todas as palavras que nunca lhe tinha dito (...). E pela primeira vez, em dezassete anos, eu telefonei a Rosie Honoré Machado. Eu não podia deixar o meu pai. (JORGE, 2014, p.299)

São perceptíveis as mudanças ocorridas entre todo o processo narrado durante as entrevistas que, inclusive, demandam a maior parte da obra, e o resultado selecionado e modificado pelo argumento. E mais, essas mudanças caracterizam uma guinada na postura adotada pela jornalista em toda a narrativa até este momento: ao invés de uma posição mais crítica, Ana Maria Machado parece manter uma imagem de um passado mais próximo daquele idealizado por seu pai.

Nas palavras da crítica Beatriz Sarlo (2007, p.104): “A experiência dos pais e a chamada ‘pós-memória’ dos filhos se enfrentaram num cenário de conflito agudo. A ‘pós-memória’ seria, nesse caso, uma correção decidida da memória, e não uma trabalhosa tentativa de reconstituição”. Desta forma, percebe-se que pai e filha conviviam em um ambiente de “conflito agudo”, mas que, após a atitude de António Machado de completa recusa e solidão, há por parte de Ana Maria Machado uma atitude de complacência diante da situação. Isto pode ser visto em: primeiro, ao pedir por diversas vezes e de maneiras distintas para que o pai abra a porta; depois, a atitude extrema de ligar para a mãe, com quem não conversa há dezessete anos; e, por fim, com o desabafo “Eu não podia deixar o meu pai”.

O conceito de “pós-memória” definido primeiramente por Marianne Hirsch (1996, p.659, tradução nossa) “caracteriza a experiência daqueles que crescem dominados por narrativas que antecederam seu nascimento, cujas próprias histórias tardias são evacuadas pelas histórias da geração anterior, moldadas por eventos traumáticos que não podem ser totalmente compreendidos nem recriados”<sup>54</sup>, serve para entendermos essa última análise que envolve o universo da protagonista. Criada em um ambiente familiar que acompanhou de perto a Revolução dos Cravos em Portugal, a jornalista teve que conviver com o silenciamento do pai pós-revolução em que não

---

<sup>54</sup> Do original em inglês: “characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor re-created”. HIRSCH, Marianne. **Past Lives: postmemories in Exile**. Poetics Today, 1996.

alcançara a glória profissional de tempos anteriores e tem seus ideais políticos frustrados.

Além do trauma do pai, a jornalista também sofre seu próprio trauma quando, na data de aniversário de seus doze anos, é notificada da separação dos pais. Este episódio é relevante para a construção da memória de Ana e reverbera na fase adulta como um assunto mal resolvido. Ele liga-se diretamente com o fator político uma vez que Rosie Honoré Machado decide constituir família fora de Portugal, ou seja, o afastamento da pátria-mãe atinge um patamar ideológico, tanto que, anos depois, é a própria jornalista que sai do país para fazer carreira nos Estados Unidos.

Portanto, é possível perceber que ao aceitar o convite para a gravação do documentário em homenagem aos trinta anos da Revolução dos Cravos, Ana Maria Machado aceita também reviver seu próprio passado familiar e a história recente de seu país. Ao atrelar a memória coletiva, fruto dos depoimentos colhidos ao longo do romance, com a memória histórica que pertence ao passado recente de Portugal, *Os memoráveis* aparece no cenário editorial como um livro que lembra o que é preciso lembrar e que, por isso, não se deve ser esquecido. Lídia Jorge consegue, por meio da estrutura narrativa da obra, dar maior profundidade à história narrada, uma vez que a protagonista assume o papel de narradora que em determinados momentos se distancia dos fatos, fazendo comentários sobre eles que só seriam possíveis por meio dessa lacuna cronológica. A complexidade que envolve a personagem-protagonista, com todos os seus envolvimento afetivos e políticos sobre o tema, conferem-lhe um caráter humano, sobretudo quando o leitor tem acesso à sua mudança de postura na parte final da obra.

Não é possível analisar a personagem de António Machado sem falar da ex-esposa, Rosie Honoré Machado. A mãe de Ana Maria Machado representa a mulher silenciada que não encontra mais espaço na sociedade portuguesa patriarcal. Essa sensação de sufocamento arruína seu casamento fazendo com que ela tenha que abandonar a própria filha e morar em Bruxelas, na Bélgica, com seu novo parceiro. Nas concepções de Hall, a personagem integra a percepção de *sujeito sociológico*: uma vez que frente à “complexidade do mundo moderno”, representada pela Revolução dos Cravos em Portugal, ela não se sentia de forma “autônoma e autossuficiente”, sobretudo com relação ao seu casamento e a sua posição social.

