

Reconfigurações alegóricas de uma Revolução

Maria Heloisa Martins Dias* 

Em 1982, portanto, oito anos após a Revolução de Abril em Portugal, era publicado o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, da escritora portuguesa Teolinda Gersão. Abria-se espaço para uma trajetória literária que viria (e veio) se firmar até os dias de hoje. Ainda muito próximo do acontecimento histórico-político que concedia abertura democrática para um país que sofrera durante quase meio século com a ditadura salazarista, esse livro de Teolinda e tantos outros de escritores portugueses nos ofereciam um universo empenhado em recriar esse fato marcante por meio de suas estratégias ficcionais, cujas armas são mais poderosas do que as da figura ditatorial.

Por que mais poderosas? Porque a linguagem literária é capaz de alimentar nos leitores reflexões que os impulsionam a novos comportamentos e valores, retirando-os de hábitos, condicionamentos e posições reacionárias. Esse poder da literatura, aliás de toda arte, decorre justamente do modo singular com que ela opera seus procedimentos de construção da linguagem, não apenas para *dizer*, mas principalmente para dar uma forma a ele, ou melhor, *performatizá-lo*. Sim, pois a *performance*, tal como é definida pela Semiótica, tem a ver com cena, dramatização, enfim, um dizer que se estrutura como forma e sentido corporificados na linguagem. Desse modo, cabe à linguagem literária, seja sob a forma poética ou ficcional (romance, conto, peça teatral, novela), agenciar estratégias estéticas que desestabilizem o que o sistema, o dogmatismo e a visão “clássico-centrista” (BARTHES, 1971, p. 174) sancionam como verdades absolutas, ortodoxas. Atuando na contramão dessas imposições, as relações entre o fato histórico e o “acontecimento” literário¹, ou seja, entre a realidade e a refração que esta recebe ao ser deslocada para o espaço do signo na ficção, (re)configura-se uma ausência-presença que acaba por revelar uma realidade *outra*, que a leitura deve captar. Digamos que o histórico passa a ser desconstruído pela força com que a escritura traça seu percurso (principalmente se o fato histórico for inaceitável e maléfico), em que a distância, a diferença e o deslocamento sugerem sentidos impossíveis de definição absoluta. Até como uma maneira de expurgar esse acontecimento indesejável. A natureza “indecidível” da ficção, segundo defende Derrida, é o que torna singular a re-escrita do histórico pela linguagem literária.

* Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Pós-doutorado pela Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Lisboa, Portugal. Livre Docente no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. *E-mail*: heloisa.dias@unesp.br

¹ Utilizo a palavra entre aspas, apropriando-me do conceito defendido por Jacques Derrida (1971), sobretudo no primeiro capítulo “Força e significação” de *A escritura e a diferença*. Para Derrida, o acontecimento, em literatura, tem que ver com os conceitos de rastros na escritura, diferença e desconstrução. Como o pensamento derridiano rejeita as categorias de verdade, a impossibilidade de se atingir uma unicidade de sentido no discurso literário aponta para uma não correspondência de fidelidade ou testemunho entre o discurso literário e o real. Recomendo a leitura do artigo de Osvaldo Fontes Filho (2012) “Uma ‘possibilidade impossível de dizer’: o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida”, no qual o autor discute exatamente essas questões.

Entretanto, por que retomar para análise uma obra escrita há quarenta e dois anos por uma escritora cuja produção se estende até os dias de hoje? O que me leva a retomá-la? Meu interesse se justifica pela presença no romance de uma consciência crítica que rasura a euforia que toma conta do país pós-revolução, utilizando uma alegoria por meio da qual despontam sentidos que revelam uma percepção arguta dos limites desse acontecimento e da necessidade de se construir um processo inverso à celebração; processo em que a euforia não faz mais sentido, pois as marcas profundamente negativas deixadas pelo Poder ditatorial permaneceriam sob outras formas de dominação. Isto discutiremos após a tomada da cena primordial do romance.

Agora, gostaria de alertar para os sentidos da **alegoria**, recurso estético que estou tomando como conceito-chave para reflexões críticas sobre a Revolução de Abril, alegorizada pela ficção. Na medida em que proponho considerações sobre uma passagem central do romance de Teolinda Gersão sob um viés essencialmente (mas não exclusivamente) literário, os efeitos históricos da cena focalizada pela narrativa estarão filtrados por um olhar crítico que busca respeitar aquela distância ou “diferença”, mencionadas acima, entre os dois universos. Por isso, penso que a alegoria seja interessante para a abordagem a ser realizada.

