

REINVENTANDO A HISTÓRIA: FICÇÕES DE MULHERES E A REVOLUÇÃO DE ABRIL*

ANA PAULA FERREIRA
Universidade da Califórnia, Irvine

Perhaps woman does not have a history, not so much because of any notion of the 'Eternal Feminine' but because all alone she can resist and step back from a certain history (precisely in order to dance)... That history is one of continuous progress...

Jacques Derrida, "Choreographies"

As revoluções, como o amor, são idealmente vividas para lá de todas as formas de simbolização: lanços suicidas que suspendem o corte entre a linguagem e a realidade; "atuações femininas" que apontam para o abismo do Real, em vez de *performances* de palavras e feitos dirigidos à constituição de uma nova ordem.¹ É por isso que, durante o período logo após a Revolução de 25 de Abril, a compulsão para representar o que parecia ser uma experiência "real" de comunhão coletiva, não pode deixar de passar o testamento de sua própria impossibilidade. Fascinados com o prazer recuperado de uma linguagem aparentemente livre e transparente, que a censura silenciara desde 1926, os escritores tentaram capturar para a posteridade esse momento ambivalente, miraculoso, desde a perspectiva de normalidade em que os gestos revolucionários depressa degeneraram. Daí que os seus textos não possam deixar de expor, senão propriamente dramatizar, a falta que os subjaz como produtos culturais: porque o (re)construir lingüisticamente uma plenitude que permaneceu na ordem do sonho e da fantasia implica o reconhecimento da fratura que impele o sujeito falante, para sempre solitário e desejanse, à ilusão de completude antevista onde braços se entrelaçam em fugazes euforias da História, ou do sexo.

* A versão original do presente ensaio, "Re/engendering History: Women's Fictions of the Revolution", insere-se na coleção, *After the Revolution: Two Decades of Portuguese Literature 1974-1994*, editada por Anna Klobucka e Helena Kaufman, a ser publicada por Bucknell University Press.

¹ Para uma discussão teórica da noção lacaniana de "atuação feminina" enquanto quebra absoluta com a ordem simbólica, veja-se Slavoj Žižek, "Why is 'Woman' a Symptom of Man?", especialmente p. 44-55.

A justaposição de dois fenômenos à primeira vista díspares – um associado ao domínio público, local e temporalmente específico; o outro a uma forma de intimidade em teoria ahistórica – não é aqui aduzida só com o fito de evocar o tão desgastado lema feminista "o pessoal é político", mas sim para sugerir a relação interdependente e sobredeterminada entre política e sexualidade,² relação exibida com particular acuidade num número considerável de narrativas de autoria feminina que têm a chamada Revolução dos Cravos como referente explícito ou implícito. Publicados entre finais dos anos setenta e princípios dos anos oitenta por escritoras já estabelecidas, tais como Agustina Bessa-Luís, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, bem como também por vozes novas no panorama literário português, o que é o caso de Olga Gonçalves, Lídia Jorge, Eduarda Dionísio e Teolinda Gersão, tais textos constituem um *corpus* de revisionismo histórico que inscreve e internamente questiona a construção retórica da Revolução³ como um novo começo de cariz transformativo – *um caso de amor* coletivo instado por uma ainda imponente ordem patriarcal.⁴

I – A fortuna crítica do binômio 'Literatura e Revolução'

Na primeira e ainda única tentativa sistemática de avaliar em que medida o golpe militar de Abril de 1974 afetou a literatura portuguesa, Eduardo Lourenço sugere que a Revolução pertenceu desde sempre, e mesmo antes de qualquer evento político anunciado como tal, à ordem imaginária do sonho e do milagre. O investimento criativo de certos escritores, desde os anos quarenta a sessenta, na Revolução como utopia tê-lo-ia coibido de representar o evento histórico propriamente dito. Este estaria, assim, predestinado a tornar-se muito mais "o lugar 'vazio' duma escrita que merece[sse] esse nome do que uma fonte de sonho". Enquanto escritores como Fernando Namora, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Agustina Bessa-Luís e Maria Velho da Costa conseguiriam, em seu tempo, reconstruir a memória do passado anteriormente inaudível (e, mesmo, indizível) que desembocaria no 25 de Abril, os seus estilos in-

² A necessidade de uma articulação teórica entre o político e o psicosexual em termos de relações dinâmicas de interação e sobredeterminação, em vez de homologias fechadas que apenas se refletem mutuamente, é sugerida por Gabrielle Schwab na sua releitura crítica da noção de *inconsciente político* proposta por Fredric Jameson. Veja-se "The Subject of the Political Unconscious".

³ Utilizaremos a maiúscula para nos referirmos ao evento histórico específico, reservando a minúscula para o conceito geral.

⁴ Veja-se o Apêndice para uma lista seletiva de títulos e correspondente informação bibliográfica. O diário de Natália Correia, *Não Percas a Rosa*, e os romances de Agustina Bessa-Luís não serão discutidos no presente ensaio por motivos de espaço e coerência teórico-argumentativa.

dividuais permaneceriam inalterados pelo que lhes pareceu ser um tardio e insatisfatório "acidente" da História. Só a nova geração de escritores que emergiu após a Revolução, em particular Eduarda Dionísio, Lídia Jorge e Olga Gonçalves, se lançariam a fazer a crônica mítica, simbólica, não naturalista daquilo que para eles teria representado um horizonte aberto à descoberta histórica, pessoal e artística.

O pronunciamento de Eduardo Lourenço sobre o destino da "Literatura e Revolução" parece aderir ao "imperativo explicativo" que, segundo Ronald Sousa, foi característico da produção cultural em geral no período pós-revolucionário.⁵ Tão bem informado quanto provocador, exibe, no entanto, certos preconceitos desconcertantes, aliás típicos da história literária tradicional. Um destes radica na tendência de agrupar escritores segundo parâmetros generacionais; o outro está relacionado com o conceito de gênero sexual, só presumivelmente neutro, que regula a formação do cânone (Winders, 11-23).⁶ A versão adiantada por João Camilo dos Santos ilustra bem o quanto estes preconceitos têm condicionado o predicamento crítico do binômio em questão.

Embora não diferindo, nas suas linhas gerais, da opinião de Eduardo Lourenço quanto à Revolução como mito cultural, João Camilo dos Santos argumenta que este mito já tinha sido fragmentado pela crise ideológica que abalou o pensamento europeu antes da ocorrência do golpe militar em Portugal. Se bem que, a meu ver, seja isto um ponto indisputável, o crítico discute exclusivamente obras que continuam uma certa tradição de literatura "comprometida", da autoria de escritores – todos eles homens – "descontentes".⁷ O nome de Lídia Jorge é adicionado ao grupo, mas sem alguma referência bibliográfica; "[c]ertas tendências anteriores do feminismo na literatura portuguesa [i.e. *Novas Cartas Portuguesas*]" ter-se-iam desenvolvido "de modo mais vigoroso depois da Revolução"; porém nem nomes nem títulos específicos são mencionados. É, além disso, paradoxal que João Camilo critique o retrato literário da Revolução, retrato que "ten-

⁵ O pequeno mas incisivo ensaio de Ronald Sousa fundamenta-se numa crítica da tese de Eduardo Lourenço referente ao modo como a hipótese da Revolução se fazia presente na cultura portuguesa durante o período anterior ao 25 de Abril. Segundo Ronald Sousa, não foi "o ato da revolução... mas, antes, a realização dos seus efeitos" (355; tradução minha) o que sobretudo se fez palpável em dita produção. A imaterialidade (e inviabilidade) desses efeitos teria resultado, segundo o crítico, na "inevitável falta de uma praxis governante coletiva" (356; tradução minha). Isto teria exigido que os artistas, os escritores e os intelectuais "explicassem" os eventos em torno do 25 de Abril.