É interessante notar que a personagem quase não tem fala durante toda a obra *Os memoráveis*. Sua figura é retomada como *flashes* de memória da protagonista Ana Maria Machado e em alguns comentários feitos por António Machado, revivendo a



lembrança da ex-esposa. Em outros casos, o leitor tem acesso ao pensamento da personagem por meio do discurso indireto-livre, artifício utilizado pela escritora como forma de reforçar o silenciamento da figura feminina, uma vez que a sua fala está intrinsecamente ligada à construção narrativa.

A personagem de Rosie Honoré Machado, assim como sua submissão em relação ao marido, pode ser entendida de forma mais clara através da seguinte lembrança de Ana Machado, enquanto narradora:

Nessa altura, se era Verão, Rosie descalçava-se, e se era Inverno andava nas pontas dos sapatos, deslocando-se de um lado para o outro, com um dedo sobre os lábios. A filha deles era então demasiado pequena para abarcar razões abstractas que lhe exigiam disposições tão concretas. Pois no tempo de Rosie, enquanto o pai escrevia, era preciso observar silêncio em todas as divisões da casa. Não correr, não bater com as portas, não tocar em qualquer botão que produzisse ruído no espaço onde se produzia o fumo, eram os seus imperativos. Sabia muito bem. Durante essas horas em que ele ficava imóvel, a fumar, ocupando o seu trono, atijando o seu forno, Rosie sentava-me ao colo e desenhava cães com três cabeças e línguas bifurcadas. Dizia – *Je suis le dragon qui protège ton père de toi, little Machadinha, Voilà. Et ne dépasses pas la verrière* (JORGE, 2014, p.50).

É possível perceber, no excerto acima, a servidão em que Rosie Honoré Machado vivia, pois era obrigada a andar descalça e a fazer silêncio a fim de não incomodar António Machado em seus afazeres. A repetição excessiva da palavra “não” em: “não correr”, “não bater” e “não tocar”, também reforça a ideia negativa de proibição a que ela e a filha estavam expostas. O próprio termo “trono”, substituindo o vocábulo “cadeira”, engrandece a figura paterna, igualando-o a um rei, e, na mesma proporção, rebaixa a mulher a condição de serviçal.

Ainda sobre o fragmento, as palavras relacionadas às estações “Verão” e “Inverno” demonstram que essas não eram práticas passageiras, mas que se prolongavam ao longo de todo o ano por caracterizar certa periodicidade dos eventos relatados. Porém, o que pode ser visto como principal fator que condiciona Rosie ao *sujeito sociológico* de Hall é a consciência de dependência, vista no excerto por meio da sugestão metafórica ao relacionar, os “cães com três cabeças” das ilustrações, com o conhecido cão Cérbero da mitologia grega. Ao aproximá-los, sabe-se que este guardava as portas do submundo, não deixando que os mortos de lá saíssem. Deste modo, o termo “trono” ganharia uma nova concepção atrelada ao mundo inferior. Assim como “os cães com três cabeças”, “línguas bifurcadas” é uma referência a alguns répteis que possuem

essa anomalia, mas também aparece em vários seres mitológicos. No contexto em que se insere, parece mais assertiva a segunda concepção. Entretanto, o mais relevante neste momento é perceber a associação feita entre os seres de línguas bifurcadas e a própria Rosie Honoré Machado: na sequência, ao citar tal anomalia nos desenhos, ela mesma conversa com a filha em duas línguas, o francês e o inglês, aproximando sua fluência em línguas estrangeiras com a característica da bifurcação.

A pós-memória também pode ser fortemente percebida na relação da protagonista com a mãe. Nitidamente, no fragmento acima, a memória da personagem só poderia ser obtida por meio da pós-memória, considerando-se a idade prematura de Ana. Logo, coube ao pai, ainda que não tivesse mais uma boa relação com a ex-esposa, alimentar esse tipo de recordação. Percebe-se ainda a postura crítica na narrativa da memória que não condiz com o olhar da criança, portanto, fruto do discurso paterno. O próprio apagamento de Rosie ao longo da narrativa pode ser entendido como a falta de pós-memória, ou seja, das lembranças que o pai possui sobre a relação entre elas e não as transmite para a filha.