Evidentemente que não se trata de tomar a alegoria enquanto figura de linguagem tal como formulada pela retórica. Sua clássica definição como representação concreta de uma ideia abstrata não é o que me interessa, bem como não se trata de focá-la como instrumento de persuasão ou portadora de verdades a serem aceitas como absolutas, muito menos enquanto recurso para conduzir a ensinamentos morais, como está presente em muitas fábulas. Trata-se, antes, de uma visão mais complexa, em que a alegoria precisa ser desconstruída dessa função apenas didática, moralista e esquemática, para que possamos dar conta do contexto literário em que ela adquire ressonâncias mais amplas. Afinal, trata-se de uma obra escrita em fins do século XX, em que a modernidade já redefiniu os conceitos clássicos, reatualizando-os.

Prefiro partir do próprio episódio presente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, segundo romance da escritora portuguesa Teolinda Gersão, para que o “acontecimento” se desloque do *fundo*, sugerido pelo título da obra, para assumir o protagonismo e figurar no primeiro plano da enunciação. É graças a ele que os conceitos e sentidos mais significativos relacionados à alegoria vão ganhar corpo na análise e se justificarem como apoio teórico.

Ao longo do percurso narrativo do romance vão despontando imagens e motivos alusivos à isotopia² nuclear dessa ficção – a opressão – signo que adquire numerosas conotações, espelhando, de maneira metafórica, o desdobramento da força opressora. Se algumas das imagens tornam transparente o significado que trazem em seu significante, como é o caso de O.S., signo a apontar para a figura paradigmática da ditadura salazarista, outras imagens são menos evidentes, mas investidas também de forte carga semântica, através da trama alegórica em que vêm envolvidas. Nesse caso, o exemplo melhor é o episódio, no final da segunda parte da obra, em que é retratada a cerimônia de coroação do

² Termo criado por Algirdas Julius Greimas (1996), presente em sua obra *Sémantique structurale*, o qual corresponde à reiteração de classemas para comporem uma homogeneidade na cadeia sintagmática do discurso.

santo ou do “Senhor do Mar”, segundo a visão coletiva que o cultua, prestando-lhe homenagem. Uma homenagem com duas faces, como veremos a seguir.

A ação de O.S., anuladora de toda manifestação popular que acenasse para qualquer ato libertário, é enunciada reiteradamente antes do episódio do “Senhor do Mar”, o que, de certa forma, pode funcionar como um índice ou antecipação (“prolepse”)³ de malogro de qualquer revolução:

como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e nada existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em todas as casas a mordaca do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta [...] (GERSÃO, 1982, p. 66).

É como se essa visão crítica da narradora preparasse o leitor para o que virá mais adiante em seu relato, ou seja, uma festa a se transformar no seu inverso, uma celebração às avessas?

O episódio do “Senhor do Mar” ocorre logo após a narradora relatar a morte de Horácio, marido da protagonista Hortense, demitido de seu cargo de professor, pois vinha sendo ameaçado há anos pela mão de O.S., por defender posições contrárias ao sistema autoritário: “caíra de repente, a meio da tarde, na rua, a dois passos das mesas da esplanada e dos guarda-sóis com flores,” (GERSÃO, 1982, p. 105). Imediatamente a seguir, se dá a focalização da vinda dos peregrinos até o adro da igreja; um longo parágrafo de um só período descreve a caminhada exaustiva dos mais diversos tipos representativos do povo, em sua maioria doentes e deficientes físicos, enfim, “um povo como uma chaga, atravessando um deserto, queimado pelo sol e devorado pela sede.” (GERSÃO, 1982, p. 106).

O episódio contém todos os elementos necessários à composição de um cenário dramatizado: culto, rituais, peregrinação do povo em procissão, canto, descrição das personagens, celebração da imagem do santo. A identificação do “santo” a uma figura mítica e tirânica evidencia-se na expressão “Senhor do Mar”, com maiúsculas, numa alusão ao poder manipulador representado por esse arquétipo secularmente cultuado: sustentar a ideologia de um nacionalismo garantido pelas conquistas obtidas por via marítima. É esse o “Senhor”, um santo às avessas, que se impôs ao país como saída (literal e figurada) para a promessa do encontro de outros espaços e à custa de abandonos e perdas, exercendo a mais cruel das tiranias: a que afoga lentamente a consciência e a esperança. Sua voz não oculta seu intento: “entrega-me ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados, sem revolta, porque eu sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino, [...]” (GERSÃO, 1982, p. 109).

Interessante é a confluência criada pela narrativa de duas forças colocadas em confronto: o exercício tirânico do “Senhor do Mar” se opõe à prática ilimitada do imaginário do povo associado à euforia mística. Maior tirania não há que essa falsa correspondência entre a violência com que o mar explorou historicamente o povo e a violência apaixonada e deformante do culto a esse arquétipo.