⁶ WINDERS, J. *Theory, Gender and the Canon*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

⁷ Um dos méritos deste estudo de João Camilo dos Santos, dirigido a um público acadêmico norte-americano, é o de contextualizar os romances analisados na ampla tradição de resistência política presente na literatura portuguesa do presente século, em especial aquela herdeira ainda do Neo-Realismo. A tradução das passagens citadas é da minha responsabilidade.

de a esquecer que em realidade algumas vitórias foram conquistadas, preferindo, em vez disso, repisar naquilo que não foi alcançado" (ênfase no original), quando ele próprio escolhe ignorar o que poderá considerar-se um muito importante fruto do 25 de Abril: a visibilidade inaudita na história da literatura portuguesa de mulheres escritoras, particularmente autoras de obras de ficção.

Não obstante a mais ampla crise das narrativas-mestras de legitimação que, para François Lyotard, define "a condição pós-moderna", (e da qual a confusão, ou melhor, desilusão, generalizada pouco tempo depois do 25 de Abril oferece uma ilustração quase gráfica), a Revolução não podia deixar de abrir "um novo espaço cultural".⁸ Acaso a descrição mais incisiva desse espaço tenha que ver com as conseqüências advindas daquilo que um espectador informado caracterizou como "a Revolução não da arma, mas [sim] da palavra"⁹ (tradução minha). Mesmo se as transformações sociais, econômicas e institucionais não tivessem sido imediatamente visíveis, a linguagem, isto é, o estatuto social e o uso da linguagem, de fato mudou.¹⁰ Não é de admirar que precisamente as mulheres tenham sido figuras proeminentes na "geração literária da Revolução" identificada por Eduardo Lourenço. No entanto, o crítico abstém-se de chamar a atenção para isto, como se abstém também de fazer qualquer distinção entre o gênero sexual dos escritores que constituem "a velha geração". Tal procedimento de omissão pode ser estratégico, tentando impedir a chamada *getoização* dos textos assinados por mulheres. Em contrapartida, restringe-se de chamar a necessária atenção para o fato de que nunca antes tinha havido "pelo menos tantas mulheres quanto homens publicando em Portugal"¹¹ (tradução minha).¹² Pena é que só uma crítica portuguesa, Isabel Allegro de Magalhães, tenha atendido de maneira consistente à produção literária dessas mulheres.¹³

Se a consideração da categoria do gênero sexual se me afigura necessária para a análise dos efeitos da Revolução no imaginário literário em

⁸ LOURENÇO, Eduardo. *Literatura e Revolução*. Colóquio/Letras 78 (Março 1984) 7-16.

⁹ RIEGELHAUPT, Joyce. Introduction. In *Search of Modern Portugal: The Revolution and Its Consequences*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983. p. 3-13.

¹⁰ Para consultar vários argumentos sugerindo que a chamada "crise da revolução" (Oliveira) pode ser relacionada às contradições e, em última instância, conservadorismo do seu caráter maioritariamente discursivo ou retórico (promovido em especial pelos *media*), vejamos os ensaios de autoria de Riegelhaupt, de Pimlott e Seaton e de Lomax incluídos em *In Search of Modern Portugal*, ed. Riegelhaupt.

¹¹ SADLER, Darlene. *The Question of How: Women: Women Writers and The New Portuguese Literature*. Contribution in *Women's Studies* n 109. New York, Westport and London: Greenwood Press, 1989.

¹² Para uma visão panorâmica de um número de romances-chave publicados entre 1972 e 1981 por escritoras portuguesas, veja-se o livro de Darlene Sadlier *The Question of How*.

¹³ Vejamos, a título de exemplo, os estudos da Autora referidos na Bibliografia.

Portugal, não se pode, contudo, apoiar na mera constatação de uma série de textos de autoria feminina, nem tampouco a partir de leituras imanentes, extrapoladas do nexo de contextos (ou discursos) que os informam. Porque é esse contexto – chame-se-lhe "o novo espaço cultural" aberto pela Revolução – o que em grande medida explica esses números, bem como a exploração sistemática de vivências de mulheres característica das obras de ficção de autoria feminina centradas no tempo histórico em torno do 25 de Abril.

O período entre 1975 – sintomaticamente o Ano Internacional da Mulher – e os princípios dos anos oitenta testemunha o advento das mulheres portuguesas, se não enquanto sujeitos políticos de renome público, pelo menos enquanto muito faladas entidades sociais e objetos de estudo. No seu resumo da história do feminismo em Portugal, Darlene Sadlier lembra que embora tivessem sido os militares a "derrubar o regime em 1974, as mulheres foram as responsáveis por muitas das atividades que se lhe seguiram" (tradução minha). Se é certo que um elevado número de mulheres não só aderiu à Festa dos Cravos como também, em momentos posteriores, algumas detiveram fábricas, organizaram greves laborais, apoderaram-se de moradias vazias e exigiram reformas de instituições e serviços públicos, tal entusiasmada participação no processo revolucionário pouco, de fato, melhorou a sua precária condição social e política. A Comissão da Condição Feminina, uma organização do Estado fundada em 1975, foi instrumental para a aprovação de nova legislação em defesa dos direitos das mulheres, apoiando e/ou patrocinando toda uma série de eventos públicos e de atividades acadêmicas e editoriais dedicadas à análise e explanação do estatuto social das mulheres portuguesas. Em 1976, a nova Constituição declarava a igualdade entre os sexos e o Código Civil era emendado para reconhecer a igualdade de direitos entre marido e mulher em todos os aspetos da vida familiar. No entanto, apesar de novas leis democráticas e dos esforços de consciencialização pública levados a cabo por grupos de mulheres, valores e práticas culturais profundamente enraizados dificultaram, quando não impediram que verdadeiras transformações se realizassem, tanto na chamada "esfera pública" como na chamada "esfera privada".

Compreende-se, assim, por que razão os problemas das mulheres ou, se se quer, da "condição feminina" se tornaram tópicos privilegiados de debate e de pesquisa. A impressionante bibliografia sobre o tema, integrando relatórios, estatísticas, estudos e ensaios, na sua grande maioria da autoria de cientistas sociais e de jornalistas, põe em evidência até que ponto se fez palpável na cena pós-revolucionária o conflito entre a exigência de expressão e de representação política por parte das mulheres (ou em seu nome) e a constatação de que, afinal, as mulheres continuavam a carecer de voz política; continuando, mesmo, a ser os sujeitos ausentes da his-

tória portuguesa.¹⁴ Basta mencionar o fato que nos anos logo após a Revolução somente três mulheres ocuparam postos no governo, e durante bem pouco tempo: Magalhães Colaço, Maria de Lurdes Pintassilgo e Maria de Lurdes Belchior¹⁵ (Salgado, 83). Isto talvez explique por que as apreciações historiográficas centradas na época da Revolução e no "novo Portugal" omitem qualquer discussão sobre a participação das mulheres no mundo dito "público", nem sequer mencionando a atividade política de Maria de Lurdes Pintassilgo.¹⁶

A proliferação de escritoras publicadas durante o referido período e, mais importante ainda, a proliferação de escritas (científicas, jornalísticas, literárias) centradas nas mulheres, pode, pois, ser correlacionada, por um lado, com o interesse institucional por fazer os direitos das mulheres figurar nas agendas políticas (dos vários partidos) e, por outro, com a contínua ausência de mulheres enquanto sujeitos políticos com capacidade e voz para a auto-representação. Esta tensão básica deveria ser pressentida em proporções gerais; estava acaso cifrada na legenda, incluída num relatório preparado pelo Movimento de Liberação das Mulheres Suíças: "O 25 de Abril aboliu o fascismo político mas não o fascismo 'macho'". As ficções de mulheres que recuperam e re-inscrevem a Revolução de Abril não só denunciam a imposição resistente da estrutura simbólica em que se apoia o paternalismo autoritário fascista ou, em termos mais gerais, a política patriarcal; oferecem também complexas e sugestivas indagações históricas de como um fenômeno possivelmente transhistórico e transcultural está na base do que Phil Mailer chamou de "Revolução impossível".

