

Ficção e História em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*

Doutoranda Daniela Aparecida da COSTA¹ (UNESP)

Resumo:

*O presente texto traz um estudo das relações entre fato e ficção presentes no romance **Paisagem com mulher e mar ao fundo**, de 1982, da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão. Nessa obra, fatos históricos, como a ditadura salazarista, a guerra colonial, a Revolução dos Cravos e a problemática da identidade portuguesa, juntamente com os efeitos do peso da tradição cultural, são colocados em cena ao lado de um trabalho estético singular, que põe em xeque as estruturas preestabelecidas para o gênero romanesco. O histórico nesse romance não é pano de fundo, mas elemento responsável pelo embate do sujeito contra o mundo. O que é explorado por meio da análise de várias passagens do romance, mostrando essa visão interiorizada das personagens frente à matéria histórica, com a consequente desconstrução de arquétipos, tão caros ao imaginário português, trata-se de uma **paisagem** em que fundo e figura se (con)fundem.*

Palavras-chave: romance português contemporâneo, Teolinda Gersão, ficcionalização da história, personagens.

1 Introdução

A ficção portuguesa contemporânea tem como marco inicial e significativo a Revolução de 25 de Abril de 1974, que trouxe de volta a democracia ao país após 48 anos de um regime ditatorial comandado por Oliveira Salazar. A abertura política e o fim das guerras nas colônias africanas proporcionaram um momento de euforia, liberdade e expectativa para o povo português, mas trouxeram também muitas incertezas, na medida em que Portugal não possuía estrutura ou um projeto sólido de redemocratização com vista a receber de volta parte da população portuguesa que se encontrava nas colônias e outra parte que estava exilada em outros países fugindo da repressão. Exteriormente a ditadura tinha acabado, porém, havia deixado suas marcas.

A literatura também vivenciou esse período inicial conturbado pós-revolução, era o momento de mostrar ao mundo obras que haviam sido censuradas e escondidas, que coroariam anos de silêncio e a recente revolução. Contudo, poucas foram as obras publicadas naquele ano de 74, como afirma Maria Alzira Seixo (1986, p.49), os anos de censura em Portugal “não só impediam certas publicações como, fundamentalmente, condicionavam a própria criação, confrontando o escritor com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio de sentido, anulando ímpetos de escrita.”

Só nos anos subseqüentes à Revolução, aponta Seixo, pôde-se notar um aumento significativo na produção ficcional em Portugal, que se destacou pelo afloramento do gênero romanesco, apresentando características e tendências peculiares em relação aos romances anteriores a 1974, em especial em relação aos romances neo-realistas.

Uma das principais características dessa atual produção romanesca que aflorou em Portugal pós Revolução de 1974 é a retomada, pelos escritores, de fatos da história recente de Portugal como tema para suas narrativas. Mas, diferentemente do que ocorria no romance histórico tradicional, esse romance que aflorou pós 25 de abril, segundo Adriana Alves de Paula Martins (1999, p.184), lança mão da História enquanto matéria narrativa para conferir à mesma novos sentidos. Desse modo, aponta Martins, essa tendência da atual prosa portuguesa de retomar o histórico por meio do ficcional traz uma preocupação com “**a correção** e com o **redimensionamento** quer da memória da História portuguesa, quer da própria ideia de nação, subjazendo a este processo a busca de uma identidade individual e colectiva” (grifos da autora). A estudiosa destaca os romances de autores

como José Saramago, José Cardoso Pires, Teolinda Gersão, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, António Lobo Antunes e Mário Cláudio como exemplos que comprovam essa tendência da literatura portuguesa contemporânea de lançar mão da História enquanto matéria narrativa.

Ainda nas palavras de Martins (1999, p.184, grifos da autora), existe uma preocupação “não só com a **(re)descoberta da História de Portugal**, como também com a sua **(re)escrita simbólica** no domínio do ficcional”, o que veio, segundo ela, “possibilitar a dinamização do diálogo entre os discursos histórico e ficcional”. Assim, podemos depreender que o tratamento dado à história pelo romance português contemporâneo foge aos moldes estabelecidos pelo romance histórico tradicional. Diferentemente do que ocorria com as narrativas do romantismo português de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, por exemplo, que constituem exaltações do passado lusitano, o romance contemporâneo em Portugal visa estabelecer uma revisão crítica desse passado histórico. O objetivo é retomá-lo com o intuito de desconstruí-lo ou reconfigurá-lo, a fim de proporcionar uma revolução nos ideais de nação, de identidade nacional, no modo de ser português ao longo dos séculos e conferir ao passado histórico “novos sentidos”.