³ Em Narratologia, a prolepse constitui um procedimento anacrônico meio do qual se opera uma subversão na sequência temporal dos fatos narrados. No caso, trata-se de uma antecipação do que será relatado mais adiante na narrativa.

Desse modo, o mito da grandeza ou vocação marítima do país oculta o mito da opressão desse desígnio imposto ao povo, por isso é que vem representado pela figura de um santo a ser celebrado.

A dramatização se acentua pelo fato de toda a cena estar envolvida por uma mescla de vozes que vão se alternando para articular o substrato ideológico, qual seja, o da exploração e manutenção de domínio. Dessa forma, vão se sobrepondo rezas, cantos e súplicas dos peregrinos, ao discurso da pregação e a recriminação do mar, personificado. Trata-se de uma polifonia⁴, em que a linguagem é considerada na relação “fundamentalmente social e histórica” (БАКХТИН, 1997, p. 65), portanto, em seu aspecto ideológico. No entanto, a construção polifônica tecida pelo discurso narrativo ficcional de Teolinda não tem conotação positiva para acentuar a interlocução dos sujeitos, ou uma interface linguística, comunicativa, como na teoria bakhtiniana, e sim, para demarcar a distância de propósitos e o sentido negativo da manipulação do Poder. Daí que, mesmo resultando numa “litania confusa”, como enuncia o narrador, é possível identificar as diferentes falas, marcadas por traços distintos.

A prece do povo se faz como voz coletiva, posta entre parênteses, recurso estético interessante para figurativizar a clausura que cerca essa voz sem ressonância, a esbarrar em seus próprios limites e no malogro, portanto, uma indignação para a qual não há saídas nem respostas:

(tudo o que temos não é ainda, talvez, suficiente, diz-nos qual é o preço do resgate e nós o pagaremos, [...] leva também as nossas vidas, mas mesmo as nossas vidas não chegam, que faremos então, que podemos fazer, leva as searas, os animais, as casas, leva os barcos e os homens que partem nos barcos, leva os peixes do rio e do mar, leva as nossas crianças, arranca o nosso coração, mas estabelece um limite para o preço e se nós o pagarmos deixamos depois viver em paz, porque tem de haver um limite, um contrato que não nos vincule só a nós, mas também a ti, tens de ter um limite para que possamos existir, mas tu não tens limite e é isso que nos enlouquece). (GERSÃO, 1982, p. 108).

Notemos como a submissão e o sacrifício prometidos pelo povo ao Senhor do Mar estão mesclados à consciência da impossibilidade de uma solução para se libertarem do regime que os oprime, o que inviabiliza a revolta.

Já o outro discurso, o da pregação religiosa, se faz como atitude condenatória por um enunciador indeterminado, mas uma voz que condena a história do país:

Pelos vossos pecados padeceis, pelos vossos pecados. Povo ingrato e maldito, do vosso coração soltaram-se demônios, que andam entre vós, fazendo a sua obra; estais possessos do demônio e sois a perdição da vossa raça. Humilhai-vos e mortificai-vos cingi-vos de cilícios, jejuai e orai, suplicai de joelhos que o Senhor vos liberte do mal. (GERSÃO, 1982, p. 109).

E outra fala se ergue,

⁴ Lembremos esse conceito proposto por Mikhail M. Bakhtin, ao lado de outros, como dialogismo e carnavalização, depois retomados por vários estudiosos, como José Luiz Fiorin, Izidoro Blikstein, Edward Lopes, entre outros (1994).

por detrás dessa voz, a voz do mar: cala-te, cala-te, não fales, não grites, [...] tapas com a mão a tua boca, sufoca o choro, [...] escuta em vez da tua voz a minha voz, eu te ensino a resignação e a música dolente da tristeza, [...] entrega-te ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados, sem revolta, [...] podes correr para norte e para sul e para oeste, em todos os lados estás cercado pelo mar [...] (GERSÃO, 1982, p. 109).

Eis a voz da interdição, afogando palavras e ações, sua força está também na apropriação estratégica do discurso bíblico para melhor conseguir seu intento – o de impor seu domínio. Não é mais ou somente o mar que fala, mas Deus, portanto, a voz do mando associada à figura do Criador: “não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, porque eu sou mais forte, [...] porque eu sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino [...]” (GERSÃO, 1982, p. 109).

Digamos que esse discurso nos evoca outro, presente no famoso poema épico camoniano, proferido pela voz do Velho do Restelo (canto IV de *Os Lusíadas*), condenando os navegantes pela ousadia e amaldiçoando-os pela ambição: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça / Desta vaidade a quem chamamos Fanal” // [...] Chamam-te Fama e Glória soberana, / Nomes com quem o povo néscio se engana!”. (CAMÕES, [19--], p. 381).