II – As Mulheres e a Revolução: Para Uma (Outra) Estória de Amor

Um poema de *Mulheres de Abril* (1977), de Maria Teresa Horta, indica o quanto o entusiasmo com a perspectiva de uma nova vida para as

¹⁴ Note-se, no entanto, que a situação da mulher portuguesa antes e depois do 25 de Abril foi alvo de numerosos estudos. Vejam-se na bibliografia, as obras de Béatrice D'Arthuis e Abílio Salgado Júnior; vejam-se, ainda, Carrilho, Romão, Silva e Veigas para informações referentes à opressão das mulheres, especialmente no setor público; e, por último, Freitas e Melo, que documentam a participação das mulheres nas forças de resistência anti-fascista.

¹⁵ SALGADO, Abílio. *A Situação da Mulher na Sociedade Portuguesa Actual: Os Preconceitos e a Luta pela Emancipação*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1978.

¹⁶ Vejam-se, por exemplo, as coleções de ensaios editadas por Graham e Wheeler; por Ferreira e Opello Jr.; por Maxwell e Haltzel; e por Herr. Apesar da perspectiva conservadora que informa o estudo de Robert Harvey, *Portugal: The Birth of a Democracy*, há aqui pelo menos o reconhecimento de que "as mulheres no mundo dos negócios, muito menos em política, eram ainda uma raridade: as portas eram ainda abertas para os homens primeiro, para as mulheres segundo" (135; minha tradução).

mulheres portuguesas como sujeitos autônomos compeliu à celebração de Abril na forma narrativa da façanha histórica. A persuasão marxista desta narrativa funde, de modo naturalmente inevitável, as mulheres na grande massa ("povo"): "Deu-nos Abril o gesto e a palavra/ fala de nós/ por dentro da raiz... / O povo somos:/ mulheres do meu país" (106). Se a proeminência de mulheres escritoras dá testemunho da sua cúmplice aceitação do "presente" outorgado pelos militares de Abril – a palavra sem véus, os textos por elas assinados não deixam, contudo, de pôr em relevo as incoerências inerentes ao ideal democrático do direito à livre expressão.

Apesar do otimismo de Maria Teresa Horta, os seus versos dão conta de como a voz de Abril fala "por dentro" de um povo feminizado, desde a sua própria "raiz" interior, desse modo inibindo uma forma de auto-representação estranha a essa construção discursiva. No presente, como no passado, as mulheres são, assim, reduzidas à sua função biológica, ou seja, a serem as portadoras de uma versão masculinista da história: "Mulheres – companheiras/ ombro a ombro/ o ventre a crescer-nos de coragem/... / Mulheres – companheiras/ hoje – aqui/... / em trabalho de parto de um país". O grande desafio tanto ideológico como formal que as mulheres escritoras enfrentam neste período é, pois, o seguinte: como evitar a sedução de se tornarem nos porta-vozes de uma ficção histórica que continuamente silencia as mulheres, junto com as tradicionais "minorias silenciosas", precisamente na junção conflitiva onde revolução e sexualidade se encontram como e para a específica finalidade da reprodução.¹⁷

Já em 1976, Maria Velho da Costa tinha sugerido a necessidade de as mulheres desenvolverem táticas historiográficas/representacionais alternativas, conseguindo, só desse modo, "voar" com a linguagem "roubada" dos retóricos que inventaram o discurso de Abril.¹⁸ Os fragmentos amorfos, descontínuos, incluídos em *Cravo* podem ser considerados exemplo pioneiro numa escrita que resiste a tentação de contar mais uma estória de progresso histórico sob o signo patriarcal do cravo: "Flor sublinhada, macha, única flor de serrilha e hirsuta...".

Tal como se declara nas frases de abertura, o livro apresenta o que poderá ser entendido como uma série de quadros, próximos do tipo natureza-morta, conjurando a própria seiva que passa despercebida entre os atos, ou melhor "atuações" da história: "Entre atos, coisa curta, de afogadi-

¹⁷ Deve-se assinalar que os textos baixo estudo estilizam, de uma maneira ou de outra, as consagradas imagens da Revolução propagadas pelos *media*. Estas imagens teriam levado certos observadores a acreditar que "as minorias silenciosas, quando empurradas longe demais, podem-se tornar ressonantes" (Harvey, 2; tradução minha).

¹⁸ Faço aqui uma alusão à provocadora metáfora de Hélène Cixous em "Le rire de la Méduse": "Flying is woman's gesture – flying in language and making language fly... What woman hasn't flown/stolen? Who hasn't felt, dreamt, performed the gesture that jams sociality?" (258). A coleção de ensaios de Claudine Herrman, *Les Voleuses de langue*, é inspirada neste famoso trecho de Cixous.

lha, fôlego preso. De entre gestos, dejetos melhor seria, pequenos jatos. Fogueteiro preso e mais, imagens, imagens não retidas". Uma espécie de programa de escrita não-representacional, esta proposta não deixa de evocar a lição de Virginia Woolf no romance histórico experimental *Between the Acts* (1941), aliando-se, além disso, à denúncia feminista dos "truques da história" (Vivianne Forrester).¹⁹ Por difícil que seja a escrita de Maria Velho da Costa, o certo é que ela implica uma recusa deliberada de cair na armadilha de elaborar uma narrativa de progresso histórico para desse modo estar mais perto das tradicionais massas anônimas: "Aprendi acaso a carecer mais de explicar-me por causa destes 'atos', destes tempos em que este escrever no tosco esteve perto de quem nem sabe 'esse' dizer" (11).

Não é por acaso que o texto central de Cravo, intitulado "Mulheres e Revolução," traz à cena o trabalho quotidiano de camponesas – na terra, na casa, na cama –, o suor não cantado pelos hinos celebratórios ao proletariado. Essas mulheres emergem como simples instrumentos de um processo revolucionário que elas estão longe de compreender: "Elas gritaram muito. Elas encheram as ruas de cravos... Elas ouviram falar de uma grande mudança que ia entrar pelas casas... Elas iam e não sabiam para onde, mas que iam". Afinal de contas, elas vêm-se a si mesmas a repetir os mesmos gestos vitais, não verbais, estranhas ao evento histórico. Pode-se dizer que o seu labor reprodutivo passa pelo sistema da ordem dominante para ser depois expelido como seu excremento ou excesso. Mas, devido ao seu estatuto como dejetos, os muitos "entre-atos" que integram a história das mulheres podem-se tornar fonte de inspiração e resistência – a ponte ou elo de união com aquilo que em termos lacanianos se poderia entender como a força disruptiva do Real subjacente à própria estrutura simbólica da Lei (Zizek, 45-6). Talvez por esta razão a Autora não saliente nenhuma mulher como figura exemplar capaz de se erguer sobre ou quebrar os códigos culturais estabelecidos em consequência da Revolução. Tal recusa estratégica de representar o que deve permanecer fora da representação se é que se dirige a efetivar uma diferença política pode-se considerar, seguindo um argumento de Kristeva, a mais hábil forma de resistência feminista.²⁰ O binômio "Mulheres e Revolução" preenche, por conseguinte, uma função teórica ou refletiva e não, conforme poderia parecer à pri-

¹⁹ A propósito das denúncias feministas da versão dominante, masculinista da história, vejam-se também, entre outros, Cixous, Kristeva e Bonnet. A historiadora feminista Joan Kelly-Gadol propõe de modo convincente a possibilidade de que as grandes mudanças históricas podem não ser percebidas assim pelas mulheres (in Nicholson, 105).