Há uma única menção de contato com a personagem, próximo ao fim da obra, em que a protagonista telefona para a mãe em uma tentativa de reaproximação tendo em vista a saúde debilitada do pai. No entanto, o leitor não tem acesso ao que teria sido dito nesta ligação, pois o capítulo termina apenas com a decisão de Ana Machado de estabelecer contato: “E pela primeira vez, em dezassete anos, eu telefonei a Rosie Honoré Machado. Eu não podia deixar meu pai. Agora sim, eu tinha chegado ao coração do coração da fábula. E ela me retinha para si.” (JORGE, 2014, p.299). Ao localizar-se próxima ao final da obra, sugere-se que esse era um momento que a muito custo fora evitado pela personagem, por ainda não se sentir pronta para enfrentar a mãe, mas que se torna crucial para ambas na medida em que se torna uma oportunidade única para resolver suas diferenças.

Essa tentativa de reaproximação carrega consigo outro fator conflituoso a ser considerado enquanto construção identitária da personagem: a sensação de não-pertencimento em relação ao solo português. Rosie, assim como a filha, saiu de Portugal para prosseguir a vida em outro país frente à problemática que envolve a mulher em um ambiente de prevalência machista. Contudo, elas se opõem na tentativa de reaproximação com a pátria portuguesa: Ana Maria Machado, conforme já dito neste trabalho, retorna a Portugal por motivos profissionais que muito tem relação com assuntos de foro íntimo, atribuindo-se uma carga emocional extra a tarefa que mesmo

assim é aceita pela personagem. A figura materna não regressa a Portugal após sua separação conjugal, nem sequer para visitar a filha adolescente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## O CORAÇÃO DO CORAÇÃO DA FÁBULA

Esta dissertação propôs uma análise dos depoimentos colhidos ao longo da narrativa em *Os memoráveis* como forma de melhor entendimento da condição do indivíduo Ana Maria Machado e de seu contexto social e político.

A protagonista, enquanto representante da sociedade portuguesa contemporânea, vivenciou um dilema de foro familiar intrinsecamente ligado ao passado histórico de seu país – mais precisamente ligado à Revolução dos Cravos – e, se não foi possível superá-lo, ao menos conseguiu confrontá-lo mediante as revisitações históricas trazidas pelos entrevistados.

O tema central foi pensar o Portugal de hoje – o presente da narrativa é datado de 2004 – por meio de uma juventude nascida após a revolução, mas que se preocupou em resgatar as memórias daqueles que a presenciaram. Lídia Jorge, portanto, apresenta uma reflexão sobre o conflito de gerações existentes em seu país em uma obra que faz uma tentativa de configurar a memória como elemento de registro da história, ainda que possua as suas limitações.

À luz da metaficção historiográfica, foi possível perceber as intersecções entre a história portuguesa das últimas décadas e o projeto ficcional da obra. Essa relação serviu para mostrar o modo como a literatura pode alcançar um patamar de reflexiva e revisitação histórica a fim de se pensar o presente, mas tendo como base o passado de uma sociedade.

O estudo de um período ditatorial e altamente truculento também reforça a importância das artes, tendo-se em vista, principalmente, o caráter de censura conforme constatado na Revolução dos Cravos.

A questão do registro mostra-se de fundamental importância durante a leitura de *Os memoráveis* e foi confrontada nesta análise com a problemática da memória. Pode-se perceber, portanto, que após o testemunho de todos os memoráveis, a memória não serve como registro dos fatos já que esta se mostra por vezes subjetiva, interpretativa e suscetível a mudanças com o passar do tempo.

Há ainda uma ideologia política vinculada a esses discursos, pois todos os entrevistados residem em Portugal e sofrem os efeitos decorrentes da Revolução dos Cravos que ajudaram a realizar. Neste sentido, é possível entender que os que lembram não estão afastados da luta política contemporânea.

Após uma leitura mais atenta da obra, nota-se que a memória é ancorada, ou em outras palavras, ganha concretude, por meio dos lugares de memória: o restaurante Memories, a própria imagem do Oficial de Bronze como uma estátua humana, uma fotografia tirada por Tião Dolores, o idioma, a melodia, a pintura, a música *Grândola, Vila Morena*, um documentário da BBC, processos jurídicos ou um simples poema. São esses elementos que vão garantir uma espécie de veracidade durante o processo de entrevistas feito ao longo da obra.

