

A história (des)acordada: a ironia em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge

Kethlyn Sabrina Gomes Pippi* 

Raquel Trentin Oliveira** 

Introdução

Comemorar. Trazer à memória, mas não só: lembrar-com; estar reunido a recordar. Para além do seu sentido mais usual de festejar, a origem latina reserva à palavra uma evocação de partilha do passado, de atualização, no presente, daquilo que se deixou pelo caminho – no espaço e no tempo. O dossiê **Infinitos Abris: representações e diálogos do 25 de Abril na Literatura, no Cinema e nas outras artes**, não obstante, faz harmônica essa conjunção de sentidos, propondo-nos celebrar e lembrar em conjunto o meio século que correu desde o importantíssimo 25 de abril de 1974.

Há dez anos, Lídia Jorge publicava um livro com este alerta inicial: “*Os Memoráveis* é uma obra de ficção. Embora partindo de acontecimentos e personagens reais, trata-se de uma transfiguração literária, e como tal deve ser considerada para todos os efeitos.” (JORGE, 2014, p. 6). A advertência se dá em razão da mescla entre ficção, fatos históricos, lembranças, silêncios e testemunhos que são, como dito na nota editorial, transfigurados em matéria literária nas páginas do romance que nos propomos analisar.

Esse romance é mais uma das produções de Lídia Jorge que se preocupam com a reminiscência do passado histórico em sua relação com o presente. Como em *A costa dos murmúrios*, por exemplo, que tivemos a oportunidade de estudar (OLIVEIRA, 2004), *Os memoráveis*

realçam que as nossas memórias são altamente seletivas e que a sua representação potencialmente nos diz mais sobre o presente de quem recorda, do seu desejo e da sua negação, do que sobre os acontecimentos passados reais. Isto é particularmente verdadeiro para as memórias culturais porque elas envolvem uma modelagem intencional em maior extensão do que as memórias individuais¹ (NEUMANN, 2008, p. 333).

* Graduada do Curso de Bacharelado em Letras Português/Literaturas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. *E-mail*: kethlyn.pippi@acad.ufsm.br

** Doutorado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. Pós-doutorado na Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal. Professora Associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. *E-mail*: raquel.trentin@ufsm.br

¹ Noção exposta por Birgit Neumann (2008, p. 333) sobre a importância da ficção literária para a representação da memória. No original: “Such texts highlight that our memories are highly selective, and that the rendering of memories potentially tells us more about the rememberer’s present, his or her desire and denial, than about the actual past events. This is particularly true for cultural memories because they involve intentional fashioning to a greater extent than do individual memories”.

Por isso, pressupomos aqui o conceito de “ficções da memória” (NEUMANN, 2008, p. 333) e discutimos a noção de pós-memória conforme Paulo de Medeiros (2020) para abordar esse romance de Lídia Jorge. Ainda, como observamos (OLIVEIRA, 2004; 2011) em outras produções da autora, também em *Os memoráveis* a ironia é uma estratégia comunicativa para problematizar a rememoração do processo histórico. Para abordá-la nesse romance, utilizaremos o já referencial enfoque teórico de Linda Hutcheon (1991; 2000) sobre o tema.

A ironia atravessa principalmente a figuração das personagens do romance. Para Carlos Reis (2015, p. 121-122), a figuração abarca um “conjunto de processos, constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos”. Nesse conjunto, atuam *dispositivos retórico-discursivos*, que dizem respeito a recursos linguísticos e convenções narrativas específicas que servem para descrever ou caracterizar as personagens; *dispositivos de conformação acional*, que têm a ver justamente com o desempenho da personagem na história, com o “desenvolvimento de uma ação narrativa” (REIS, 2015, p. 131) e, assim, compreendem “basicamente comportamentos humanos”, que “indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem” (REIS, 2015, p. 133); *dispositivos de ficcionalização*, associados aos conceitos de *metalepse* e de *sobrevida*, que são responsáveis por “converter uma pessoa em uma personagem”, implicando um processo de transposição ontológica entre real e imaginário, ao qual se associam sentidos “axiológicos e ético-morais” que “interpelam o leitor e assumem valor pragmático” (REIS, 2015, p. 130). As três dimensões serão consideradas para alcançarmos uma melhor compreensão da representatividade das personagens jorgianas no agenciamento crítico que o romance propõe em relação ao seu contexto de produção e de recepção.