²⁰ Em "La femme, ce n'est jamais ça", Julia Kristeva propõe a radical negatividade de auto-definição como estratégia de resistência: "... une femme, cela ne peut pas être: c'est même ce qui ne va pas dans l'être". A partir de lá, une pratique de femme ne peut être que negative, à l'encontre de ce qui existe, pour dire que "ce n'est pas ça" et que "ce n'est pas ça encore". J'entends donc par "femme" ce qui ne se représente pas, ce qui ne se dit pas, ce qui reste en dehors des nominations et des idéologies" (21).

meira vista, uma simples função reflexiva. Ao aproximar duas categorias conceptuais diversas, ilumina a tensão irresolúvel entre o tempo performativo (ou "tempo histórico") da Revolução e o "tempo monumental" das mulheres que o atravessa na forma espacial típica das práticas simbólicas de reprodução (Kristeva, 1979, 190-95). Sendo assim, os dois termos (i.e. Mulheres e Revolução) apontam para a necessidade de repensar os modos em que as mulheres, enquanto sujeitos históricos mas também entidades sociais transhistóricas se relacionam com, podem ser afetadas por e, por último, são capazes de erodir pretensões revolucionárias masculinistas. Já que este procedimento de cunho analítico se faz perceber nos vários textos baixo estudo, pode ser por isso considerado – além de uma suposta marca distintiva da chamada "escrita feminina"²¹ – uma tática formal dirigida a combater o apelo ao silêncio enfrentado com o reconhecimento de que "as mulheres e a Revolução" não fazem um par harmonioso.

No que se pode considerar o primeiro cômputo romanesco da aliança equívoca formada sob a magia do 25 de Abril, Eduarda Dionísio invoca a necessidade de seguir acreditando no poder transformativo do amor, por cima e para lá da desilusão histórica. Escrito como uma longa carta dirigida a um amigo que se mantém aparte dos acontecimentos políticos e da crescente dissolução de antigos sonhos da promessa revolucionária, *Retrato de um Amigo Enquanto Falo* (1979) constitui uma prova desse amor. Fazendo um esforço por simultaneamente explicar e evitar as consequências reacionárias do retorno à normalidade durante os finais dos anos setenta, a narradora demanda de forma insistente que o amigo atenda à sua versão do passado com um olhar amoroso, senão mesmo complacente. Perguntas tais como "estás a ver?", "compreendes?", "lembras-te?", "não te incomoda?" emprestam à narrativa um tom imediato, pessoal, ao mesmo tempo que marcam o ritmo da confissão de um "eu" representativo do grupo social ao que pertence: "Tens que compreender o que se passou comigo, porque foi o que se passou com muita gente".

Descrito como um professor de matemática dado a paradoxos poéticos, ao conforto de uma vida familiar resguardada e ao regulado prazer de escapadas ocasionais com a narradora desde os dias do "milagre", o narratório permanece um "outro" distante. Nestes termos, o texto-carta emerge como uma ponte de re-união entre aqueles que persistem em crer no caso amoroso todo-englobante da revolução – de certeza que outra revolução – e aqueles que renunciaram à esperança de amor ou revolução alguns. Por esta razão, o romance relata a estória da toda uma geração de intelectuais que, já escéticos da utopia que guiara seus pais, tomaram leituras proibidas e, sobretudo, chavões políticos por militância concreta, baseada não em

²¹ No seu livro *O Tempo das Mulheres*, Isabel Allegro de Magalhães demonstra como, em geral, o romance português contemporâneo de autoria feminina tende a exibir um conceito circular do tempo, por oposição ao linear masculino.

práticas culturais elitistas mas no conhecimento experiencial da realidade social: "Estás a ver, enquanto dormias no mato, nós, na capital, passávamos o Verão"; "Estávamos cada vez mais longe da História... éramos a vanguarda da decadência". Contrário, no entanto, ao documentário de denúncia naturalista ou a reduzir-se a mero pretexto literário para veicular a *mea culpa* de todo um grupo social, o texto quer-se, primeiro que tudo, "uma prova de amor" oferecida àqueles que já nem querem falar da Revolução, muito menos colaborar na invenção de outros modos de comunhão e de transformação social.

Tal como aconteceu com os escritores da tal "velha geração", um dos quais é o próprio pai de Eduarda Dionísio – o grande teórico, crítico e contista neo-realista, Mário Dionísio –, a atividade da escrita é ainda aqui concebida como uma forma de resistência política, mas de uma resistência especificamente centrada na mulher. Continuadora de uma tradição literária que tem passado por "feminina" – desde as *Cantigas d'Amigo* medievais a todas as subsequentes ventriloquizações de vozes femininas e à sua apropriação feminista nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972) –, *Retrato de um Amigo Enquanto Falo* apoia-se na construção discursiva de uma mulher que interpela o amante ausente. No entanto, por oposição a outras imagens de amantes abandonadas, a narradora de Eduarda Dionísio inscreve-se como o sujeito de uma escrita desejante de e para uma História que compreende o erótico e o político numa só esfera de ação.

Não é por acaso que o texto termina precisamente com o cotejo e, subsequentemente, a negação de uma linha divisória separando o tipo de discurso correspondente à "Revolução", isto é, o gênero "masculino" da historiografia, e aquele correspondente ao gênero "feminino" da epístola amorosa. Enquanto a abertura do Epílogo anuncia "Não te falo de amor", um pequeno apêndice intitulado "História" conta, desde a perspectiva de um narrador onisciente, a estória de um rapaz do campo que vai estudar em Lisboa, trocando, por princípios dos anos sessenta, a militância clandestina por uma relação amorosa com uma mulher madura. Assim como a estória do affair narrada pela instância autobiográfica do texto principal é entretecida com os fios da longa história da resistência anti-fascista em Portugal, a "História" que fecha o livro acaba por traçar a narrativa de uma procura de objetos de amor, de formas de ligação intersubjetiva. O que o romance, enfim, insinua é que a Revolução de Abril e a escrita da mesma não podem ser concebidas aparte dos atos individuais, ainda que sempre envolvidos em teias de contingências – os atos de amor que são chamados a fazer revoluções e, assim mesmo, literatura. Mesmo se os *casos* entre aqueles que abraçam convicções pessoais e políticas muito diferentes pareçam fúteis, só inventando "novas formas de organização", re-inventando formas transgressivas de amor e comunhão social – conforme se verá com

relação ao romance *Lúcia Lima* (1983), de Maria Velho da Costa –, só assim poderia renascer a esperança na transformação revolucionária.