Dentro desse panorama apresentado da retomada pelo romance português contemporâneo de fatos recentes da história de Portugal merece destaque a narrativa **Paisagem com mulher e mar ao fundo**, de 1982, de Teolinda Gersão. Nesse romance, vemos que o modo de ser português, o passado e o presente histórico vão sendo reconfigurados e deseroicizados; a história não se constitui como simples pano de fundo do romance, mas é vivida visceralmente pelas personagens que, segundo Faria (2007), vivem situações-limites e estão submersas numa melancolia extrema, decorrentes de traumas provocados pela cena política ditatorial.

A narrativa apresenta o drama vivido por Hortense e sua nora Clara, ambas tentando superar perdas: a primeira, a do marido Horácio e a do filho Pedro, e a segunda de seu marido Pedro, sofrimentos provocados pelo sistema político opressor de Salazar. Horácio, esposo de Hortense, morre de problemas cardíacos após ter sido demitido de seu cargo de professor de arquitetura, devido às perseguições e à opressão sofrida durante o regime político; Pedro filho do casal, é enviado à Guerra colonial e morre em combate, Clara, sua esposa, está grávida e, embora traga uma vida dentro de si, deseja a morte devido à perda do marido na guerra.

As personagens do romance são vítimas de uma realidade ditatorial, que é evocada na narrativa pela figura demiúrgica de O.S. (sigla que nos remete ao ditador Oliveira Salazar) e por seus tentáculos: o santo padroeiro O Senhor do Mar, o próprio mar, a casa paterna de Hortense, a escola, os censores, o exílio, as prisões e torturas.

O histórico surge então como uma espécie de violação do sujeito, de modo que sua individualidade e sua liberdade são roubadas devido à vivência extrema em uma atmosfera opressora, que leva várias pessoas à morte e ao exílio, dominada por arquétipos, que a narrativa de Gersão busca desconstruir.

2 A revisão crítica da história: a desconstrução de arquétipos

Os vários fatos históricos que esse romance de Gersão retoma aparecem sobrepostos. Trata-se de momentos importantes e dramáticos da história recente de Portugal, como a opressão causada pelo regime salazarista, os horrores da guerra colonial e uma alegoria que nos remete à Revolução dos Cravos. Tudo é apresentado de forma diluída, através das divagações, das lembranças, da manifestação do mundo interior fragmentado das personagens, em especial das femininas: Hortense e Clara.

Além desses fatos, a narrativa realiza um apanhado crítico da problemática da identidade portuguesa e os efeitos do peso de uma tradição cultural. Entretanto, a ficção da autora não pretende realizar uma volta nostálgica ou um elogio à história da nação, mas sim promover uma revisão crítica da história política do país e de sua tradição; com o intuito de romper paradigmas preestabelecidos pelo peso da história, indo, portanto, ao encontro das características da ficção

portuguesa contemporânea, apresentadas anteriormente, em que o histórico/o contexto ressurgem reconfigurados com novos sentidos.

Os fatos históricos ficcionalizados pela obra literária em questão sofrem um processo de deslegitimação, pois há uma desconstrução dos arquétipos, do ideal de nação e do imaginário português: o mar, por exemplo, como será analisado mais à frente, não é tido mais como sinônimo de expansão, de progresso, na medida em que as personagens se distanciam da visão saudosista predominante na cultura portuguesa, representada, por exemplo, pelo ficar à espera daqueles que partiram na esperança de uma volta gloriosa e libertadora, como no mito sebastianista. A partida é vista agora de modo realista, com a consciência da impossibilidade do retorno e da necessidade da revolta. Vejamos um trecho do romance:

este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, este cais de desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até o fundo e gritar como os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, e aqui estamos há séculos de pés e mãos atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, um povo sem força e sem vontade, apenas embarcando [...] (GERSÃO, 1982, p.48, grifos meus)

Hortense tem a consciência de que será uma partida sem retorno para um povo imobilizado há séculos numa passividade sem questionamentos, atado à sua condição submissa, sem esboçar nenhuma revolução, sofrendo passivamente a ausência de seus homens: “só os homens são pouco numerosos, **é um país de onde os homens partiram**, vão partindo em cada dia mais, **a emigração e a guerra, as duas formas de ausência**” (GERSÃO, 1982, p.46, grifos meus). O cais para ela é local de desastre, de amargura, onde há séculos as mesmas cenas acontecem sem nenhuma mudança, sem nenhum rompimento com a estagnação, o cais sempre como lugar de dispersão e ausência.