Ironia e paródia

A nota editorial do romance indica que “[o] passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45). Tal processo é o principal alvo da reflexão de Linda Hutcheon no seu já consagrado *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, a partir do qual falaremos de paródia em *Os memoráveis*.

Assim como comemoração, paródia possuiu hoje um uso semântico afastado de sua etimologia grega, uma vez que o conceito se referia ao grupo de cantos (*ôdê*) que ficavam dispostos ao lado (*para*) do coro principal durante as encenações teatrais, não havendo nenhuma conotação humorística nessa acepção. Hutcheon (1991), ao falar de paródia, também “*não* [está se referindo] à imitação ridicularizada das teorias e das definições padronizadas que se originaram das teorias do humor do século XVIII”, mas a conceituando como “uma repetição com distância crítica *que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança*” (HUTCHEON, 1991, p. 47, primeiro grifo é da autora, o segundo é nosso).

Nessa perspectiva, “[a] paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165), pois só consegue alcançar seu efeito de sentido na medida em que há a retomada das imagens que se pretende parodiar. Sacraliza-se o passado histórico em *Os memoráveis* quando temos as várias indicações de eventos e cenários da

Revolução dos Cravos, bem como de pessoas que, de fato, se envolveram no movimento de 25 de Abril e que são evocados, ainda que ficcionalmente, na trama narrativa, como testemunhos de um tempo que precisa ser revisitado.

Por outro lado, um dos alvos críticos do romance jorgiano é o esvaziamento do sentido do processo histórico pela simples “exaltação mitificada do passado” (LOURENÇO, 1992, p. 58) ou pela “visão maniqueísta da história e da realidade portuguesas” (LOURENÇO, 1992, p. 60):

[s]em transição, o povo português passou da boa consciência de um sistema semitotalitário, ou mesmo totalitário, para uma boa consciência revolucionária, sem mesmo se interrogar sobre tão complexa e súbita conversão de Forças Armadas fiéis ao antigo regime em força democrática e vanguardista. Sobretudo, sem se interrogar acerca das consequências de toda a espécie que a Revolução fatalmente arrastaria consigo ou de que era já consequência. A Revolução de Abril foi recebida e festejada como uma simples mudança de cenários gastos que não alteraria o pacatíssimo e delicioso viver à beira-mar plantado, nem alteraria em nada a imagem que os Portugueses se faziam de si mesmos. Ou antes sim, para melhor. (LOURENÇO, 1992, p. 59).

Com esse alvo crítico em seu horizonte, *Os memoráveis* confronta “a crença reducionista de que qualquer revisitação do passado tem que ser, por definição, uma nostalgia sentimental ou um saudosismo”, sugerindo antes a importância de “[...] uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Para tal efeito crítico, parece-nos evidente o investimento de Lídia Jorge na carga irônica do romance, mas vejamos um pouco dos argumentos que Linda Hutcheon (2000) elabora em *Teoria e política da ironia* sobre esse tema para melhor acomodar nossa análise.

Em razão de seu interesse na “política transideológica da ironia”, Hutcheon realiza um percurso de análise pela extensa produção teórica e crítica sobre a ironia em busca de uma abordagem “que não a tratasse como um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla de vida, mas [como] uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)”. A escolha do discurso “como escopo e lugar de discussão” visa compreender “as dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia, quer a situação seja uma conversa, quer a leitura de um romance” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Uma vez que “a ironia é [...] um processo comunicativo” (HUTCHEON, 2000, p. 90, grifos da autora), para que se possa atribuí-la/alcançá-la, há de se estar em uma comunidade discursiva que permita “partilhar [entre si] conhecimento e informação prévia para decidir sobre a *apropriabilidade* assim como a *existência* e *interpretação* da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 149, grifos da autora), bem como há a necessidade de que o “contexto imediato e o próprio texto dev[am] sinalizar ou provocar alguma noção de que a ironia é possível” (HUTCHEON, 2000, p. 178).