Semelhante a Eduarda Dionísio, também Teolinda Gersão explora o modo confessional para traçar o retrato da geração que leu, discutiu, escreveu e sofreu por um projeto de mudança social que, no fim, se lhe impôs como um espetáculo a que assistiu com confusão e desalento. Centrado na figura de uma mãe que contempla suicidar-se ao tomar conhecimento da morte do filho na guerra colonial, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) apresenta, porém, uma estória de sobrevivência por meio da lembrança dos espectros do passado que continuam a perseguir o presente (do pós-25 de Abril). De tom indubitavelmente pessoal, os fragmentos de memória que integram a narrativa são enquadrados por um apelo testemunhal, de caráter prefatório, assinado pela Autora: "O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua" (5). De uma maneira mais sutil que *Retrato de um Amigo Enquanto Falo*, este romance assume portanto a função de uma catarse tanto individual como coletiva que, de novo, se baseia na conexão entre o que passou "lá fora" e os gestos pequenos e invisíveis, mas também políticos que ocorreram "cá dentro", em particular o papel das mães portuguesas.²² O caráter eminentemente discursivo desses atos – sejam eles resistentes ou aquiescentes – constitui o fulcro do texto, o fio argumentativo que reúne os retalhos descontinuos de memória na "paisagem" a que se refere o título do livro. No que se pode considerar um primeiro plano, a mulher suicida leva a cabo uma análise desconstrutiva mas auto-regeneradora da linguagem que a habita (como habita também as vozes de que ela faz eco); num segundo plano textual, mais abrangente, insinua-se a vida da mulher como luta constante contra a função controladora, alienante, da linguagem. Esta estrutura dota o romance de uma dimensão metatextual, teórico-crítica, que revela em que sentido as consciências históricas são criadas, inscritas, pela linguagem que as fala, sem que nenhuma revolução consiga substituir essa linguagem por outra supostamente mais verdadeira e, portanto, liberadora. O que não significa que a viagem da protagonista pelo texto da memória não se encaminhe ou não proporcione um modelo discursivo para alcançar essa meta.

²² Ao dirigir-se a casa de Clara, que seu filho deixara grávida antes de partir para África, a narradora acusa silenciosamente uma mulher grávida por quem passa na rua, acusando-se a si própria e a todas as mães: "... e sobretudo não se finja inocente nem se arme em vítima porque também é culpada, somos todos culpados e não adianta fingir mais tempo,... é tempo de gritar a verdade de uma vez por todas, gritar que patuamos contra os filhos porque nenhuma de nós disse: 'não vá' e é inútil fingir que não se é culpada,..." (55).

Ao posicionar a personagem principal entre a opção do silêncio e auto-anulamento facultada pela dose suicida de Valium e a opção de sobreviver por meio da articulação escrita ou, se se quer, (re)construção da memória, Teolinda Gersão emblematiza um impasse de proporções bem mais amplas: trata-se de pensar a linguagem como ambos, um instrumento de controle, a "morte" do sujeito e, no entanto, seu único *locus* de existência enquanto tal.²³ Só desviando-se dessa morte pré-destinada pela linguagem hegemônica da injunção representacional (aprendida desde, o mais tardar, a escola primária), consegue a mulher agarrar-se à esperança de sobreviver como sujeito à medida que constrói e se constrói numa posição discursiva e, por conseguinte, histórica *outra* (i.e. mais perto do que seria para si o "real").

Não é, assim, surpreendente que a morte de seu filho cristaliza a suspeita há longo sedimentada na personagem de que a linguagem media e autoriza a estrutura fictícia da Lei,²⁴ mais especificamente "as palavras certas" da lei de Oliveira Salazar.²⁵ Significantes vazios, simulacro do sentido, sem origem referencial, a linguagem aparece-lhe como "um deserto de palavras falsas, e então ela começou a lutar contra as palavras falsas e deixou correr a sua própria voz".

A sua recusa de representar o que poderia passar pela "realidade histórica" do Portugal pós-colonial e pós-fascista, realidade que em princípio não mais permitiria a morte dos filhos, ergue-se como um ato de resistência herdeiro de uma antiga tradição literária que se nega a reproduzir a ordem vigente. Quando criança, Hortense – e este é o único momento no texto onde a narradora se identifica com nome próprio – "negara sempre, negara sempre" escrever redações sobre tópicos tais como a pátria, a família e Deus; quando estudante, a narradora recusa-se a desenhar "cópias" de casas, "riscando o seu lápis contra 'eles', batendo-lhes"; quando esposa e mãe, "tentara criar um espaço um espaço onde a sua lei [a de O. S.] não tivesse qualquer poder... sempre uma casa aberta". Tal aversão contra a reprodução daquilo que lhe é imposto como "realidade" pode-se entender no âmbito das formas em que se vertia o compromisso literário da sua geração, ou seja, a recusa deliberada de "refletir" a retórica fascista sobre "a felicidade do povo", por exemplo, e o encontrar maneira de reinventar "as palavras proibidas" que supostamente desmascarariam essa retórica. Num

²³ LACAN, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans Alan Sheridan. New York and London: Norton, 1977. p. 300-308.

²⁴ LACAN, J. *Op. Cit.* p. 311.

²⁵ Uma ilustração dir-se-ia que gráfica desta noção lacaniana aparece nos fragmentos que evocam as experiências da narradora na escola primária. A professora, apresentada claramente como uma mãe fálica – "O. S. era o seu esposo místico; ele dava razão e sentido à sua vida" (85) – acha necessário "fornecer em tempo às crianças as palavras certas e livrá-las das falsas" (86).

contexto político que privilegia dir-se-ia que o excesso da expressão livre, onde tudo pode e deve ser dito, as referidas posturas anti-miméticas constituem o recurso mediante o qual uma mulher – a narradora – se nega a ceder a uma ordem mais de reproduzir uma ficção política que existe por virtude dos significantes que assim a ditam.

Se a nível superficial a pretensão à verdade exibida no presente texto está em linha com a convicção de que "não temos mais que palavras e direito", no fundo, o texto subverte quaisquer ilusões de que o seu discurso seja imune a qualquer outra lei autoritária que esteja minando essas palavras e direito. Afinal, "um dia dirão que [O. S.] nunca existiu e ressuscitá-lo-ão noutra lugar com outro nome". Deve-se a esta constatação a ausência de qualquer referência direta ao grande evento que surpreendeu Lisboa na madrugada do 25 de Abril. Em lugar disso, a narradora evoca o que parece ser um "milagre" isolado numa povoação de pescadores durante a procissão em honra do Senhor do Mar. Se bem que a imagem sagrada cai de repente ao chão, o povo pensa que fora a sua própria persistência na revolta contra o regime colonial/fascista que causara o derrube do ícone de repressão (110-13). Não obstante o que vem a ser a tendência assim mesmo "representacional" desta alegoria histórica, não deixa de assinalar as possíveis implicações mistificantes de qualquer tentativa de representar a Revolução como se esta fosse, de fato, a narrativa da vitória popular. Esse tipo de representação sem dúvida ignoraria aquilo que o "privado" e, no entanto, bem "público" documentário histórico de Teolinda Gersão insiste em sublinhar: "não é só fora de nós que é preciso mudar o universo, é também dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, e essa é também a voz de O. S. ...".