O modo de **ser português** vai sendo desmascarado pela ótica disfórica da narradora, em que palavras e expressões como “este cais de desastre”, “despedidas lancinantes”, “destino”, “povo sem força”, “apenas embarcando”, “de pés e mãos atados” materializam as ruínas deixadas por uma visão equivocada da história perversamente construída: a da necessidade de um embarque (literal e figurado) na falsa idéia de patriotismo. Uma grande nau de insensatez, movida pela crença de que deixar a pátria em nome de guerras e conquistas é um grande feito. A fragmentação familiar, a morte de filhos e maridos e o esvaziamento do país, um país de “onde os homens partiram” é a matéria que fica para a personagem poder trabalhar sobre suas perdas.

A personagem vai dilacerando um cenário antes celebrado, como também atribuindo para a partida uma atmosfera dramática e pessimista. Os vocábulos cais, navio e barco remetem-nos a outra presença constante nesse romance - a figura do mar - não mais como sinônimo de expansão e de glória para Portugal, como já mencionamos, mas como elemento tirânico.

A própria escritora Teolinda Gersão, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.166), afirma que subverteu a imagem tradicional do mar, pois já se fartara de vê-lo sendo tomado sempre com uma conotação positiva de abertura, do espaço da descoberta, da liberdade e da aventura. Gersão aponta que seu propósito foi mostrar o outro lado do mar: “o grande espelho narcísico que dá de nós uma imagem falsa, sobre a qual se adormece a grande voz embaladora que leva à passividade e à morte”, que, segundo ela, é no romance a voz do fascismo contra a qual é preciso lutar, posição tomada por Hortense.

Elemento cuja presença, no romance, intensifica o constante conflito vivido pelas personagens Hortense e Clara, pois foi pelo mar que Pedro partiu e não mais voltou, o mar levou a felicidade da mãe e da esposa e, trouxe, por outro lado, o ódio ao significado histórico do arquétipo marítimo. Quando o navio em que Pedro embarca se afasta do cais, Hortense se refere ao mar como um “buraco de água negra” (GERSÃO, 1982, p.49), que se coloca entre ela e o navio, e, a partir da

notícia da morte de seu filho, cria-se um embate entre duas vozes – a do mar e a sua própria: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepôr, a minha voz à sua. Acima de seu canto o meu grito, mais alta que sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância [...]” (p.59). Interessante essa oposição entre duas modalidades de fala – o canto (mar) e o grito (Hortense) -, como se essa luta metaforizasse, para além dos fatos da diegese, a afirmação de uma narrativa que não mais se faz pelo embalo ou canto heróico e nostálgico, e sim pelo grito da consciência de uma linguagem que perturba, que inquieta, que denuncia. Afinal, a voz da discordância, em uma ficção que desmascara o real por meio de uma voz pessoal, refratária à ilusão.

O mar representa também na narrativa o passado imperial, que vai sendo desconstruído e ironizado ao longo do romance. O ensaísta português Eduardo Lourenço (1999, p.11-12) é implacável em sua análise desse apego mítico da nação aos momentos heroicos do passado, responsáveis pela criação de uma imagem que radica nessa visão especular de si mesmo, transformando “a imagem dos portugueses não só no espelho do mundo, mas no nosso próprio espelho” (1991, p.38). Um espelho, afinal, com ranhuras e estilhaços que a personagem de Gersão revela com seu olhar, ao longo da narrativa.

Cria-se na narrativa uma correlação entre o universo particular/íntimo da personagem e o plural, o coletivo, que representa o povo português e sua história; e é por meio dessa figuração metonímica que a vida de Hortense e de sua família ganham outra dimensão, ampliando-se e intensificando-se a esfera individual. É, então, por meio de uma narrativa intimista, a qual faz aflorarem as angústias, vivências e sofrimentos individuais das personagens, que o contexto histórico-cultural e sociopolítico de Portugal vai surgindo como uma paisagem trazida do fundo para a frente da tela da narrativa, porém, permeada pelos matizes da percepção sensível de Hortense, personagem narradora e pintora.