Ao assumirmos o viés irônico da configuração discursiva do romance, não perdemos de vista que “[a] ironia é sempre (não importa o que mais ela possa ser) uma modalidade de percepção – ou melhor, *de atribuição* – tanto de significado quanto de atitude avaliadora” (HUTCHEON, 2000, p. 178, grifos nossos). Assim, “[...] toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador.” (HUTCHEON, 2000, p. 171).

A encomenda

Em trajes de seda, língua inglesa e uísque escocês, um dos dias mais importantes da historiografia de Portugal começa a ser evocado. Assim inicia “A fábula”, primeira das três partes do romance *Os memoráveis*. “Este episódio ocorreu no final de Novembro de 2003” (JORGE, 2014, p. 43), em Washington, D.C., na casa do “antigo embaixador” (JORGE, 2014, p. 11), que chegou a Portugal em janeiro de 1975 enquanto representante da embaixada norte-americana², com diversos homens a conversar e gargalhar sobre acontecimentos que davam forma a um passado mais ou menos recente. Entre eles, mas deslocada, está a portuguesa Ana Maria Machado, que se revelará a narradora e protagonista do romance, repórter da emissora CBS que recebeu de seu chefe Robert, afilhado do embaixador, a encomenda de um episódio sobre a história recente de Portugal para compor uma série documental assim definida pelo padrinho:

[p]ara começar, sugiro-te [Robert/afilhado] uma sequência de cinco ou seis episódios, como aquelas séries dos bons velhos tempos [...]. Alguma coisa que se chamasse *A História em Vigília*, ou uma outra designação semelhante. Um primeiro número, exemplar, e para esse início inaugural sugiro Miss Machado. A rapariga a abrir a série com o caso do seu país, aquele caso extraordinário que ocorreu na sua pátria, já lá vão vinte e cinco anos ou mais [...]. Ela deveria ir lá, quanto antes, recolher o resto da metralha de flores que ainda existe entalada entre as pedras da calçada de Lisboa. Envia-a para lá, afilhado, envia-a antes que seja tarde. Sugiro que a série se designe por *A História Acordada*. (JORGE, 2014, p. 13-14, grifos da autora).

Se associada à expressão em vigília, “acordada” pode significar “desperta”, “vigilante” e mesmo “lembrada”, “recordada” – sentido do adjetivo no século XV (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 65) –, mas se tomada isoladamente, fica mais evidente o sentido de história “resolvida por acordo”, conciliada, consentida, “aceita como verdadeira ou legítima”, fazendo “desaparecer diferenças” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 65). Como a “ironia precisa de *ambos* os significados, o declarado *e* o não declarado” (HUTCHEON, 2000, p. 94, grifos da autora) e “[...] é simultaneamente disfarce e comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 141), esse poder-ser semântico do título permite uma nova perspectiva sobre a construção do documentário e, de certa forma, do romance como um todo, tendo em vista que a narrativa ficcional tematiza, em última instância, quem tem direito à memória e de que forma ela pode ser partilhada – entre gerações, nações. Essa ambiguidade do título, portanto, insinua e, ao mesmo tempo, problematiza ironicamente a maneira como as memórias coletadas serão utilizadas – ou não – na montagem do documentário, uma vez que as recomendações do antigo embaixador à Ana Maria foram as de produzir uma “[...] narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja”, devendo, portanto, versar mais sobre a “beleza [que] é o grau mais elevado da verdade” (JORGE, 2014, p. 43).

O padrinho, que até então falava apenas em inglês e com os homens, passa a falar diretamente com Ana sobre o “milagre português” (JORGE, 2014, p. 14) e discorre longamente sobre as “qualidades”