É significativo em toda a dramatização o jogo contraditório na reação das pessoas em procissão, na medida em que a entrega a uma devoção fanática coexiste com a alienação e busca de apoio pela exaustão de seus sacrifícios:

[...] as coisas ardendo em volta, oscilando, [...] interrompidas por manchas escuras, as casas oscilantes, encadeadas de sol, os olhos encadeados de sol, o cansaço atingindo o corpo [...] retirando-lhe a força, sangrando-o mesmo da energia suficiente para aguentar-se a si próprio e forçando-o a procurar algures um apoio com o qual dividir o seu peso [...] (GERSÃO, 1982, p. 112).

Impressionante como disforia e euforia se conjugam nesse episódio criado pela ficção de Teolinda, o que, de certa forma, prefigura o que ocorrerá ao final da “celebração”, como veremos.

Interessante assinalar que a entrega e devoção “para honra e glória do Senhor do Mar, assim cedemos e as [crianças] deixamos ir, nos barcos benzidos, para o outro lado do mar” (GERSÃO, 1982, p. 113), repentinamente são tomadas pela consciência de que estão compactuando, na verdade, com a morte, já que o Mar é também dominador e, como O.S., não tem limite, “porque nos aniquilamos ele impera e porque desistimos de viver ele se apodera da nossa força” (GERSÃO, 1982, p. 113).

Eis que a voz da revolta se ergue,

a voz que nenhum mar pode vencer, porque sempre de novo irrompe [...] por cada filho meu que cai nenhum outro meu filho se levanta, [...] mas agora eu encontro a minha voz, o meu corpo, as minhas mãos, o meu grito, o meu ódio, e pelo menos isso me pertence, o direito de enfrentar-te e de medir contigo a minha força, (GERSÃO, 1982, p. 113-114).

Duas forças em confronto se deparam: “chegam agora diante da capela, serpenteando em volta numa fita escura, sobre os ombros curvados o Senhor avança, como se caminhasse sobre um mar de povo” (GERSÃO, 1982, p. 114).

No momento-clímax da celebração, isto é, aquele em que o povo está prestes a se curvar aos prodígios do Senhor, ocorre uma total ruptura com o previsível, transformando a celebração no seu avesso. A imagem do santo é quebrada, os homens despem suas fantasias, correm, pisoteiam, rasgam as rosas de papel, rompem com o andor:

mas de repente, no extremo da falésia, a imagem cai [...] os homens surgem à luz do dia [...] os anjos tiram as asas e são apenas crianças [...] a música muda e há uma outra voz no altifalante, é um milagre, diz o povo, e acorre, porque a festa se alterou e nada do que acontece era previsível, nos termos do programa (GERSÃO, 1982, p. 114).

Não é apenas o cenário e as personagens que se transfiguram, retirando a máscara de sua encenação, e sim algo mais profundo se opera nessa retomada do real, pois, para o povo, o culto sagrado dedicado ao Senhor do Mar não pode mais se fazer, graças à tomada de consciência de que sua figura e seu verdadeiro sentido só carregam a morte como propósito. A “outra voz no altifalante”, acentuando a natureza polifônica da dramatização criada no discurso ficcional, é a fala de uma consciência de que o culto sagrado ao Senhor do Mar não pode mais se fazer, pois sua figura e seu sentido apontam para a morte. Por isso, é uma voz que manifesta sua fé na derrubada do sistema opressor: “era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida, ele caiu de seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra, desvendamos o enigma e encontramos a saída do seu reino, não partiremos mais porque esta terra é nossa,” (GERSÃO, 1982, p. 114). Interessante notarmos, entretanto, que a narrativa reitera, em seu jogo de discursos dramatizados, uma expressão exclamada pelo povo:

é um milagre, diz o povo [...]
é um milagre, diz o povo, e abraça-se chorando e rindo, porque há de repente outra voz no altifalante,
ele não tinha limite e por isso o derrubamos, e doravante faremos nós a lei, (GERSÃO, 1982, p. 114).