Duas formas de ausência são apresentadas por meio dos fatos históricos que a provocaram, a emigração e a guerra. O Estado Novo português não só ocasionou a partida para a guerra, mas também exílios e emigrações, pessoas fugindo do país “em segredo durante a noite” para se verem livres da opressão gerada pela ditadura:

Então os homens partiram em segredo durante a noite, galgaram montes a pé, **foram abatidos** a tiro nas proximidades de fronteiras, **rasgaram as mãos** em pedras, **dormiram ao relento**, esconderam-se na terra, ganharam finalmente estradas e comboios, cidades baças de línguas estrangeiras, **acumularam-se em quartos sem janelas, viveram clandestinos e cegos** como topeiras, **perderam a memória de uma pátria, morreram em emboscadas** nas esquinas, com o ventre rasgados por navalhas de ponta e mola. (GERSÃO, 1982, p.68-69, grifos meus).

O fracasso da tentativa de fuga é tão cruel quanto a ultrapassagem das fronteiras, pois a sobrevivência em espaços estrangeiros se marca também pelo desespero: clandestinidade, perda da memória pátria, morte. Desse modo, vemos que a narrativa nos apresenta a emigração como uma falsa possibilidade de fuga do regime ditatorial, uma falsa ideia de liberdade, já que mesmo estando longe da pátria e de seus elementos opressores a violência continua a exercer sobre os homens. O posicionamento crítico que desponta na narrativa acaba por denunciar, assim, a inutilidade de uma abertura quando, na verdade, o aprisionamento já está internalizado e soterrado no indivíduo. A busca de espaços físicos não resolve uma problemática que tem raízes mais profundas e precisaria ser erradicada de outra forma. Vemos, portanto, que o sistema opressor não se restringiu aos domínios da fronteira geográfica da nação, mas ganhou um vasto terreno, expandiu suas fronteiras para a interioridade dos sujeitos.

É uma visão histórica que vai sendo pincelada pelo olhar irônico de Hortense, assumindo-se, portanto, como paisagem ou cenário deformado pela intensidade das tintas com que é pintado. Desse modo, não há o retrato da morte provocada pela guerra colonial, mas uma imagem que se desvirtua para melhor poder se sustentar enquanto narrativa: “você parece ser uma mãe eficiente e vigilante, capaz de o proteger de uma morte absurda, até a morte em combate, **porque essa [morte em combate] claro que não é absurda, mas profundamente repassada de sentido**” (GERSÃO,

1982, p. 54, grifos meus). A ironia que perpassa esta fala de Hortense está justamente em burlar os sentidos esperados, deslocando o trágico para outra esfera. Uma morte “repassada de sentido” apenas para aqueles que delegaram/forçaram a ida desses homens ao combate e não para quem a sentiu profundamente como Hortense e Clara ou como as várias mulheres que perderam seus filhos e maridos na guerra. A argumentação sarcástica prossegue na narrativa, por meio da entronização do papel do Estado, responsável pelas providências tutelares. O sistema cuidaria de tudo, teriam cuidado com os corpos, “procurarão as melhores folhas e ramos para dissimular a campa”, a fim de não perdê-los e poderem trazer de volta às mães e mulheres, quando possível, “este espólio pessoal”:

acredite que não precisa de se preocupar com nada, eles terão o máximo de cuidado e protegê-lo-ão de tudo, do ódio racial do exército contrário, das investidas dos animais selvagens, dos possíveis efeitos da erosão [...] **procurarão as melhores folhas e ramos para dissimular a campa** [...] como se vê não será preciso você fazer coisa alguma, claro que este espólio pessoal lhe será devolvido, sempre que possível e pagarão o transporte [...]. (GERSÃO, 1982, p.54-55, grifos meus)

