

**DE MEMÓRIAS E REGISTROS:
O ENTRELAÇAR DE VOZES EM NAS TUAS MÃOS**

Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET / RJ)

“A sua memória é um monstro.
Invoca as coisas como bem entende.
Você acha que tem memória,
mas é ela que tem você.”
(John Irving)

O romance contemporâneo *Nas tuas mãos* (1997), da escritora portuguesa Inês Pedrosa, apresenta as histórias de três mulheres de uma mesma família, por meio da memória e de seus diferentes registros. As três gerações, que se entrecruzam e dialogam entre si, tecem um panorama feminino do mundo de seu tempo. Como se trata de uma linhagem, o período de tempo contemplado nos testemunhos – o diário da avó, Jenny; as fotografias tiradas pela mãe, Camila, e as cartas da filha, Natália – é extenso, abarcando a referência a guerras mundiais, ao movimento feminista e às dores e conquistas de cada uma delas.

O decálogo deixado por elas – dez capítulos de um diário, dez fotografias artísticas e dez cartas – subverte, cada um a seu modo, as normas que regem a modalidade a que pertencem, assinalando a transgressão presente em cada um dos três discursos.

Tendo por base o olhar lançado sobre o mundo em três tempos que se entrelaçam e dialogam entre si, o presente estudo tem por objetivo refletir acerca do testemunho que cada uma lega à(s) outra(s). A partir de aspectos como *tempo*, *memória*, *confissão* e *transgressão*, presentes nos discursos das protagonistas, nossa leitura busca analisar a percepção do tempo e das tentativas de reconstituição deste na referida obra.

A estrutura de *Nas tuas mãos* é composta a partir de uma espécie de trilogia, com três histórias que se entrelaçam, cada uma contada por uma narradora-protagonista que avalia a sua trajetória enquanto indivíduo e, coletivamente, a da sociedade de seu tempo. Cada uma delas reavalia a sua própria história, bem como a dos personagens ao seu redor, lançando um olhar em relação às outras duas, numa saga de mulheres que traça um painel da sociedade portuguesa e mundial num período que vai da década de 30 à de 90 do século XX.

Ao tematizar a história de uma linhagem que atravessa o século XX, a narrativa registra momentos significativos da História mundial, e, particularmente, da portuguesa.

Assim, duas guerras mundiais, a ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos, a Guerra Colonial, o movimento feminista, o nazismo, entre outros, são momentos históricos que, na menor das hipóteses, surgem como pano de fundo nas histórias das três, chegando, muitas vezes, a influenciar de forma determinante a vida de alguma das personagens centrais.

A adoção de três diferentes modalidades, nos três decálogos a partir dos quais a narrativa se tece, dá origem a três narradoras independentes, com registros que se entrecruzam. Cada uma a seu modo lança um olhar sobre a sociedade de sua época e sobre as outras duas, resultando em três relatos independentes, mas que acabam por dialogar entre si, fazendo com que haja uma alternância nos papéis de narradora, protagonista, personagem, e interlocutora / destinatária, sendo o olhar de cada uma construído e influenciado pelos olhares lançados pelas outras duas em relação a ela.

No processo de interpretação do mundo propiciado pela escrita testemunhal, o romance aqui analisado estabelece uma situação ímpar, em que, a despeito do tom confessional, essa relação especular verificada na narrativa rompe as características de cada modalidade, como veremos mais à frente.

Phillipe Lejeune, ao pensar o estatuto da biografia, analisa a diferença fundamental que haveria entre ela e a autobiografia, sendo a primeira calcada na semelhança entre a trajetória do indivíduo e o relato sobre ele, permitindo, de modo fidedigno, que a identidade do ser biografado seja estabelecida, enquanto na autobiografia, ao contrário, a identidade seria a pedra fundamental para que a semelhança seja reconhecida, num respaldo do registro testemunhal acerca de si:

(...) O que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia é a “hierarquização” das relações de “semelhança” e de “identidade”; na biografia é a “semelhança” que deve fundamentar a identidade; na autobiografia é a “identidade” que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia.
(LEJEUNE, 2008, p. 39)