Ora, para um país alimentado por sinais, símbolos, mitos e prodígios miraculosos, a crença no “milagre” não poderia estar ausente dessa festa vivenciada pelo povo. A súbita alteração da realidade, ou esse milagre, segundo a voz popular, pode ser lida como uma epifania, na medida em que se dá a revelação de uma verdade só agora visível para o povo. A atitude transgressora por parte da massa de peregrinos resulta da percepção do absurdo da permanência de um culto que só trouxe malefícios para o país, por isso, deve se converter no seu contrário. A sacralização transmuta-se em profanação. É então que se dá o desvendamento de uma verdade há séculos ocultada pela figura mítica (e poderosa) do mar: a terra pertence ao povo, que não precisa partir mais, basta inverter a rota de seu destino em relação ao que lhe fora imposto. A obediência aos rituais – o caminhar lento, o culto apaixonado da imagem, a peregrinação mecânica e passiva – cede lugar à ruptura: “deitam ao chão os festões e as luzes

e arrancam as rosas de papel, o andor quebrou-se ao meio e o pálido está rasgado.” E mais adiante: “está caído no chão, com as roupas desfeitas, inerte, de madeira pintada, o cabelo no pó, o manto de cetim rasgado e sujo,” (GERSÃO, 1982, p. 114).

Ao fanatismo do culto se contrapõe o fanatismo da revolta, a subserviência se transforma em revolução. E, como todas as revoluções, a do povo português usurpado em seus direitos também assume uma natureza desmedida, pois inspirada pelo ideal profético, tão “tirânico” quanto o poder contra o qual se insurge. Lembro, a propósito, os comentários do poeta e crítico Octavio Paz em “Revolta e revolução”, capítulo IV de *O Tempo Nublado*: “Todos os movimentos revolucionários se propõem a fundar uma ordem nova ou restaurar uma ordem imemorial.” (PAZ, 1986, p. 129). Mesmo que essa ordem ainda espelhe o mito do mando, internalizado no inconsciente coletivo. Por isso é que os amotinados se erguem com ousadia a proclamar veementemente “somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra” (GERSÃO, 1982, p. 114).

Vale a pena recuperar também as colocações do ensaísta mexicano sobre a festa, considerada por ele como “estética da perdição”, na qual se dá a coexistência de vida e morte, celebração e destruição. Leio em Teolinda: “era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida [...]” (GERSÃO, 1982, p. 114). Enquanto ato coletivo e sustentado por uma natureza ritualística, a festa propicia a projeção simbólica dos universos apocalíptico e dionisíaco, impulsos com funções e significados complementares. Por um lado, a transformação ou a virada pelo avesso do mundo indesejado, através da destruição da imagem e morte do arquétipo marítimo, o que corresponde a uma ruptura criadora; por outro, a presença de elementos demoníacos como o monstruoso, o caótico, os pesadelos, o delírio associados a uma religiosidade deformante, geradora de culpa e pecado, que precisa ser exorcizada. E, em meio a esse clima diabólico, alimentado por uma visão que associa a mulher a forças demoníacas de feitiçaria, presente no imaginário medieval, mais uma voz se ergue na dramatização criada no romance: “Havia quem assegurasse que tal mulher da aldeia dava guarida aos demônios em sua casa, que dormia na cama com o maior de todos eles, e que seus risos ecoavam sobre os campos até ao romper da aurora.” (GERSÃO, 1982, p. 107).

Mais um ritual se acrescenta a toda essa encenação focalizada em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*: a queima da imagem do santo, após ter sido desnudada e desmistificada, portanto, ocorre uma epifania sacrílega. Digamos que se trata de uma recriação moderna do auto de fé medieval, enquanto fato histórico, ou seja, mais um mito nocivo entranhado na história do país que deve ser queimado, literal e figuradamente:

deitam abaixo as tábuas da quermesse, colocam-no de pé em cima, despido e sem cabelo, e incendeiam-no, as chamas sobem alto, enquanto a música estala, os foguetes se soltam, mais alto do que a música, a alegria se solta e sobe pelo ar, as vozes, as lágrimas, as palavras, as mãos se soltam e as pessoas correm, confusas e doidas, sobre vinho derramado e pós e flores pisadas [...] (GERSÃO, 1982, p. 114)⁵.

⁵ É significativa a presença da imagem final no trecho citado acima: “as flores pisadas” acabam por constituir mais um elemento de toda alegoria criada na obra de Teolinda, acionando um deslocamento temporal, um momento muito distante do