Os lugares de memória são importantes durante a construção narrativa para que se perceba a ambientação familiar que os testemunhos históricos representam. Os memoráveis são vistos como homens que exerceram forte influência durante o processo que pôs fim a ditadura em Portugal, assim sendo, assinalados pela história, mas que na obra assumem, sobretudo, um papel dentro da própria individualidade.

O mesmo ocorre com a protagonista, mas neste caso, o leitor consegue compreender suas angústias e hesitações, pois ela também assume a responsabilidade de narrar a própria história. Fazendo recortes e selecionando os momentos narrados, Ana Maria Machado impregna o seu discurso com aquilo que quer tornar acessível aos outros.

O lugar de memória assume a exclusividade de único lugar possível para a existência, pois os memoráveis, assim como o pai da protagonista, ficaram presos às glórias do passado. A idealização de um futuro promissor conseguido no momento da revolução não se torna real, devido às implicações políticas e de ordem financeira que ocorreram na sequência de abril de 74, dando lugar à preferência de uma vida de idealizações a realização de um cotidiano que não atenderia aos planos por eles feitos.

Em *Os memoráveis* há, portanto, uma mescla entre memória e literatura e cada uma possui um papel a exercer no romance: aquela ocupada em criar uma narrativa dos fatos passados; e esta não só como registro, mas, principalmente, como interpretação da primeira. A linguagem ocupa o espaço que escapa à memória. Talvez por isso a necessidade de Lídia Jorge, utilizando-se da metalinguagem, de registrar suas memórias sobre a Revolução dos Cravos em um livro para a posteridade.

Todo o processo de revisitação histórica descrito na narrativa impactou o modo como a protagonista se entendia enquanto indivíduo. O contexto português e familiar foi se modificando à medida que Ana Maria Machado foi ressignificando a sua própria identidade. O seu papel enquanto jornalista, filha, mulher, cidadã portuguesa foi alcançando outra dimensão.

Assim, em uma das leituras de *Os memoráveis*, é possível depreender um plano mais real quanto ao papel da mulher portuguesa contemporânea ao se observar a mudança de postura de Ana Maria Machado em relação às demais personagens presentes na obra. Se tomar a protagonista como peça fundamental da narrativa e se tiver em vista, assim como defendido neste trabalho, como representante da sociedade portuguesa contemporânea, a proposta de reaproximação entre mãe e filha, ao final da obra, pode ser entendido como o encontro dessas duas gerações de Portugal. Essa seria uma tentativa de entender melhor o cenário que compõe a sociedade portuguesa e, talvez assim, se chegar ao “coração do coração da fábula”, conforme palavras da própria narradora.

Por isso, o protagonismo de Ana Maria Machado, supera o simples modelo da mulher portuguesa atual e atinge o patamar de idealização esperada na obra como símbolo da sociedade contemporânea. A personagem pode ser vista como representante da geração de Portugal de hoje, pois traz consigo toda a complexidade frente às problemáticas de um mundo pós-moderno em que a sociedade portuguesa está inserida.

Uma mulher que simboliza a preocupação com o cenário presente de Portugal sem se esquecer do seu passado, não com uma perspectiva saudosista ou de retorno ao mito português, mas com uma postura reflexiva, mais próxima da apresentada por António de Spínola em sua obra *Portugal e o futuro* (1974), justamente por estar mais preocupada com o que estaria por vir.

A pós-memória também serviu como método aplicado para compreensão do indivíduo Ana Maria Machado e o seu ambiente familiar altamente responsável pelas suas primeiras memórias e, conseqüentemente, pela sua formação enquanto ser humano.

A tentativa de mensurar o quanto do discurso da protagonista está envolvido em suas próprias lembranças familiares tornou-se crucial para o seu juízo de valor em relação às memórias coletadas durante as entrevistas. O leitor teve acesso – e a protagonista também – ao quão intimista os testemunhos pareceram, embora se tratassem de relatos históricos, pois se tornou evidente o caráter modificador da memória.

Esse método também poderia ter sido sentido na relação entre a protagonista e sua mãe, mas o que se notou foi o apagamento dessas memórias por parte de Ana Maria Machado. Rosie Honoré Machado esteve silenciada durante toda a obra e só foi procurada pela filha quando esta não conseguia mais ter acesso ao pai.

Entretanto, é justamente neste ponto em que a história é interrompida pela escritora, que faz a opção de não contar como seria esse possível reencontro familiar. Portanto, o que se tem de fato é a imagem de uma mãe ausente transmitida pelos recortes memorialísticos da narradora – Ana Maria Machado – que, certamente, é influenciada pelo testemunho do pai, ao longo dos anos, na composição desta imagem.