Dessa forma, ainda que invertendo os vetores, cada uma tem um ponto a seu favor: a imparcialidade ou a proximidade, e cada um desses aspectos atua na construção de uma biografia, seja ela o registro externo ou advindo do próprio ser biografado. Ao se debruçar sobre a narrativa autobiográfica, afirma Lejeune: “(...) É uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando

focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Ibidem, p. 208)

Apesar de inicialmente sugerir uma escrita de cunho autobiográfico em relação às três narradoras-protagonistas, *Nas tuas mãos* acaba por quebrar esse pacto, uma vez que cada uma parece se construir a partir da autobiografia, e não o contrário, chegando, muitas vezes, a se (re)construir a partir do olhar lançado pelo outro. Em outras palavras, é como se a identidade fosse o resultado e não o ponto de partida desses registros que, apesar de testemunhais, são influenciados e construídos a partir do olhar de alguma das outras sobre a instância narrante. No texto aqui analisado, tão importante quanto o sujeito narrativo são os objetos representados, o *outro* retratado, ou mesmo o interlocutor a quem os relatos se dirigem.

A primeira parte do romance é composta pelos capítulos do diário de Jenny, possibilitando ao leitor o conhecimento das angústias e segredos da personagem, bem como o seu casamento de aparências, numa verdade que só é registrada no diário. Apaixonada pelo noivo, António, ela descobre, na noite de núpcias, que Pedro, o melhor amigo de ambos, é, na verdade, amante de seu agora marido, que teria se casado com ela apenas para manter as aparências. Jenny inicia a escrita do referido diário somente aos 75 anos de idade e, curiosamente, nada do que ela escreve diz respeito ao momento atual, mas sim aos momentos significativos de seu passado, negando, assim, a estrutura típica do diário, que pressupõe um registro regular e atual do que é nele redigido. Desse modo, Jenny subverte a proposta do diário, aproximando-o mais de uma narrativa de memórias do que de um diário propriamente dito.

O distanciamento temporal entre o relato de Jenny e o momento em que efetivamente ocorreram os fatos gera duas situações peculiares: em primeiro lugar, dada a distância entre o tempo da enunciação e o que é narrado, Jenny conhece fatos e informações que não possuía na época em que tudo aconteceu, o que lhe confere uma quase onisciência em relação a algumas das situações narradas. Em contrapartida, as lembranças e memórias são elaboradas a partir de sua percepção – subjetiva, longínqua, emocional –, estando mais próximas da reinvenção do que propriamente da verdade.

Jenny redige suas reminiscências, dando a entender que teria decidido registrá-las para que a filha, Camila, pudesse um dia entender muitas das situações obscuras que fizeram parte de seu passado. Camila, filha de um relacionamento casual entre Pedro e Danielle, é entregue àquele pela mãe, judia perseguida pelo Nazismo. Pedro, então, dá a filha para que Jenny a crie como sua, e, embora saiba que não é filha biológica de

Jenny, Camila ignora o relacionamento do pai com António, marido de Jenny. É essa história, mantida em segredo, que Jenny tenta desnudar no diário, dedicado a Camila, mas somente entregue a ela por Natália, a neta, após a morte da avó:

Nunca contei esta história a ninguém. Não me pareceu que tivesse qualquer interesse, as pessoas aborrecem as histórias felizes e têm razão, a felicidade convoca o que em nós há de mais melancólico e solitário. Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue conosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. Cada ser tem o seu segredo, cada amor o seu código intransmissível. Do nosso amor nasceste tu, e devo-te um esforço de decifração desse código que é a tua herança, a luz que te é dada para que a transformes na tua particular aparição. (PEDROSA, 2011, p. 18)

Em outro momento, Jenny afirma que seu relato nada terá de idílico, sendo antes um registro de tudo o que ela jamais teve coragem de revelar à filha: “Não penses que estou a dourar o drama da tua existência. Tento, pelo contrário, descrever tranquilamente a possível verdade destes setenta e cinco anos que já vivi.” (Ibidem, p. 19)

Embora todos à sua volta conhecessem a verdadeira natureza da relação entre Pedro e António, Camila nunca soube a verdade, e a tentativa de preenchimento dessas lacunas constitui a motivação de Jenny ao escrever o diário, contrariando, mais uma vez, a modalidade adotada, uma vez que o diário pressuporia algo secreto, confidencial, em virtude do tom confessional adotado por quem o escreve. Jenny redige-o tendo a filha como destinatária, com o objetivo de que ela possa compreender melhor tudo o que ocorria ao seu redor para, enfim, ser capaz de elaborar a própria identidade.