O que o leitor presencia, afinal, é uma “inquisição” alegorizada por diversos elementos, posta em cena para ser dessacralizada, queimada, enquanto fato que não deve servir como modelo, muito menos como evocação histórica positiva. Por isso, não é apenas o falso santo que deve ser destruído, mas também o ritual em que ele se apoia há séculos, ambos maléficos, a imagem e o culto que a envolve. Eis o mito reatualizado e ritualizado de maneira crítica pela narrativa, esse é o papel da alegoria, quando desdobrada para uma significação moderna: ela deve ser utilizada de modo mais maleável, desprendida das amarras retóricas e com efeitos para além de sua “irradiação ideológica” (KOTHE, 1986, p. 24). É o que nos revela a ficção de Teolinda: cultivar ícones só pode se fazer, nos tempos atuais, como ritual grotesco, perpassado por uma consciência irônica que se apropria de uma fonte para esvaziar sua aura, por meio de uma transgressão que faz despontar seu absurdo. Se nos autos de fé queimavam-se hereges, representantes da heterodoxia religiosa, na festa do Senhor do Mar queima-se a ortodoxia ou a ideologia imposta por um sistema opressor. Portanto, uma inversão. Aproveitando ainda colocações de Flávio Kothe, se “a alegoria significa, literalmente, ‘dizer o outro’, essa busca da alteridade semântica (impulsionada pela realidade) acaba se contrapondo à sua convencionalidade.” (KOTHE, 1986, p. 53).

O fogo, substância primordial, é outro arquétipo presente no episódio em questão, atuando como instrumento necessário à encenação festiva em que mergulha o povo, então liberto da divindade opressora. A natureza ambivalente do fogo também concorre para a força criadora instaurada no espaço, na medida em que projeta a destruição e a renovação do mundo. Morte e ressurreição. Queima do santo, quebra de imagens, revolta e blasfêmia, são negações alegóricas da religião, da morte de Deus, um tema de inspiração romântica do qual a modernidade é herdeira, mas a que dá um tratamento singular. Retomo, aqui, as colocações de Octavio Paz, tratadas sobretudo no capítulo “Os filhos do barro”, homônimo ao título de sua obra. A afirmação de um mundo sem deus significa o corte da ligação com uma tradição apegada a arquétipos e mitos para que seja assumido o presente histórico, Tempo de um mundo que faculta ao homem lidar com o Poder, desfigurando-o para exibir sua feição demoníaca. Não é por acaso a presença, no final do episódio, de um cenário intensamente marcado pelo caos: correria, gritos, confusão, enlouquecimento, – tudo isso sinaliza para um mundo sem hierarquias, onde prevalecem as formas do excesso, desestabilizadoras da ordem e do poder. Um mundo, afinal, carnavalizado, nos termos bakhtinianos, em que é preciso revirar as camadas do real e misturá-las. Uma maneira burlesca de desacomodar a sedimentação ideológica.

Aproveito também as considerações de Walter Benjamin, em especial suas palavras para tratar da “iluminação profana”⁶, muito apropriada para caracterizar esse episódio do romance de Teolinda,

medievalismo e mais próximo da escrita do romance. É que a imagem transcrita instiga a leitura a retornarmos à Revolução dos Cravos, na qual cravos vermelhos são levados até o Rocio e aproveitados pelos militares, que os colocaram no cano de suas espingardas, gesto que simboliza o desejo de paz ou de uma revolução que prima pela não violência do derramamento de sangue. Tanto num caso quanto no outro, as duas revoluções (o fato histórico e a criada pela ficção) estão marcadas pelo jogo contraditório em que se mesclam vida e morte, destruição e tentativa de construção em novos moldes. Desse modo, os tempos se entrecruzam na re-configuração crítica construída pela autora portuguesa.

⁶ Essa expressão de Walter Benjamin presta-se à elucidação do conceito de experiência, enquanto transformação do papel do intelectual na transformação da sociedade, em especial, no que se refere à revolução. O pensador alemão acentua a presença de energias da embriaguez para as causas revolucionárias.

pois é por meio desse movimento popular que o visionarismo assume duplo papel: compromisso com o real para transformá-lo (homenagear o santo e destruí-lo), e compromisso com o imaginário, o qual oferece símbolos vitais para a revolução (fogo, música, canto, foguetes, vestes, máscaras). É o caráter ambivalente da festa encenada pela linguagem, na qual confluem impulsos complementares: o imaginário se reveste de uma dimensão política, ou seja, é por meio da visão profética que o espírito revolucionário se potencializa. Enfim, o olhar visionário é libertador, não apenas porque contraria o poder instituído, mas principalmente porque se apoia em figurações (alegorias) que des-realizam o real, permitindo que este revele novas faces.

Compactuo, nesse sentido, com as observações de José Miguel Wisnik sobre tais questões, analisadas em seu texto “Iluminações profanas – poetas, profetas, drogados” (WISNIK, 1989, p. 283-300). Através do visionarismo, especialmente o manifestado pelo olhar coletivo, como ocorre no episódio do romance de Teolinda, concordo com Wisnik,

o peso da história entra em suspensão, mas em incontrolável agitação, o Começo e o Fim, que de hábito ficam entre parênteses, esquecidos da vida normal, querem incorporar-se ao presente. O tempo é tumulto, tempestade, agitação das potências, habitado em regime de urgência por nada menos do que a vida, a morte e o renascimento cósmicos. (WISNIK, 1989, p. 284).