O ápice da ironia está na passagem em que a fala de Hortense imagina um ato de agradecimento, oferecido pelas mães: “um monumento, uma mulher segurando ao colo uma criança, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: ‘A O.S. as mães agradecidas’” (p.55). Oferecimento pelo avesso, pois, na verdade, há um duplo desmascaramento sugerido por essa imagem: o sentido religioso, reportando-nos à imagem da Virgem Maria segurando seu filho o “Emanuel”, o “Salvador”, que representaria a imagem eufórica do herói; e o sentido político, contido na legenda alusiva ‘A O.S. as mães agradecidas’. É então que explode a voz que explicita o verdadeiro sentido: “só que não é assim, não é assim, gritou, **é a estátua de um soldado morto**, caindo por terra varado por mil balas, e em baixo, no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: ‘A O.S., as mães agradecidas’”. (GERSÃO, 1982, p.55, grifos meus). É por meio do sarcasmo que se torna possível ler uma História que não faz sentido, a não ser para quem a protagonizou com arrogante tirania: ‘A O.S. as mães agradecidas’- portanto, um agradecimento que só pode ser lido pelo avesso, esvaziando por completo a figura ou objeto que o sustenta. A voz que irrompe como grito e corrige a anterior voz da falsa submissão representa a possibilidade de perfurar o silêncio e os anos de aceitação. Temos, então, uma outra imagem manifestada por meio da fala exaltada de Hortense, “a estátua de um soldado morto”, cuja descrição reforça o realismo da cena, desvestindo-a de qualquer simbologia ou aura amenizadora ou pacificadora.

O.S., sigla que iconiza o nome da figura histórica de Oliveira Salazar, é também uma constante dentro do romance, cuja voz opressora, a da dominação, está, assim como o mar, em constante tensão com as outras personagens, em especial as femininas, Hortense e Clara. À figura despótica de O.S. é atribuído um caráter de divindade indestrutível, como se o povo estivesse condenado a uma ditadura eterna, comandada por uma entidade mítica, contra a qual torna-se inútil qualquer revolta:

[...] não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará [...] porque sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino [...]. (GERSÃO, 1982, p.109)

O.S. se ergue, assim, como o princípio e o fim de todas as coisas, a vida do povo sempre a esbarrar nessa onipresença demiúrgica, como já assinalara Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.76), daí figurar também como signo recorrente na narrativa, como uma espécie de olho controlador ou policiamento a se projetar no relato dos fatos recuperados por Hortense.

Note-se, na passagem a seguir, como essa infiltração do poder materializa-se na fala da personagem: “como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S.” (GERSÃO, 1982, p.66). A atitude de perseguição do ditador português se estende ou se legitima também através de seus funcionários, o que corresponde ao desdobramento infinito do poder com seus tentáculos a espalhar medo e terror,

uma mão castradora que tira do povo a vontade e a coragem de lutar: “a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordida do silêncio (GERSÃO, 1982, p.66).

A história de Hortense e a história de um país oprimido pelo regime político se interpenetram no tecido da narrativa: escola, família, sociedade, religião, Estado – essas esferas vão criando círculos ao longo do relato, enredando as personagens, as vozes, os espaços. É que a força de sua atuação se concretiza na recorrência da protagonista às mesmas imagens que essas esferas opressoras vão segregando.

Esse período em Portugal, que compreendeu um sistema conservador e autoritário, comandado por Oliveria Salazar entre 1926 e 1968 e depois assumido por Marcelo Caetano de 1968 a 1974, deixou marcas profundas no país, nas esferas política, econômica, social e cultural. Um sistema que tomava o discurso religioso como suporte persuasivo para a manutenção de seu regime ditatorial, como bem foi observado na figura endeusada de O.S. nesse romance de Gersão. Segundo Lourenço (1999, p.134), o salazarismo teve como referência a doutrina social da Igreja e os valores católicos já assimilados pelo povo português como alicerce para a sedimentação de seu regime político.

Entretanto, esse cenário histórico, ao reaparecer na ficção, assume outro estatuto, transformado numa paisagem que o discurso narrativo vai compondo com o seu próprio material e modo de operar artísticos. Isso significa dizer que, se há um drama focalizado pela ficção, engendrado por uma motivação em que pesam componentes político-sociais, esse conflito é tanto mais convincente ou verdadeiro em virtude das soluções estéticas tramadas pela linguagem ficcional para conferir textura a essa realidade. Afinal, não é o Estado Novo português em si mesmo que interessa ao romance capturar como paisagem, mas o papel de uma literatura que se faz como resistência à fidelidade desse retrato, desfigurando-o. É o que também nos diz Maria Teresa de Freitas, por outras palavras: “por meio de um arranjo literário, os elementos históricos vão sendo redistribuídos num conjunto fictício, que se transformam em algo diferente do universo social de onde foram retirados [...] essa deformação é o que determina o valor estético da ficção” (FREITAS, 1986, p.7).