Curiosamente, a narradora-protagonista utiliza-se dos termos *possível verdade*, num tom modalizante que sugere a inviabilidade de apreensão do real. Além disso, reconhece a sua incapacidade em se recordar de tudo o que foi vivido, chegando mesmo a afirmar ser isso benéfico, na medida em que o indivíduo teria o direito de se esquecer daquilo que não deseja lembrar, sobretudo dores e traumas: “Não me lembro da experiência da dor. Uma das vantagens do envelhecimento é conseguirmos esquecer aquilo que não nos apetece recordar.” (Ibidem, p. 24)

Outro aspecto propiciado por olhares decorrentes de diferentes momentos é o contraste entre os mundos distintos em que cada uma cresceu, bem como as experiências por ela vivenciadas. Em alguns momentos, Jenny analisa determinadas situações – como a ditadura da beleza feminina, por exemplo, ainda mais incoerente

porque surgida em uma época de libertação para a mulher –, para demarcar as diferenças entre o seu tempo e o da neta, Natália:

Mas a minha independente Natália, nascida para libertar as mulheres como eu do terrível jugo masculino, só descansará em paz quando alcançar a magreza de ossos das adolescentes olheirentas que agora fazem às vezes das estrelas de cinema nas revistas. Entristece-me vê-la perder a beleza sem dar por ela, marchando inconscientemente nas fileiras da indústria de morte que domina o mundo. Já não se fazem Marilyn Monroes a partir de Normas Jeans com ancas, barriga e seios. E não sei se será sensato pôr as culpas todas nos homens, querida Natália, porque talvez faça falta à libertação total de que vocês andam a tratar essa capacidade de amar a celulite, as lágrimas, e as ancas largas de uma mulher que só os homens parecem (...) teimosamente manter.
(Ibidem, p. 39-40)

Em suas reminiscências, Jenny é tomada por uma espécie de clareza, advinda talvez do seu afastamento em relação àquilo que é por ela retratado. Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, classifica essa habilidade como *visão por detrás*, caracterizada por um conhecimento decorrente do tempo transcorrido entre o fato propriamente dito e o momento em que ele é narrado. A respeito desse distanciamento, Jenny percebe que, seja ele cronológico ou físico, habilita-a a analisar os temperamentos, criando uma empatia em relação aos seres por ela observados. O distanciamento acaba por permitir que ela avalie as situações a partir de uma perspectiva racional, sem julgamentos parciais.

E se, por um lado, o afastamento concede a ela a onisciência trazida pelo tempo, por outro acaba por esmaecer contornos. E, nessa fusão entre memória e narração, a narradora-protagonista reitera sua impossibilidade de apreender o *real*, a história tal como teria verdadeiramente ocorrido. Nessa rememoração, reconstrução e reinvenção tomam, por vezes, o lugar das lembranças:

(...) É nestes pormenores que a memória se concentra, projetando uma luz tão intensa sobre esses dias mortos que às vezes temo que já não sejam lembranças, mas criações puras da minha solidão. Não sei o que almocei hoje, mas recordo com exatidão cada acontecimento e cada sonho desse tempo em que fui feliz.
(Ibidem, p. 62)

A mesma narradora que afirma *recordar com exatidão cada acontecimento e cada sonho* teme que não se trate de lembranças, mas de construções de uma mente

saudosa, decorrentes de solidão. Ao fazê-lo, coloca em xeque a legitimidade de seu testemunho, alvo de ceticismo por parte inclusive de sua própria enunciativa.