Complementando a visão estrategicamente "unitária" do texto anterior, *Ora Esguardae* (1982), de Olga Gonçalves, apresenta-se, em contrapartida, como um "mural" polifônico. Os fragmentos de conversas, discursos, evocações, relatos correspondentes a tempos históricos, espaços geográficos e ideologemas diferentes articulam a procura de toda uma sociedade nos meandros de um passado que explique o impasse revolucionário do presente. As linhas de abertura do romance deixam bem claro como este emerge de e, no entanto, resiste a compulsão para representar a heróica Festa dos Cravos: "Falaria do júbilo, do frenesim, da glória e da coragem do acontecer. Mas calo-me. Antes olhai. Pois que tudo aconteceu tão pleno, o quê? ah sim, era ainda Abril, ...". Duas propostas de ação narrativa são aqui visíveis. Num gesto de negação, aparentemente típico de outras ficções de autoria feminina, a voz narrativa recusa-se de antemão a representar a estória de progresso histórico encapsulada na memória sobre-textualizada de um feliz Abril. Mas, em vez de recorrer ao silêncio e à obliteração do "eu", o que só iria apoiar a sua contínua sujeição aos fazedores de, acaso, outro "truque da história" masculina, a instância autoral

junta uma multidude de vozes divergentes que contam, cada uma a seu modo, um retalho da história anterior e posterior à Revolução.

Essas vozes nem convergem numa narrativa linear de natureza englobante, nem parecem ser mediatizadas por um "eu" escritural, que se torna uma voz entre muitas. Tal orquestração de linguagens mutuamente incompreensíveis dramatiza – como se de uma verdadeira *performance* se tratasse – uma carência básica de comunicação social e interpessoal, uma carência de sentido e propósito comuns, entre pessoas que apenas parecem ter "as palavras e o direito" – para usar a fórmula de Teolinda Gersão. Se, de fato, chama atenção para o complexo impasse estrutural que resulta na pseudo-"normalidade" pós-revolucionária, além disso denuncia como uma lei autoritária e patriarcal ainda vive no interior dessas vozes. É interessante notar que tal lei é relacionada no texto tanto com a ordem de Oliveira Salazar como com a lei medieval da cavalaria, epitomizada no intertexto – a crônica do Cerco de Lisboa [1384], de Fernão Lopes.

É por meio desse intertexto que Olga Gonçalves desloca as convenções autoritárias típicas do gênero historiográfico em períodos posteriores. Enquadrando o seu documentário no modo teatral "como se" – "Ora Esquadae como se fosseis presentes", a frase de abertura da crônica medieval, aparece como Epígrafe –, a Autora afirma o seu papel enquanto tonadora de estórias, como alguém que seleciona, reinventa e organiza as cenas que integram o seu mural. Já que estas oferecem a possibilidade de se multiplicarem em muitas outras estórias sem nunca esboçarem qualquer unidade linear, a narrativa de uma suposta história emancipadora é, portanto, consistentemente demolida. Mais importante ainda, o texto suspen- de a sua própria reivindicação de uma verdade explicativa última.²⁶

Em *O Dia dos Prodígios* (1979), Lídia Jorge já procurara o modelo da *performance* para escapar à cilada de representar seja o testemunho subjetivo, necessariamente limitante, seja a de tudo dizer num documentário com pretensões objetivas. Como o "mural" de Olga Gonçalves, também este romance abre com a proposição de que estamos perante um "palco" onde se desenrolará uma obra fictícia comandada por um "eu" autoral, aparentemente neutro. Daí que se avise o leitor/espectador contra a aliciante de procurar nessa obra um suporte "real" ou referencial, indicando-lhe, porém, uma ambivalente pauta de leitura:

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história... Outro disse ainda. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o. Mas será mais eloquente. Para os que crêm nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um

pensa, fala e se move, aguardem os outro a sua vez. O breve tempo de uma demonstração (p.13).

A polivalência do termo "demonstração" é bem calculada. Como Olga Gonçalves mais tarde o faria, Lídia Jorge privilegia o ato de mostrar (em vez de contar), para assim fazer um comentário irônico tanto sobre a historiografia como sobre a feitura da própria História. Este comentário corrói, ao mesmo tempo que dramatiza a suposição de que as personagens históricas são exteriores e autônomas com relação a um Autor-historiador. A imagem de muita gente falando – alguns mais, outros nem tanto, mas sem ninguém ouvir, muito menos compreender, o que cada um diz convida, em si, a uma leitura "histórica". No entanto, o texto refrém a possibilidade de ser lido como uma simples alegoria daquilo que se poderia chamar – só que de modo ingênuo – "a realidade histórica do 25 de Abril".

Valendo-se da ambigüidade referencial do modo mágico-realista, *O Dia dos Prodígios* escenifica a quebra de comunicação que afeta um grupo de camponeses semi-analfabetos após serem visitados por uma cobra voadora e, um ano mais tarde, por heróis militares proclamando a estranha palavra "re-vo-lu-ção" e o advento da liberdade, da justiça e da igualdade para todos. Essa intriga básica, organizada em redor de uma série de narrativas paralelas centradas no quotidiano de vizinhos que se não entendem parodia a idéia – tão querida aos retóricos de Abril – de unidade popular em e para a transformação democrática: "O povo unido jamais será vencido". Por outro lado, as estórias que se vão desenrolando a partir da visão do "prodígio", estruturadas numa espécie de teia, sugerem o quanto a falha de transformação efetiva, nomeadamente nas relações de poder, pode ser relacionada com o estratagema representacional/reprodutivo da sancionada função mediadora das mulheres, em particular das mulheres enquanto esposas-mães.

Na medida em que essas, seguindo um argumento lacanianiano, podem ser consideradas as guardiãs da ordem simbólica no seu papel de "mães fálicas" (Lacan 1959, 76), a possibilidade de instituírem uma ruptura ou escaparem a esta ordem é virtualmente nula. Mas talvez nem sempre; ou assim o leva a crer a "demonstração" de Lídia Jorge, em particular por meio do papel emblemático da personagem com o sintomático nome de "Branca". Tal como a mula de seu marido, Pássaro, lhe foge um dia, deixando-o perplexo e encolerizado, também Branca, a seu tempo, chega a escapar-se do seu mando.

A cobra voadora, ocorrência interpretada por algumas mulheres da comunidade como prenúncio de um futuro incerto, pode ser associada àquela força, aparentemente insignificante mas, por isso mesmo muito mais perigosa, que habita em cada casa na forma de um corpo-potencial de trabalho feminino, seja o da mula de carga, seja o da esposa-mãe. É por demais óbvio que Lídia Jorge explora (não sem uma ponta de humor) o

²⁶ Para uma análise mais detalhada do texto de Olga Gonçalves, particularmente como projeto revisionista centrado em figuras femininas, veja-se Ferreira, 1989.

termo derogatório utilizado coloquialmente para maldizer as mulheres que ostentam uma vontade própria, recusando as peias da transparência. À insidiosa identificação popular entre a mulher e a mula vem-se juntar, porém, uma outra identificação mais oblíqua, mas muito sugestiva quanto ao estatuto tradicional da esposa-mãe: a mulher-"mula" de carga desobrigada, teimosa e astuta associa-se também ao réptil que vai tomando corpo passo a passo à medida que cresce a sua revolta. No seguimento da aparição dos militares "salvadores", o bardo da vila, Macário, improvisa uma composição que não deixa dúvidas a este respeito: "Que essa magana do pasto. Da espessura dum tostão. Morava em todas as casas. À espera de ocasião" (p.152). Apoiando-se no intertexto bíblico, do qual se desprende a idéia de que existe uma Eva diabólica em cada mulher – uma cobra insidiosa e lasciva pronta a soltar o seu veneno –, Lídia Jorge convoca a misogenia típica da cultura popular (neste caso, portuguesa) para, no fim, a transgredir. Depois de tudo, Hélne Cixous, logo seguida de Claudine Herrman, já propusera a hipótese de que a habilidade "roubar e voar", isto é, de as mulheres se apropriarem para um uso ulteriormente libertador das imagens culturais que as oprimem constitui o gesto "feminino" por excelência.