A linguagem narrativa cria, portanto, a representação de um cenário repressivo, não como faz o discurso histórico, que se utiliza principalmente da função referencial/objetiva da linguagem, mas sim por meio de um posicionamento discursivo que privilegia o poético, entendido este como uma organização singular da linguagem em seu funcionamento. Nesse espaço poético, em que a história se redimensiona pelo viés subjetivo da instância narradora, a metáfora se conjuga à hipérbole para materializarem o terror encarnado no corpo social:

[...] batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam em carros, algemados, alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, deixariam apenas um nome, escrito com sangue na parede [...] (GERSÃO, 1982, p.75)

A presença dos censores vasculhando todos os livros e jornais, cortando todas as palavras que ofereciam perigo à manutenção do regime, também reforça essa atmosfera repressiva instaurada na narrativa: “À noite os funcionários de O. S. sentavam-se em cadeiras altas, debaixo de lâmpadas acesas, com livros e jornais abertos em cima de mesas ensebadas e um lápis azul em cada mão e começavam a cortar palavras [...] Cortem todas as palavras suspeitas, ordenavam [...]” (GERSÃO, 1982, p.82). Ironicamente, as palavras retiradas pela censura eram aquelas que poderiam fornecer ao povo subsídios para uma revolução: “No início tinham riscado da língua a palavras proibidas, **liberdade amor esperança subversão beijo sexo povo**, milhares de palavras proibidas [...]” (GERSÃO, 1982, p.82, grifos meus).

Além da Guerra Colonial e dos horrores do Estado Novo, também a Revolução dos Cravos e a queda do regime ditatorial são reconfigurados pelo romance, presentificando-se na narrativa por meio de uma alegoria. Essa queda é representada por uma procissão religiosa em que o povo carrega a imagem de um santo padroeiro, nomeado pela narradora como “Senhor do Mar”, uma

espécie de extensão de O.S.; ocorre repentinamente a destruição da imagem e, ao invés de lamentação pela queda do santo, tem-se uma outra reação do povo, que se exalta diante do que acreditam ser um milagre, tomando o lugar de “senhores do mar e senhores da terra”:

mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai, rasga-se o pano de cetim que reveste o andor, os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos e limpando às mangas o suor da cara, os anjos tiram as asas e são apenas crianças, outros atiram fora as coroas de espinho e deixam cair os panos brancos das mortalhas, a música muda e há uma outra voz no altifalante, é um milagre, diz o povo, e acontece, porque a festa se alterou e nada do que acontecia era previsível [...] ele caiu de seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra [...]. (GERSÃO, 1982, p.114)

A festa diante da queda da imagem alegoriza a conquista de liberdade e a consciência do absurdo desse mascaramento, daí retirarem as fantasias, surgindo à luz do dia como seres despertos e preparados para a escuta de uma outra música e outra voz no alto-falante, não mais a voz da opressão. O.S. havia caído de seu trono. É como se o cenário da repressão fosse desmontado, a própria linguagem utilizada sugere essa desconstrução da atmosfera falsamente festiva: “tiram as asas e são apenas crianças”, “atiraram fora as coroas de espinho”, ou seja, despem-se do sofrimento gerado pela ditadura, “deixam cair os panos brancos das mortalhas”, é a morte se transformando em vida, é a emergência do estado de letargia a que o povo estivera atado.

Assim, por meio desse episódio alegórico criado na narrativa, há uma reversão do cenário: a disforia se torna euforia, o dramático se carnavaliza, o *pathos* individual da personagem se dilui na festividade do coletivo. Essa espécie de despertar promove a desconstrução do cenário opressivo.