Além da questão da memória, que atravessa a narrativa, os diferentes tempos que se entrecruzam permitem uma reflexão sobre as transformações ocorridas no mundo ao longo das décadas abarcadas nos relatos. Ao pensar as profissões escolhidas por Camila e Natália – fotografia e arquitetura, respectivamente –, Jenny analisa-as como tentativas de fixação, de solidez, porto seguro em um mundo marcado pela inconstância e pela volubilidade. A necessidade por ela detectada traduz a inquietação diante de uma época tão imediatista que o fluir do tempo não mais pode ser percebido, comprometendo de forma inequívoca as relações humanas. Com a fluidez trazida pelos novos tempos, perderam-se os ritos, ritmos e fluxos da vida, como ela aponta em mais uma de suas digressões:

Viver era lembrar continuamente, até à náusea, devolver visitas, celebrar nascidos e finados, escrever dezenas de postais num único fim de semana de passeio, amassar sonhos de Natal, pintar ovos na Páscoa, comemorar feriados, estropiados e todos os restantes herdeiros da demência humana. Com a aproximação do novo século, a vertigem de esquecer mascara-se de vertigem de lembrar.
(Ibidem, p. 66)

Segundo ela, o ritmo em que se vivia atualizava sistematicamente o espetáculo da existência, e as diferentes etapas da vida eram continuamente celebradas, em ciclos e rituais que, uma vez perdidos, alijam o indivíduo da capacidade de esquecer e de lembrar, numa mudança que assinala, de forma indelével, a condição do homem no mundo.

A segunda parte da narrativa é composta pelas fotografias de Camila, personagem que, após sucessivas perdas e decepções, organiza um conjunto de dez fotos, que reúne em um álbum, e sobre as quais escreve. Suas fotografias são motes a partir dos quais ela glosa, analisando a sociedade, a luta política, o amor e o tempo.

Dotada de um temperamento marcadamente passional, Camila engaja-se na militância política, chegando a ser presa e torturada. Em seguida, enfrenta a morte trágica do marido, após a qual aparentemente torna-se apática, utilizando a fotografia para tentar lançar um olhar racional ao mundo a cada decepção sofrida.

Entretanto, ainda que tente justificar a sua opção pela fotografia como uma negação de seu ímpeto de outrora, Camila por vezes deixa entrever sua passionalidade, como no episódio em que fotografa uma manifestação política ao final de *Romeu e*

Julieta, e suas observações sobre a fotografia não deixam dúvidas em relação ao seu temperamento:

Desta vez, esqueci-me dos princípios. Fotografei com paixão, cor, libertinagem, impudência. Fiz grandes planos de rostos desmantelados no público, aplausos e lágrimas. Usei exposições intermináveis. Usei tudo aquilo que normalmente considero “truques baixos”, e as máquinas que habitualmente me servem para fugir à vida devolveram-me imagens de dança onde se inscreve a verdade do sonho da minha vida.

(Ibidem, p. 105)

Quando a situação a instiga, Camila revela a paixão no modo como absorve a cena. Note-se que, além de evidenciar sua veia passional, a passagem transcrita ainda desnuda aquilo que Camila denomina *truques baixos*, e que interferem intensamente no resultado do ensaio fotográfico. Com isso, confirma a sua ideia de que não há registro, por mais imparcial que pareça, destituído de ideologia, opinião que será fundamental para a sua trajetória política e profissional.

Cada uma das fotografias do álbum da personagem conduz a um aspecto fundamental de sua vida. Fruto de uma traição do pai ao amante, António, Camila é criada como filha de Jenny, mas guarda uma fotografia da mãe, morta pelo nazismo, e é com ela que abre seu álbum. Suas palavras acerca da primeira foto são expressivas: além de o início de tudo se dar com a imagem materna, ela tenta justificar a sua opção pela fotografia como a referência básica de sua relação com a mãe. Separadas quando ela ainda era um bebê, a única lembrança que Camila guarda da mãe é uma imagem congelada, sem voz. A fotografia da mãe, dessa forma, apresenta-se em sintonia com o silêncio que lhe marcou a vida.