Depois de viver anos de silêncio e submissão, Branca apodera-se da palavra pública graças à tão feminina arte de bordar – e, logo, uma colcha. Mas o que ela borda, dia a dia, não são as tradicionais flores-e-corações; é um dragão que se torna cada vez mais ameaçante à medida que cresce a sua figura. Nesse momento, a mulher de Pássaro ganha os atributos de uma criatura tão fantástica quanto o é o seu dragão, recusando-se a seguir representando para o seu marido e, mesmo, para o seu amante-em-potência os papéis culturalmente estabelecidos para o seu sexo: a mulher-mãe (mula de carga) ou a mulher "perdida" (a mula-magana). O guardar-se de repetir uma estória preexistente, mascarada com os atributos do "natural" e da "verdade universal" faz-se acompanhar, em Branca, pela habilidade de contar estórias para as que não existem referentes históricos nem sujeitos "universais". Descendente de outras sibilas, Branca consegue ler as mentes e prever os futuros daqueles que a procuram, ganhando dessa maneira controlo sobre a construção das suas "realidades históricas".

O que a personagem ironicamente exemplar de Lídia Jorge alcança não é, contudo, tão impossível quanto parece. A personagem principal de *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luis já tinha sugerido a idéia de que a posição semi-marginal das mulheres na ordem simbólico-cultural pode-se tornar o trampolim para a reinvenção do eu e do mundo. O potencial para tematizar ou, no melhor dos casos, desenvolver uma linguagem anti-representacional e anti-patriarcal apresenta-se, por conseguinte, como a forma mais importante de resistência política que as mulheres têm ao seu dispor, ainda quando esta resistência aparenta ser o resultado do amor não correspondido (*Retrato*), da dor maternal (*Paisagem*), da loucura (a Autora fic-

ticia de *Ora Esguardae*), ou da bruxaria (*O Dia*) – em síntese, ainda quando é interpretada como resultado de fantasias inconseqüentes da "imaginação feminina". Desde outro ponto de vista, pode-se afirmar que a posição tangencial das mulheres na ordem simbólica é precisamente o que permite que as referidas personagens esbocem modelos alternativos de conceber o sujeito falante enquanto sujeito-em-comunidade.

Literalmente escenificando uma falha de comunicação, um "desentendimento" que atravessa modos de relacionamento político, social e psicosexual, os romances estudados até aqui convidam a repensar a relação entre o público e o privado em termos dinâmicos, não causais. Levam, assim, o leitor a confrontar as ramificações simultaneamente pessoais e coletivas do modelo tradicional de comunidade. Se, ao nível do contato íntimo, em princípio fundado num encontro de afetos, interesses e conveniências ou, como muitas vezes é o caso, imposto por um contrato legal, dão-se mais os solilóquios que os diálogos – jogos de poder entre seres solitários que não alcançam a comunhão, é muito difícil acreditar que um querer coletivo possa emergir num *sensus communis* só porque, uma bela manhã de Abril, alguns oficiais militares assim o decretaram.

Desde esta perspectiva, torna-se difícil determinar em que medida os heróis da Revolução, os "homens dos partidos", para usar uma frase de um dos personagens de Olga Gonçalves (*A Floresta*), ou os homens em geral podem deter a posição do mando opressivo; e em que medida um povo "feminizado" se limita ao papel de suas vítimas indefesas, de seus títeres. Efetivamente, as categorias homogêneas – classe social, grupo regional, raça ou gênero sexual, por exemplo – não fazem sentido quando a impossibilidade de revolução é concebida em termos da própria impossibilidade ontológica de cada uma das noções humanistas em que se apoia a idéia do sujeito unitário primeiro que tudo; e da crença na linguagem como veículo transparente e neutro de auto-representação, comunicação e comunhão social.

Se bem que esse tipo de especulação teórica seja suscitada pelas ficções da Revolução discutidas até aqui, cobra particular relevância com respeito a *Lúcialima* (1983), de Maria Velho da Costa. O romance traça as linhas de uma complexa procura genealógica no estatuto da Revolução enquanto espaço discursivo e enquanto figura retórica de reunião e consenso que existem por virtude da sua representação enquanto tal.

Dividido em seis seções correspondentes à progressão temporal de um dia – madrugada, manhã, meio-dia, tarde, anoitecer e noite –, o texto apresenta uma série não seqüencial de cenas exibindo vários momentos nas vidas de cinco personagens principais entre finais dos anos trinta e o ano de 1973. Embora ditos personagens se encontrem envolvidos em relações com outra série de personagens, eles nunca se encontram nem parecem ter nada em comum, a não ser, claro, o quadro temporal em que se

movem no mundo romanesco. A primeira seção, *Madrugada*, aparentemente preenche uma função prefacial de enquadramento histórico contra o qual (ou a partir do qual, voltando atrás no tempo) as restantes partes do texto se posicionam. A medida que a cidade acorda para a surpresa do golpe militar, o elenco de personagens é apresentado. Cada um representa um tipo socio-cultural muito específico: o Poeta, a Louca, a Mulher, o Homem e a Criança. Essa última, que fica cega mesmo antes de aprender a falar, pode ser considerada a metáfora-chave do livro, sugerindo a escuridão, o isolamento, a solidão em os personagens estão imersos.

Devido à aparente facilidade desse esquema romanesco, a 'mensagem' do texto é, em princípio, bastante direta, inspirada nas metáforas tradicionais utilizadas pela "velha geração" de resistência literária. Conforme o nota Isabel Allegro de Magalhães, "as pessoas" – "um povo afinal de 'ausentes'" – não estavam preparadas para formar uma coletividade coesa sob a nova "luz" de Abril (*O Tempo* 297-98). A falta de comunicação que afeta as personagens fá-los viver como que suspensos fora do tempo histórico – mergulhadas no que se convenceu chamar a "longa noite fascista" –, o que as impede de efetivar qualquer tipo de comunidade dirigida à ação revolucionária.

Não é por acaso que a própria Autora descreve o texto não só como "o livro da reconciliação", o que o colocaria para além da mera denúncia naturalista, mas também como "uma meditação sobre a perda" (in Passos, 6). Se esta perda se refere especificamente a como o "desastre" abalou convicções fundamentais que guiaram toda uma geração de escritores e intelectuais (op. cit.), num plano mais abrangente evoca uma perda muito mais ampla – a da crença no próprio tecido (i.e. a linguagem), na estrutura e na função da comunidade.²⁷

Tendo em conta que a impossibilidade da Revolução portuguesa se antevê, pelo menos em parte, como produto da crise da linguagem enquanto veículo de pensamento e instrumento de comunicação entre sujeitos unos, psicologicamente integrados, é natural que se procurem novas formas de viver em comunidade, formas não fundadas na hegemonia da representação. Por esta razão, o foco principal de *Lúcia Lima* não é tanto "o povo" mas, antes, o que a Autora descreve como os "mini-núcleos de poder" que impediram a emergência de uma comunidade realmente revolucionária (i.e. transformadora) após o 25 de Abril.