Ao entender os caminhos pelos quais a sua história familiar percorreu paralelamente à história de seu país, ao compreender a importância do registro memorialístico e os lugares de memória que deram significado à existência dos assinalados pela história e ao perceber as influências que sofreu da geração anterior, Ana Maria Machado conseguiu fazer um julgamento mais abrangente da história que foi revisitar. O argumento que compõe a última parte da obra faz um remate do ponto de vista defendido pela protagonista em relação ao passado.

Distante seis anos dos eventos principais, Ana Maria Machado teve tempo para amadurecer as mudanças sofridas ao longo do processo de entrevistas. O argumento enviado por ela representa uma conclusão de suas reflexões ao longo dos anos. Nele é possível verificar a permanência da história ocorrida em 1974 e a repetição dos mesmos eventos tantas vezes já revisitados ao longo do contexto português. Uma narrativa, portanto, muito diferente daquela em que a jovem jornalista buscou ao longo das entrevistas.

O seu caráter contestatório e muitas das vezes acusador é dissipado no argumento, dando origem a uma história que preserva a memória dos entrevistados. Esta escolha, evidentemente feita por um processo de amadurecimento pessoal e de solidariedade à figura paterna, consolida a mudança ocorrida por parte da personagem ao longo da narrativa. Não parece haver, no caso de Ana Maria Machado, um simples cumprimento dos afazeres laborais – haja vista que desrespeita o prazo para entrega do documentário – mas sim, um acerto de contas com António Machado.

O coração da fábula criada por Lídia Jorge é António Machado. Ana Maria Machado teve a difícil tarefa de chegar até ele, um homem do século XX, com seus anseios e pensamentos políticos e sociais representantes de uma época que já não existe mais. A filha buscou alcançar um pai introspectivo, fechado em si mesmo, vivendo do passado, quase que inatingível, pois assim o quis.

Contudo, a metáfora é boa e, criada por uma autora que sempre deixa vestígios no texto, sugere que o coração, por mais que seja difícil atingi-lo, torna-se indispensável à vida. Por isso, ainda que complexo, é com o objetivo de ir atrás dele que a



protagonista vai aceitar a viagem de volta ao país de origem e enfrentar aquele que parece ser o seu maior pesadelo: o fantasma da mãe.

Fazer as pazes ou mesmo ter uma aproximação com Rosie Honoré Machado é refutado pela protagonista desde o início da narrativa. Logo, fica evidente que a figura materna representa uma peça fundamental na questão da memória associada à família Machado, pois marca o rompimento, o trauma da separação deles enquanto estrutura familiar. A fala de Ana Maria Machado ao sugerir que o pai gostaria que ela fosse embora do apartamento dele para se encontrar com a mãe evidencia o modo como a protagonista ainda vê a relação entre os dois. Para ela, enquanto personagem, Rosie ainda é importante para o pai. Para ela, enquanto narradora, Rosie é o coração do coração da fábula. Para esta dissertação, Rosie é o lugar de memória de António Machado.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, Theodor W.. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honeskko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALDEIA, Maria Carlos Lino de Sena. **A Revolução dos Cravos: o olhar de um futuro sobre um passado**. In: *Miscelânea*, Assis, v. 15, pp. 255-259, jan-jun. 2014.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **História, memória e esquecimento: implicações políticas**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 79, pp. 95-111, dez. 2007.
- A VERDADEIRA história da senha do 25 de Abril de 1974. Era meia-noite, 20 minutos, 19 segundos, artigo de Carlos Albino. Disponível em [www.filorbis.pt/jornal/25abril.htm](http://www.filorbis.pt/jornal/25abril.htm). Acesso em 10 de dezembro de 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARRENTO, João. “A nova ordem narrativa: sujeito, tempo e discurso centrados no romance de mulheres em Portugal.” In: Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 2, n. 3, Novembro de 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987, pp. 91-107.
- \_\_\_\_\_. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987, pp.222-232.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- BRIDI, Marlise Vaz. *Cultura e literatura: Portugal e Brasil*. In: PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri (orgs.). **Língua, literatura e cultura em diálogo**. São Paulo: Mackenzie, 2003, pp. 251-257.

\_\_\_\_\_. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. In: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. Todas as letras: revista de língua e literatura. São Paulo: Mackenzie, ano 7, n. 7, pp. 75-81, 2005.

CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**CAPITÃES de Abril**. Direção de Maria de Medeiros. Lisboa: Mutante Filmes, 2000. (123 min.), son., color.

COSTA, Fernanda Gil. “O regresso na literatura portuguesa contemporânea: aspetos da pós-colonialidade.” Colóquio/Letras 186, 2014, pp.141-152.

DECRETO-LEI nº 404/82: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/375189>. Diário da República Eletrónico. Acessado em 02/02/2020.

DUNDER, M. & JORGE, L. (2012). **Entrevista com Lídia Jorge**: “A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro”. Revista Desassossego, 4(8), 192-207.

DUNDER, M. **Bordado de mnemosine**: romance e memória em Lídia Jorge. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 24, p134-146, 19 jun. 2017.

DURAND, Gilbert. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória, história, testemunho**. Lembrar Escrever Esquecer. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, pp.49-57.

GODÊNCIO, Elisângela Fátima Nogueira. **De bordadeira a escritora: a construção da identidade feminina nos quatro primeiros romances de Lídia Jorge**. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – FFLCH, USP. São Paulo, p.31, 2015.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (crítica & crítica; vol. 14).

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>. Acessado em 01/03/2020.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Saturno devorando a um hijo*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchMeta=saturno>. Acessado em 10/04/2020.

*Grândola, Vila Morena*. Composição: José Afonso. <http://www.cm-grandola.pt/pages/224>. Acessado em 15/12/2019.

Hino Nacional *A Portuguesa*. **Composição**: Alfredo Keil, Henrique Lopes de Mendonça. <http://www.presidencia.pt/?idc=43>. Acessado em 03/01/2020.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 12 ed., 2015.
- HIRSCH, Marianne. **Past Lives: Postmemories in Exile**. Creativity and Exile: European/American Perspectives II, Poetics Today, vol. 17, n. 4, pp. 659-686, Winter, 1996.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Lídia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004. (1988)
- \_\_\_\_\_ **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003. (1998)
- \_\_\_\_\_ **A noite das mulheres cantoras**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.
- \_\_\_\_\_ **A última dona**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- \_\_\_\_\_ **Combateremos a sombra**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- \_\_\_\_\_ **Em todos os sentidos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2020.
- \_\_\_\_\_ **Estuário**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2018
- \_\_\_\_\_ **Notícia da cidade silvestre**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1984.
- \_\_\_\_\_ **O cais das merendas**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.
- \_\_\_\_\_ **O dia dos prodígios**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.
- \_\_\_\_\_ **O jardim sem limites**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- \_\_\_\_\_ **O livro das tréguas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2019.
- \_\_\_\_\_ **Os memoráveis**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.
- \_\_\_\_\_ **O vento assobiando nas gruas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- \_\_\_\_\_ Lídia Jorge: "Criar em torno da realidade uma outra realidade, foi isso que eu procurei fazer". **Jornalismo Porto Net**, Porto, 24 abr. 2014. Entrevista concedida à Viktoriya Zoriy.
- \_\_\_\_\_ Lídia Jorge: vendo a alma por um livro. Entrevista de Carlos Vaz Marques. **Revista Ler**, 2011, pp. 28-86.
- \_\_\_\_\_ Lídia Jorge: viagem ao coração da Revolução. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 5 a 18 mar. 2014. Entrevista a Luís Ricardo Duarte.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

- \_\_\_\_\_. **Teoria da des-posseção.** Lisboa: Black Sun, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. **A Europa Desencantada.** Lisboa: Gradiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. Da ficção do império ao império da ficção. **Do Colonialismo como nosso Impensado.** (orgs. e prefácio Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi). 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2016. pp.256-269.
- \_\_\_\_\_. Da Literatura como interpretação de Portugal. **O Labirinto da Saudade.** 10ª. Ed. Lisboa: Gradiva, 2015. pp.80-117.
- \_\_\_\_\_. **Portugal como Destino.** Dramaturgia Cultural Portuguesa. Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como Destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp.89-154.
- MATEUS, Isabel Cristina. **Os memoráveis.** In: Revista Diacrítica, vol. 28, n. 3, pp. 351-356, Braga, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt> Acesso em: 10 dez. 2018.
- MATOS, Licia Rebelo de Oliveira. **Os memoráveis, de Lídia Jorge, e as várias Revoluções dos Cravos.** In: ABRALIC, 38, 2018, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: Uerj, 2018. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/> Acesso em: 20 dez. 2018.
- MENESES, A. B. **Memória e ficção I** (Aristóteles, Freud e a memória). In: \_\_\_\_\_. Do Poder da Palavra. Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas cidades, 1995. pp. 131-141.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NITRINI, Sandra. **Conceitos fundamentais.** In: Literatura comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.
- NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional.** In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). Narrativa: Ficção e História. Rio de Janeiro: Imago, 1988. pp. 9-35.
- OLIVEIRA, Anabela B. de. **O “desentendimento” do narrador na obra de Lídia Jorge.** In: Lídia Jorge – Dossier. Letras & Letras, n. 55, 18 set. 1991.
- ORWELL, George. **A revolução dos bichos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PINHO, Lucília Maria Pinho. **Sobre Os memoráveis, de Lídia Jorge: ao encontro da luz primordial.** Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 119, 2017.