Ainda sobre a foto da mãe, Camila deixa transparecer o seu ceticismo acerca da suposta verdade nela contida. Normalmente vista como um instantâneo da realidade, a fotografia pode, segundo a personagem, sugerir uma situação que nada tenha a ver com a realidade, traindo, dessa forma, a sua função básica – a de eternizar um momento real:

Esta fotografia dela foi tirada por ele, e é contra a indiferença dele que ela reluz. Foi um instantâneo, percebe-se pela ligeira tremura que ficou na imagem, pelo descentramento da figura, pelo tosco corte das pernas, quase no tornozelo. E pelo riso dela, quase de olhos fechados, feliz para além dele, apesar dele.

(Ibidem, p. 92)

Nesse aspecto, nota-se que também Camila trai a modalidade escolhida por ela para se expressar, uma vez que, mesmo sendo fotógrafa, evidencia o seu ceticismo em

relação à veracidade contida na suposta imparcialidade da foto. A mãe biológica, retratada em um raro momento de felicidade, traz consigo uma luz e uma alegria em nada condizentes com a realidade e, sobretudo, com a indiferença do pai de sua filha em relação a si.

A segunda foto do álbum é a do marido de Camila, Eduardo, atingido por um raio quando saía de um mergulho no mar. A foto, tirada seis meses antes de sua morte, é o único registro que Camila possui daquele que foi o seu grande amor. A morte de Eduardo desencadeia um processo depressivo que resulta na apatia na personagem, motivada talvez por um bloqueio emocional que a protegeria de decepções. Mais uma vez, a fotografia escolhida marca o vazio deixado pela pessoa ali retratada.

No âmbito profissional, Camila é obrigada a fotografar o ditador Salazar e a publicar uma foto que servisse aos propósitos políticos. Surge, então, outra oportunidade de discorrer sobre o registro fotográfico, novamente para negar a suposta imparcialidade que ele traria consigo:

E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar. “Fotografa agora! É o Salazar a chorar, não vê? Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade.
(Ibidem, p. 101)

Ao trazer à baila o foco, o ângulo e a edição de imagens, Camila denuncia a manipulação dos documentos, que estariam, segundo ela, à mercê da ideologia de quem os edita. Com isso, nenhum registro seria inocente ou isento de ideologia, servindo aos interesses de quem os detém. Suas observações tocam na distinção entre *autenticidade e verdade*, sugerindo uma reflexão acerca dos mecanismos de representação e de leitura do mundo. Salazar realmente teria chorado naquele dado momento, mas o fato de o jornal a serviço da ditadura querer evidenciar a sensibilidade do ditador, em detrimento de uma infinidade de fotografias jamais tiradas – as quais retratariam o outro lado da Guerra Colonial –, revela o quanto o destaque conferido a apenas uma das partes influencia significativamente a percepção que o público teria em relação a todo o processo histórico da guerra e da ditadura que assolou Portugal durante quase cinquenta anos.

Além de aspectos históricos e políticos – como os comentários referentes à foto tirada no dia 25 de Abril de 1974, data da Revolução dos Cravos, que pôs fim à ditadura salazarista em Portugal –, há outras fotografias, como um autorretrato ou um

instantâneo da filha, que integram o álbum e servem de pretexto para que a narradora-protagonista faça comentários sobre questões existenciais e afetivas marcantes em sua vida.

À semelhança do que se verifica nas fotografias anteriores, também a foto de Natália é utilizada como uma oportunidade para Camila discorrer sobre seus temores e angústias. Num paralelo entre a foto e a relação entre mãe e filha, o descaso gradativo de Camila em relação aos registros fotográficos que fez de Natália, cada vez mais espaçados e impessoais, traduz a distância que se foi criando entre elas, além de uma rivalidade decorrente da sensação de inferioridade de Camila em relação à filha. Curiosamente, ao ler as cartas de Natália destinadas a Jenny, deparamo-nos com a ideia de que essa sensação era recíproca, num distanciamento que atizava a comparação que uma fazia em relação à outra.