É o que podemos perceber na descrição do momento em que o povo vislumbra, em meio à festividade fanática, o desencanto por uma história que somente pesou e aniquilou o país: “– de repente debaixo dos pés o chão faltando, a sua cabeça, o seu corpo explodindo, os seus olhos caindo vertiginosamente no escuro, a floresta desaparecendo, arrastada pelo sangue, uma dor rebentando na boca [...]” (GERSÃO, 1982, p. 114). É o Fim de um ciclo e o Começo de outro, no qual revolta e força unidas conseguem transformar o sonho em realidade (seria duradoura?): “e as crianças chegam correndo e veem, veem com grandes olhos deslumbrados, a terra dos homens em festa”. (GERSÃO, 1982, p. 114). É o fim da segunda parte do romance.

Reaproveito, enfim, o pensamento de Benjamin, para afirmar o que a ficção de Teolinda exhibe, nessa insólita alegoria criada por sua narrativa: as “ruínas” ou escombros deixados pela História para serem exorcizados pela força do imaginário, sobretudo quando este atende a uma voz/consciência coletiva. Lembremos o famoso quadro de Paul Klee, “Angelus Novus”, de 1920, sobre o qual Walter Benjamin tece considerações para explicar seu conceito de História; o perturbador e perplexo anjo pintado por Klee representa a História, na qual a relação entre passado e futuro é problemática: embora queira se distanciar da “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”, o anjo desejaria “acordar os mortos e juntar os fragmentos.” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Isto corresponderia a uma espécie de re-construção ideal do passado, mas que é impossibilitada pela tempestade soprada do paraíso, a qual prende as asas do anjo, impedindo-o de fechá-las. Assim, ao ser impulsionado para o futuro, mesmo o rejeitando (estaria aí seu espanto desesperado?), sabe que as ruínas vão crescendo à sua revelia e o futuro é implacável. Benjamin define essa tempestade como sendo o progresso. Desse modo, a disforia toma conta da visão niilista do pensador alemão, pois, assim como não há esperança na realidade do porvir, é impossível o apego a um passado que não pode ser refeito, por mais que o desejo o impulsione para isso.

Neste ponto, cabe pensarmos no sentido de **revolução**, não uma em específico, apenas, como a portuguesa, que derrubou a ditadura salazarista e possibilitou o caminho para a liberdade democrática, mas pensemos em toda revolução. Parece haver um paradoxo em todo movimento revolucionário: a conquista de liberdade nunca é absoluta e imediata, pois seus impulsos apaixonados sempre encontrarão resistências contra as quais deverá se armar para enfrentar, e o desencanto ressurgirá. Nesse ponto vale a pena recuperar a afirmação de Octavio Paz de que “as revoltas e revoluções são mitos encarnados.” (PAZ, 1986, p. 129). Por quê? Por corresponderem ao mito de um ideal que se arrasta como possibilidade nunca alcançada, até porque a subserviência e o temor diante de um Poder que se firma historicamente como secular estão internalizados no inconsciente coletivo.

A derrubada da tirania não significa a eliminação de suas raízes nem de seus efeitos, ainda mais quando se faz contra uma intransigência que se estendeu por quase meio século, como foi a ditadura salazarista. Vale a pena lembrarmos as palavras de Octavio Ianni sobre a tirania: “Há uma duração que lhe confere uma face mais larga de brutalidade. [...] A eternidade da tirania que pesa sobre o povo reverte-se na eternidade do mando.” (IANNI, 1983, p. 97). O mando já não é exterior, concretizado em uma figura real, mas interior às consciências, inculcado na psicologia coletiva, permanecendo como uma ficção que pode se realimentar permanentemente, “para que se cumpra Portugal”, como disse Fernando Pessoa em *Mensagem*. Trata-se do compromisso com um fato que se coloca simultaneamente dentro e fora da história, pois o que conta não é o instante específico do acontecimento histórico e sim o apego a arquétipos que transformam a historicidade numa atemporalidade alimentada pela ficção. O.S. é indestrutível como símbolo porque não é ele em si mesmo que permanece; ele é apenas o significante visível de uma força subterrânea por meio da qual o tempo histórico (re)aparece na narrativa. Novamente Octavio Ianni: “o tirano é obrigado a ver-se como personagem, figura, máscara, paródia.” (IANNI, 1983, p. 97). Porém, o tirano português não pôde se ver como uma figura ficcional (feliz ou infelizmente?), pois morreu em 1970, antes da publicação do romance de Teolinda.