Três tipos de comunidades tradicionais, correspondentes a esferas de relações diferentes, porém interligadas entre si surgem no texto: o grupo social, o casal (heterossexual) e, por último, o sujeito não dividido, idêntico a si mesmo. Cada uma destas formações unitárias existe por virtude da au-

²⁷ Vejam-se, por exemplo, os ensaios de David Carroll e de Iris Marion Young para argumentações teóricas em torno do ideal de comunidade no contexto filosófico e histórico da pós-democracia.

toridade lingüística que a constrói e apoia, de acordo com um modelo prévio de comunalidade que suprime as diferenças (entre indivíduos bem como no interior de cada um). A ala psiquiátrica de um hospital, onde está internada a Louca, chama a atenção para o clima de histeria generalizada resultante da imposição, por parte da elite de poderosos, das regras e convenções típicas do primeiro tipo de comunidade (i.e., o grupo social); Maria Eduarda e Eduardo, os pais da criança cega, ilustram bem os efeitos devastantes do mandato conjugal de que dois se tornem um; Ramos, o poeta, representa, acaso de modo mais dramático que qualquer outro personagem, a alienação, o vazio resultante de toda uma vida de luta contra o medo de enfrentar o Outro em si – a *outra* classe social, a *outra* ideologia e, encompassando todas as formas de *outredade*, o *outro* gênero. Daí o *leitmotif* repetido ao longo do texto, "Ninguém se encontra", lembrando até que ponto aquilo que é por natureza heterogêneo não se pode "encontrar" e fundir de alguma forma fixa de antemão com o fito de alcançar um objetivo comum.

A desiludida perspectiva de comunidade sintetizada na frase "Ninguém se encontra" é principalmente articulada por aqueles que se apercebem, e de modo doloroso, da conflituosa *outredade* em si: aquele impulso que ameaça quebrar a ficção de inteireza e unidade tanto ao nível do grupo social, como ao nível do casal, como ao nível do "eu". Personagens femininas tais como a própria Maria Eduarda; Mariana, a esquizofrênica; Maria Isaura, a médica; Iza, a dona-de-casa revoltada e viciada; e, por último, Fred, o homossexual – todos repetem variações da mesma frase, como se, particularmente sensíveis à estranheza que os subsume como seres individuais, renunciassem de todo ao ideal de (qualquer) comunidade.

Apesar desta visão pessimista, o romance de Maria Velho da Costa acaba por, no fundo, esboçar outras formas tanto de agrupamento social como de relacionamento e experiência do sujeito, formas estas que, talvez, pudessem vir a efetivar mudanças estruturais no próprio fabrico da sociedade portuguesa. Lima, o soldado dedicado mas perplexo e Judith, a estrangeira por excelência (já que, além de brasileira, é também judia, feminista e intelectual semi-nómade) conseguem encontrar-se por momentos só porque nenhum deles é compelido a ou, mesmo, tenta apagar a sua condição de alteridade, o seu desejo não-coincidente, a apenas superficialmente comum linguagem que utiliza. E é só enquanto *outros* que alcançam habitar por instantes um mesmo espaço: "o amor... um compadecimento sem remédio, uma devoção a um lugar de ser, achado involuntário, um país". Uma forma parecida de comunidade é esboçada na relação imaginária e lúdica entre Lucinha, a menina cega, e Chiquinho, o menino cabo-verdiano, cuja viagem fantástica por um espaço aberto, indeterminado, sem eco de palavra alguma, constitui o fecho, mesmo assim risonho, de *Lúcia Lima*.

Estas novas formas de comunidade podem ser concebidas, de acordo com Jean-Luc Nancy, em termos de um "acontecer": o que *acontece* às pessoas quando descartam ilusões de unidade, de imanência, de transparência, optando, pelo contrário, por instâncias de *ajuntamento* postuladas na diferença e na alteridade, sem um projeto unificador ou, sequer, uma meta política.²⁸

A tematização quase obsessiva do *desencontro* ou *desentendimento* cristalizado por e escenificado na demanda revolucionária de comunidade – "O povo unido jamais será vencido" – é, por certo, a marca de relevo das ficções da Revolução aqui abordadas; mas estas atuam (no sentido de *performam*) enquanto discurso poético (literário) modelos comunitários constituídos de elementos inorgânicos, desarticulados, que resistem todo e qualquer mito unitário/hegemônico.²⁹ Sublinhando a sua diferença e marginalidade, por um lado, e, por outro, chamando a atenção para o caráter sobredeterminado das suas posturas ideológicas, estes textos manifestam-se como gestos eminentemente dialógicos – e por que não sibilinos? – que convocam comunidades-para-vir. O que significa dizer que reinventam a ideia de revolução: não já um apelo lingüístico e *performativo* para a construção de uma nova ordem, mas sim o acontecer possível de um Real necessariamente irrepresentável, imune à Lei simbólico-cultural – o Real maternal ou feminino da *chora semiótica* descrita por Kristeva.

Por essa razão, e a despeito de tornarem patente a "oferta" da expressão livre possibilitada pelo golpe militar, estes textos não podem deixar de expor o mito de que a linguagem é em si um meio de auto-representação, uma ponte de acesso à comunhão social ou uma arma de luta pela emancipação dos tradicionalmente oprimidos e silenciosos. Nesse cenário, certas personagens femininas ("femininas" não no sentido biológico mas, antes, no sentido psicanalítico do termo), apresentam-se como culturalmente preparadas para questionar os significados, a função política e o valor social da linguagem. Instituem, assim, brechas numa ordem que demonstra ser tão tirânica e patriarcal em tempos pós-25 de Abril como o sempre fora antes de então.

Tentativas, acaso, de uma re-nomeação órfica do mundo desde posicionamentos discursivos "femininos" – seja a "carta de amor" de Eduarda Dionísio; o processo evocativo da protagonista de Teolinda Gersão; o "mural" de Olga Gonçalves ou a irônica "demonstração" de Lídia Jorge; seja ainda o "livro da reconciliação" de Maria Velho da Costa – os textos aqui estudados suspendem o processo de reprodução de imagens chamado "Revolução dos Cravos", convidando a futuras re-articulações e, sobretudo,

reinvenções daquilo que passa por "realidades históricas". Tão suspeitos das conseqüências autoritárias e excludentárias das suas pretensões revisionistas como suspeitos das alegações de neutralidade e de Verdade em que se fundam os tradicionais fazedores da História. Desta maneira se explica o "baile" (derrideano) que as suas escritas elaboram ou, melhor, imprevisam, perante o olhar do leitor: um baile de significantes ou *mascara-da significativa* que escapa as melhores – ou piores – intenções de uma dada coreografia crítica.

Bibliografia primária

- BESSA, Luís, Agustina. *Os Meninos de Ouro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
CORREIRA, Natália. *Não Percas a Rosa: Diário e Algo Mais (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
COSTA, Maria Velho da. *Cravo*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
———. *Lúcialima* [1983], 2. Ed. Lisboa: O Jornal, 1983.
DIONÍSIO, Eduarda. *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*. Lisboa: Sociedade Editora O Armazém das Letras, 1979.
GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.
GONÇALVES, Olga. *A Floresta em Bremerhaven* [1975], 2. Ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1980.
———. *Ora Esguardae* [1982], 2. Ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
HORTA, Maria Teresa. *Mulheres de abril*. Lisboa: Editorial Caminho, 1977.
JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios* [1979]. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1984.

²⁸ CARROLL, David. *Community After Devastation*. In: *Politics, Theory and Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press, 1993. p. 183.

²⁹ Baseio-me aqui no conceito de "communauté desoeuvrée" postulado por Jean-Luc Nancy e discutido por David Carroll (especialmente op. cit., 185).