Na relação especular que se estabelece entre as personagens e seus registros e na leitura que umas fazem das outras, é justamente a partir das fotografias de Camila que Natália pensa a noção de *felicidade*, e a percepção que dela se tem. Tempo e memória se entrelaçam, sendo que a *sensação* de felicidade seria, segundo ela, algo obtido *a posteriori*:

Descobri cedo nas fotografias da minha mãe que a felicidade é uma coleção de instantes suspensos sobre o tempo que só depois de amarelecidos pela ausência se revelam.
(Ibidem, p. 137)

A terceira parte do romance é narrada por Natália, num conjunto de dez cartas escritas à avó, Jenny. À semelhança do que ocorreu com o diário da avó e com o álbum da mãe, Natália também parece contrariar deliberadamente o registro por ela escolhido, uma vez que afirma, desde a primeira carta, que não pretende de fato enviá-las à avó. Além disso, uma parte das cartas dirigidas à avó é escrita depois de sua morte, inviabilizando definitivamente a possibilidade de a destinatária vir a recebê-las. No caso de Natália, as cartas atuam como um testemunho acerca de seu tempo, de seus amores, de seu relacionamento conflituoso com a mãe, do racismo de que é vítima, entre outros aspectos significativos de sua vida e de seu tempo.

Como se se tratasse mais de um pretexto para que suas inquietações viessem à luz, Natália discorre sobre a vida, a solidão e a melancolia, nas palavras que dirige à avó, sua única interlocutora:

Claro que a Jenny sabe que esse dom [da alegria] tem um preço e eu sei que, se pudesse, pagava a dobrar, sofria por mim a solidão e a melancolia que cabem aos buscadores de eternidade como nós. Mas não pode, o seu colo quente já não chega para me proteger do mundo, por isso escondo de si estas lágrimas eu a haviam de pôr triste. Se calhar nem lhe vou dar esta carta, como a Jenny tenho pouco jeito para as grandes declarações de amor.
(Ibidem, p.137)

Outro aspecto que se destaca no relato de Natália é a angústia existencial, presente inclusive na escolha da profissão. Enquanto Camila buscava nas fotografias a ilusão de que as imagens, cristalizadas, fossem capazes de lhe aplacar a ausência e a impossibilidade: “Pensei que as imagens me poderiam curar, que poderia colar os instantâneos do mundo sobre o sangue do meu coração e fazê-lo parar.” (Ibidem, p. 129), Natália reflete sobre o que a teria feito optar pela arquitetura, numa escolha motivada, segundo ela, pela tentativa de atribuir à arte uma função social, num tempo imediatista em que ela é vista como supérflua, como lamenta a personagem em mais uma de suas cartas à avó:

(...) Escolhi arquitetura porque me parecia o único modelo de arte onde a ideia de responsabilidade social podia ainda sobreviver sem troça. Uma arte onde o grande imperativo da liberdade se podia ainda exercer com um propósito altruísta, escapando à frívola fantasia combinatória destes anos de contínua reinvenção individual. Mas também a arquitetura ajoelha diante do deus da ostentação.
(Ibidem, p.143-144)

Em suas cartas, Natália também aborda a questão da invenção como algo que impregna as lembranças. À semelhança de suas antecessoras, também ela constata a invenção – de si e do outro – nessa interlocutora criada para atender à sua necessidade, projetada nessa avó reinventada, a quem ela jamais enviará as cartas escritas.

Ciente de que a comunicação com a mãe é praticamente nula, Natália continua a escrever à avó mesmo quando já a sabe falecida, confirmando a sua necessidade de um interlocutor, ainda que silencioso, para a expressão de suas angústias:

Querida Jenny,

É para uma morta a primeira carta que escrevo desta terra que esconde o cadáver do meu pai. Devia escrever à minha mãe, mas as palavras, entre nós, foram sempre complicadas. E preciso de ter as mãos dela dentro das minhas para lhe contar o que aqui fui descobrindo sobre o meu pai.
(Ibidem, p. 191)

O relato de Natália é permeado por considerações acerca de seu tempo. Nas reiteradas vezes em que compara o tempo da avó ao seu, sempre aquele se lhe afigura como mais autêntico, pleno, em contraste com o momento atual, vazio de utopias e de solidez.