Mas, o drama impresso na interioridade dos sujeitos pelo sistema ditatorial não se encerra com a queda do regime proporcionada pela Revolução dos Cravos. Como falamos em nossa introdução, Portugal não possuía estrutura ou um projeto sólido de redemocratização com vista a receber de volta parte da população que por algum motivo (exílio, guerra, prisão) havia partido. Na narrativa de Gersão, isso pode ser visto por meio da apresentação do drama da personagem Gil, amigo e depois par amoroso de Hortense, perseguido e preso por representar uma ameaça à ordem institucionalizada, situação que metonimicamente reconfigura o medo e a angústia daqueles que haviam partido, um povo estilhaçado exterior e interiormente, a sensação de estarem ainda sob o domínio da opressão:

Era tão difícil voltar, entrar num ritmo, organizar o tempo velozmente, porque na prisão o tempo não passava nunca, era difícil atravessar as ruas, evitar os carros, orientar-se, entrar sem preparação num local cheio de gente e rumor, porque ele vinha da imobilidade do terror e do silêncio e perdera a espontaneidade, os movimentos livres, como se sempre o vigiassem nas suas costas, o olho de vidro que havia na porta da cela viera atrás dele e seguia-o, fixava-se, espiando, em todas as portas, em todas as paredes, e olhava-o no escuro, mesmo durante o sono, o modo incerto que ele tinha de atravessar a sala, desviando-se excessivamente dos objectos [...] levava tanto tempo a reencontrar a sua identidade e a sua força, - pensava em vocês, onde estariam, o que fariam, àquela hora [...]. (GERSÃO, 1982, p.121-122)

A dificuldade em erradicar as amarras do fascismo, mesmo depois de sua queda, a fragmentação, a perda de identidade, a dificuldade do retorno, o medo da perseguição ficaram impressos na subjetividade daqueles que viveram e sofreram as brutalidades de um sistema ditatorial por quase meio século. O difícil recomeço, a sensação de estarem sempre sendo vigiados pelo “olho de vidro” do opressor, sempre presente, a demora em reencontrar a si próprios são marcas deixadas pelo salazarismo evocadas pela narrativa.

Conclusão

Paisagem com mulher e mar ao fundo realiza uma revisão crítica de um momento da história de Portugal, na medida em que o drama interior vivido pelas personagens, num processo

metonímico, como vimos, além de desocultar para o leitor os sentimentos, sofrimentos, angústias que enfrentam, denuncia também os efeitos danosos gerados no país por um sistema ditatorial. A problemática relacionada ao contexto sociopolítico de Portugal passa necessariamente pelo crivo da sensibilidade arguta das personagens, em especial, a de Hortense, porém, a paisagem que seu olhar crítico constrói com a narrativa não exalta, muito menos mitifica uma história; ao contrário, como em todos os romances portugueses contemporâneos, a história é deseroicizada, portanto, esvaziada de seu sentido épico ou mítico para ressurgir como ruína, escombro, queda.

Por se tratar de um texto ficcional, o romance em estudo distancia-se do propósito de se oferecer como documento histórico, exibindo, isto sim, uma liberdade para incorporar o contexto político sem a preocupação de demarcar fielmente o temporal e o espacial. Isso explica o fato de vários períodos da história do país serem retomados com certa simultaneidade e sem obedecerem a uma sequência cronológica ou à lógica do discurso da história. Como nos aponta Sousa (1988, p.88) esse texto de Gersão convoca diferentes momentos históricos e problematiza a nação portuguesa “em sua relação passado-presente, refletindo sobre a situação ontológica do ser português e sobre a razão de ser do país”.

Referências Bibliográficas

- 1] ARNAUT, A. P. D. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.
- 2] BHABHA, H. **O local da cultura** (Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves). Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- 3] DIAS, M. H. M. **O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2008.
- 4] FARIA, A. B. Memória: a intimidade que nos concedem. In: **Revista Garrafa**, vol.12, janeiro-março de 2007. Disponível em: <http://www.letas.ufrj/ciencialit/garrafa12/angelabeatriz_memoria.html>. Acesso em: 24/05/2011.
- 5] FREITAS, M. T. de. **Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.
- 6] GOMES, A. C. **A Voz Itinerante: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo**. São Paulo: Edusp, 1993 (especialmente p.73-82, 107-109. Entrevista p.159-167).
- 7] HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, 1991.
- 8] LOURENÇO, E. **Labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- 9] _____. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 10] MARTINS, A. A. de P. **A Literatura Portuguesa Contemporânea Enquanto Descoberta da Memória da Nação. Actas do Congresso Os Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória**. Universidade Católica, Viseu, 1999.
- 11] SEIXO, M. A. **A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
- 12] SOUSA, I. M. L. A. **Teolinda Gersão: o processo de uma escrita, 1988**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1988.

i Daniela Aparecida da COSTA, Doutoranda - bolsista CAPES

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara (UNESP/FCLAR)

E-mail: danicosta2@yahoo.com.br