- RAMALHO, Maria Irene, RIBEIRO, António Sousa (orgs.). **Entre Ser e Estar**. Raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2002.
- RAMALHO, Cristina (org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo**. Lisboa: Caminho, 2012.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.
- \_\_\_\_\_. **África no feminino**: As mulheres portuguesas e a Guerra Colonial. Revista crítica de ciências sociais. Coimbra, n. 68, pp. 7-29, Abril, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. **Antologia da memória poética da guerra colonial**. Porto: Afrontamento, 2011.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas; SP: Unicamp, 2007.
- RUSSELL, Henry. *Life on the Ocean Wave* (1838). *Historic Sheet Music Collection*. 320.  
<https://digitalcommons.conncoll.edu/sheetmusic/320>. Acessado em 01/03/2020.
- SANTOS, Boaventura Souza. **Entre Próspero e Caliban**: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2010. pp. 227-276.
- \_\_\_\_\_. **Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal**. Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. In: Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. 8 ed. Porto: Afrontamento, 2002.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1987. 14 ed., corrigida e atualizada.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **O Testemunho**: entre a Ficção e o "Real". In: \_\_\_\_\_ . **História, Memória, Literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp.371-385.

\_\_\_\_\_. **Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker:** a escritura da memória. In: \_\_\_\_\_. História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp.387-413.

SILVA, Ariane de A. **Vozes inquietas:** (des)construções identitárias no romance *Os memoráveis*, de Lídia Jorge. In: ENCONTRO ABRALIC, 15, 2016, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: Uerj, 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/> Acesso em: 20 dez. 2018.

SPÍNOLA, António de. **Portugal e o futuro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

YOUNG, James Edward. **At Memory's Edge:** after-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven: Yale University Press, 2000.



## **ANEXOS**

*Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso

Grândola, Vila Morena  
Terra da fraternidade  
O povo é quem mais ordena  
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade  
O povo é quem mais ordena  
Terra da fraternidade  
Grândola, vila morena

Em cada esquina um amigo  
Em cada rosto igualdade  
Grândola, vila morena  
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade  
Grândola, vila morena  
Em cada rosto igualdade  
O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira  
Que já não sabia a idade  
Jurei ter por companheira  
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade  
Jurei ter por companheira  
À sombra duma azinheira  
Que já não sabia a idade

A Live on the Ocean Wave, de Henry Russell

12

A LIFE ON THE OCEAN WAVE.

Composed by Henry Russell.

11. TEMPO  
VIVACE.

A life on the ocean wave!

A home on the rolling deep! Where the scattered waters meet, And the

winds their re-reels keep! *Spiritoso,* A home on the rolling  
 loon,

deep! Where the scattered waters rave, And the winds their re-reels keep! Like an

ea-gle caged I pine On this dull unchanging shore Oh give me the flashing

brine The spray and the tempest's roar *cresc.* *quasi ad libi* *Spiritoso* A life on the ocean wave A

GREER MUSIC LIBRARY  
CONNECTICUT COLLEGE



4

Come on the rulling deep! Where the scatter'd wa-ters rave, And the winds their re-vels

keep! The winds, the winds, the winds their re-vels keep! The

winds, the winds, the winds their re-vels keep!

loco

pp

p

pp

Once more on the deck I stand Of my own swift gliding craft Set sail! fare well to the

land The gale follows fair a-baft *Spiritoso,* Of my

own swift gliding craft Set sail! fare well to the land The gale follows fair a-

baft We shoot through the sparkling foam Like an ocean bird set free Like the





winds, the winds, the winds their revels keep!