À semelhança do que ocorreu com o diário da avó e com as fotografias da mãe, também a arte de Natália capta o duro legado de seu tempo, que ela julga inferior ao da avó, uma vez que pautado apenas pela conveniência. Refletindo sobre a arquitetura moderna, Natália aceita, a contragosto, que as mudanças no ritmo de vida acabem por se traduzir em mudanças arquitetônicas, que visam a atender às necessidades de sua época.

Do ponto de vista artístico, a personagem relata a contrariedade de ter de ceder ao capricho de clientes de senso estético duvidoso, constatando que, por questões financeiras, é obrigada a aceitar projetos profissionais que a agridem, numa denúncia de que a arte serve ao capitalismo, ficando destituída de sua beleza e traindo seus propósitos.

Após perceber a insatisfação trazida pela profissão, Natália decide reformular a própria vida. Segue, então, para Maputo, cidade de seu pai, um guerrilheiro da Frelimo, morto antes de ela nascer.

Por meio da arquitetura, ela imprime sua marca ao local que escolhe para viver. Seu vazio diante do cotidiano burguês dá lugar ao sentido que sua vida adquire quando ela vai para Moçambique dedicar-se à restauração de edifícios e escolas. Indicativo da passagem de tempo é o fato de a mãe referir-se à capital como *Lourenço Marques*, nome utilizado durante o período colonial, enquanto Natália a cita como *Maputo*, o nome da capital após a Independência, em 1975.

Além da relevância social do trabalho que passa a realizar em Maputo, Natália parte para a África sobretudo em busca de seu passado. Ao visitar locais miseráveis, refaz caminhos possivelmente trilhados pelo pai, numa espécie de ritual, buscando uma proximidade com suas origens. Fruto de um relacionamento fugaz entre uma portuguesa e um moçambicano, ambos militantes políticos, Natália elabora as raízes de um passado que, por vários motivos, não pôde vivenciar plenamente. A morte precoce do pai e o relacionamento distante com a mãe impedem-na de enveredar mais profundamente por suas raízes, algo que a atividade em Moçambique irá permitir, uma vez que, a cada passo, a personagem parece vislumbrar vestígios do pai que nunca chegou a conhecer.

Como se não bastassem as transgressões narrativas, em que as agentes da enunciação traem os códigos que se propõem a utilizar, as personagens subvertem ainda as regras de seu tempo, com comportamentos que chocam a ordem estabelecida: Jenny vive um casamento de fachada, sujeitando-se a ser a esposa de um homem por quem é apaixonada, apenas para salvar as aparências e camuflar a relação daquele com o amante. Num triângulo amoroso em que nada lhe cabe, ela vivencia um prazer sublimado, realizando-se, de modo *voyeur*, na observação silenciosa e furtiva do desejo mútuo de António e Pedro.

Camila é uma transgressora no âmbito político, pois se envolve com a militância de esquerda em plena ditadura e com o movimento feminista em um Portugal conservador. No plano profissional, rejeita ordens de superiores, recusando-se a servir à ideologia vigente, e parte para Moçambique, onde acaba por se envolver com um guerrilheiro, numa relação fortuita da qual sai grávida e só.

Natália, fruto da liberdade conquistada por suas predecessoras, combate a discriminação de que por vezes é alvo, rejeita o caráter utilitário de sua arte, recusa o sucesso profissional decorrente de traição aos próprios princípios, e seduz o namorado da mãe, numa rivalidade que mascara um profundo sentimento de inferioridade que nutre em relação a ela. A relação traumática e conflituosa fica patente nas cartas dirigidas à avó, em que seus recalques e temores em relação a Camila vêm à tona.

As relações em *Nas tuas mãos* são marcadas pelo vazio, pela impossibilidade, pela fugacidade. Vidas esfaceladas são reconstruídas pela memória, pelo desejo, por vezes que se levantam, ainda que não haja quem as ouça. Um discurso feminino, transgressor e desejanter, tecido em três tons.

Referências

LEJEUNE, Phillippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.