Não podemos esquecer, no entanto, que estamos diante de um romance inserido na modernidade (a do século XX), em que as contradições e impasses foram se acentuando, portanto, a crença em verdades absolutas e mudanças radicais para atender plenamente às demandas sociais se tornam se não impossíveis, pelo menos bastante dificultadas. Por isso, a alegoria de uma revolta de massa, como a que se encena em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, adquire feições ambivalentes, contendo morte e vida, otimismo e pessimismo, destruição e reconstrução. Não por acaso, essa ambivalência transparece dramaticamente no final do romance de Teolinda, quando, em sua terceira parte, ocorre a tentativa de suicídio da personagem Clara, grávida de um filho que nasceria sem o pai, morto na guerra. A festa acabou, a conquista pela liberdade teria se transformado num sonho impossível?

Termino com as palavras ditas por Hortense, protagonista do romance, em seu desespero para salvar sua filha Clara:

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. grito, não fiques do seu lado e volta (GERSÃO, 1982, p. 146).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge; TODOROV, Tzvetan (dir.). *L'Enseignement de la littérature*. Paris Plon: Centre Culturel de Cérisy-la-Salle, 1971. p. 170.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. 4. ed. Tradução Sérgio Paulo Rounat. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas).
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Edições de Ouro, [19--]. Edição crítica de Francisco da Silveira Bueno.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FONTES FILHO, Osvaldo. Uma 'possibilidade impossível de dizer': o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 35, n. 2, p. 143-162, maio/ago. 2012.
- GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Porto; Porto Editora, 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica estrutural*. Tradução de Hakira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1966.
- IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAZ, Octavio. *Tempo nublado*. Tradução de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- WISNIK, José Miguel. *Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 7 de novembro de 2023.

Aprovado em 26 de junho de 2024.

Resumo/Abstract

Reconfigurações alegóricas de uma Revolução

Maria Heloisa Martins Dias

A partir da focalização de um episódio nuclear do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), de Teolinda Gersão, este artigo propõe suscitar reflexões sobre os sentidos desdobrados da figura opressora de Oliveira Salazar e os efeitos de sua ação ditatorial sobre o país. Não apenas o conteúdo político contido nesse momento histórico, mas, principalmente, o modo como esse recorte é tratado ficcionalmente e gera

efeitos para além da pontualidade do acontecimento. Nesse caso, o “acontecimento” (noção colocada por Jacques Derrida) tem que ver com a linguagem, enquanto “desconstrução” e “diferença”, enfim, uma escrita enquanto “devir” que rasura o factual para re-configurá-lo em outro espaço – o da escritura. É por meio desta que a romancista portuguesa utiliza alegorias que problematizam, tanto a figura do Poder quanto a da massa revolucionária que busca derrubá-lo. Visionarismo, mitogenia, sacralização, ritos religiosos, profanação, polifonia acabam despontando na narrativa como recursos estéticos que propiciam interessantes indagações sobre a Revolução de Abril. Eis a atualidade desse romance de Teolinda Gersão. Nosso *corpus* crítico está constituído por Rolando Barthes, Octavio Paz, Walter Benjamin, José Miguel Wisnik, Flávio Kothe, entre outros autores.

Palavras-chave: ficção portuguesa, Teolinda Gersão, autoritarismo, alegoria, espírito revolucionário.

Allegorical reconfigurations of a Revolution

Maria Heloisa Martins Dias

To discuss the meanings caused by the dictatorial action of the Portuguese president Oliveira Salazar, this article intends to present reflections on a very important episode of the novel *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (Teolinda Gersão, 1982). Our intention is thinking about the political content of this historical moment as well as the fictional resources used by the novelist to describe this fact, whose meanings go beyond the historical punctuality. We take advantage of the central notion called “event” which, according to Jacques Derrida, doesn’t mean the real fact, but a reality of language. Furthermore, we will consider the concepts of “deconstruction” and “difference”, essential to ones understand what the French philosopher calls “writer”, that means a literary language as a process, “deviate”. The function of the “writer” is to disrupt the fact and re-configure it to become an “event” in other space or sphere. By means of this punctuality, the Portuguese writer Teolinda Gersão utilizes allegories to call into question not only the power as a system, but also the revolutionary mass which intends to overthrow it. Visionary look, mythology, sacralization, religious rites, profanation, polyphony are aesthetic resources that enable questions about the April Revolution in Portugal. Our critical *corpus* is constituted by several authors such as Roland Barthes, Octavio Paz, Walter Benjamin, José Miguel Wisnik and Flávio Kothe.

Keywords: Portuguese fiction, Teolinda Gersão, authoritarianism, allegory, revolutionary spirit.