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are "winds, the winds, the winds their revels keep!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

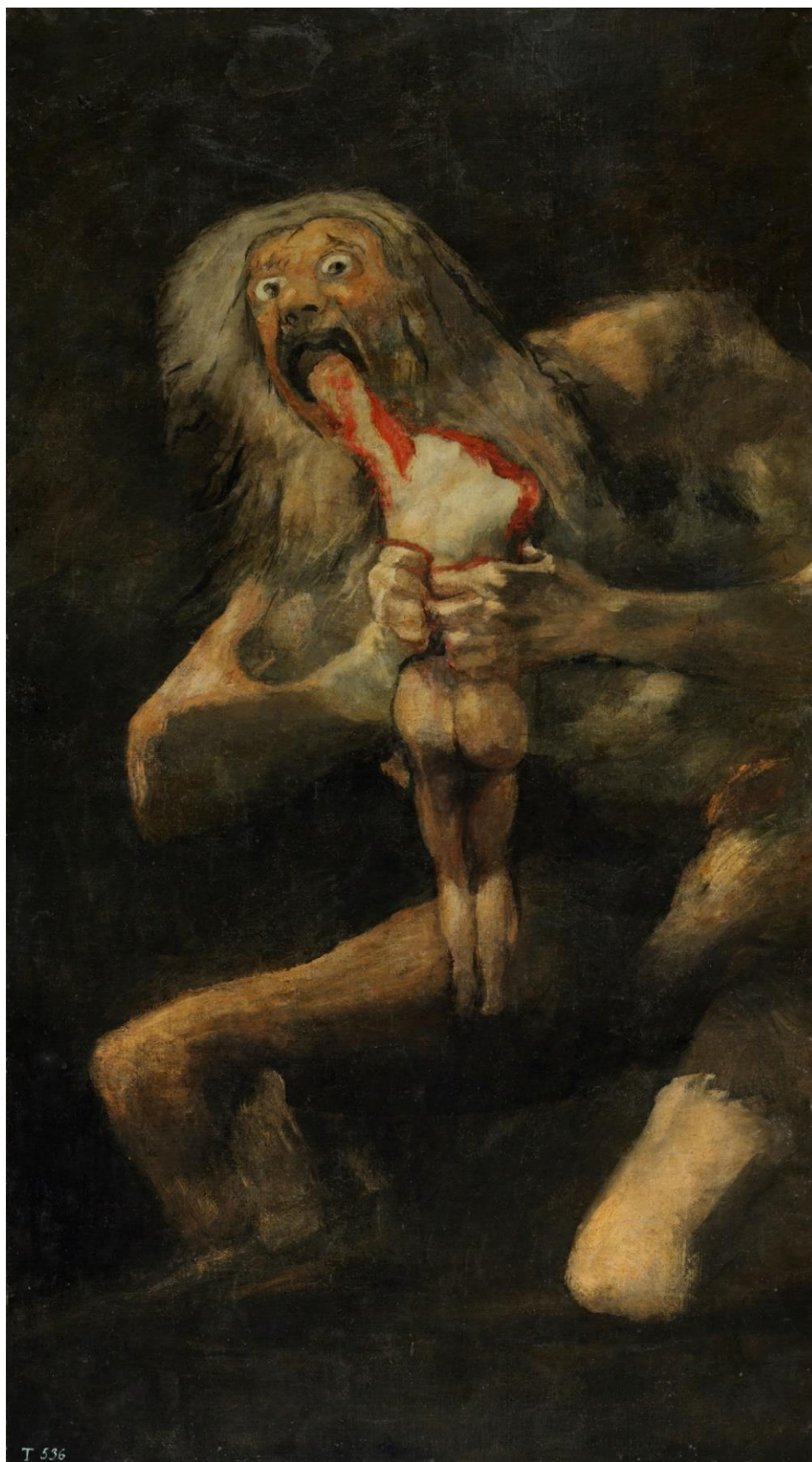
3

The land is no longer in view  
 The clouds have begun to frown  
 But with a stout vessel and crew,  
 We'll say, let the storm come down!  
 And the song of our hearts shall be,  
 While the winds and the waters rave,  
 A life on the heaving sea!  
 A home on the bounding wave!  
 A life on the ocean wave!  
 A home on the rolling deep!  
 Where the scatter'd waters rave,  
 And the winds their revels keep!

G. W. Gibbs - Key C



*Saturno devorando a um hijo*, de Francisco de Goya y Lucientes



(Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado)

Capa da obra *Os memoráveis*



Capa da obra *Os memoráveis*

# Os Memoráveis

Lídia Jorge



COLEÇÃO **Essencial**