² Nota-se uma certa impostura do embaixador na sua tentativa de reivindicar o testemunho da Revolução dos Cravos, quando de sua justificativa à Ana Machado da necessidade de compor aquela série documental “[e]u vi, eu assisti. É esta realidade que é preciso contar antes que seja tarde” (JORGE, 2014, p. 17), ainda que já tivesse relatado que “[q]uando o milagre português

do povo português que mesmo “[...] pobre, sem álgebra, sem letras” (JORGE, 2014, p. 17) foi capaz de realizar uma “deposição pacífica” (JORGE, 2014, p. 16), em meio àquele cenário de conflitos e guerras e sangue que ambientava a geopolítica mundial. Invocava, assim, “[...] um nobre povo com suas armas inofensivas, suas manifestações de júbilo e grandes arruaças pacíficas” (JORGE, 2014, p. 17). Notemos que a percepção do estrangeiro, que Lídia Jorge ironiza e denuncia, afinal, por essa figuração (REIS, 2018) do norte-americano, corrobora “a imagem ideológica do povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde, respeitador da ordem que o 25 de abril impugnou, enfim, em plena luz do dia”, nas palavras de Eduardo Lourenço (1992, p. 60). Ao mesmo tempo, o interesse do embaixador de certo modo indica a “estrutural dependência [portuguesa] de nações ou grupos para quem a Revolução de Abril, mesmo mitigada, não é, nem pode ser *persona grata*” (LOURENÇO, 1992, p. 65, grifos do autor).

Eis que o embaixador leva Ana Maria Machado, junto de Robert, para o segundo andar, a fim de mostrar-lhe algo. Eram cartas, pilhas de cartas. No momento em que Ana as lia, mostravam-se delirantes e ridículas, pois lamentavam e clamavam, em sua maioria, por socorro aos Estados Unidos da América ante a diluição da nação portuguesa por conspirações socialistas, pedidos de socorro que por si só indicam a contradição desse clamor que apela por liberdade, agarrando-se à ditadura; dessa idealização dos EUA como salvadores da pátria portuguesa sem reconhecer que, afinal, eram os interesses econômicos norte-americanos que definiam suas conveniências políticas. Ainda assim, “[e]ram cartas redigidas em português, sobre o caso português, referindo nomes portugueses” (JORGE, 2014, p. 21). Em meio à avalanche de súplicas no papel, Ana ficou “[s]em saber como, a tantos milhares de quilômetros, o país de António Machado” veio ter com ela “e ali estava inteiro, estendido na [sua] frente” (JORGE, 2014, p. 22).

Percebemos com essa passagem o forte distanciamento que a jovem portuguesa possui, neste primeiro momento da história, das suas origens, uma vez que o Portugal que se presentifica é “o país de António Machado”, ainda que também seja o seu próprio país, mas que então ela vê como “[...] distante [e do qual] havia prescindido a ponto de, ultimamente, chegar a duvidar da existência real do seu presente, quanto mais do seu passado” (JORGE, 2014, p. 41). Assim, já temos indícios da modulação do olhar de Ana Maria diante daquele importantíssimo vinte e cinco de abril: “[s]em nada ter feito para isso, nem querer nem desejar” (JORGE, 2014, p. 41), ela se vê imersa na história do seu

país de origem, escutando vozes que se levantavam dos papéis tomando forma de gente viva, indo e vindo, cruzando-se à vez no vão daquele recinto, como se ontem fosse hoje, como se hoje tivesse sido um tempo muito antigo, como se o futuro estivesse em tudo isso, e entre os tempos passados e por vir não houvesse intervalo (JORGE, 2014, p. 29).

Ana Maria Machado, por fim, aceita a encomenda e, a partir desse momento, o romance assume de modo mais evidente sua modelação como uma ficção da memória³.

aconteceu, eu ainda não me encontrava no seu país. Só lá cheguei nove meses mais tarde, já as ruas de Lisboa estavam no auge da sua metralha, o que muito trabalho me deu” (JORGE, 2014, p. 14).

³ (Re)construção imaginativa do passado em resposta às necessidades atuais, conceituais e ideológicas, as ficções da memória, envolvem predisposições, preconceitos e valores, que fornecem códigos acordados para a compreensão do passado e do presente e que encontram sua expressão mais sucinta em enredos literários e mitos (NÜNNING *apud* NEUMANN, 2008, p. 233).

Regressar, recordar e retomar

Ana regressa “à casa de António Machado em meados de Fevereiro [de 2004]” (JORGE, 2014, p. 47) e está, portanto, em Lisboa; sua “Viagem ao coração da fábula” – título da segunda e mais extensa parte do romance –, porém, objetiva encontrar “entre as pedras da calçada [portuguesa], o resto daquela metralha [de flores]” (JORGE, 2014, p. 43) através da coleta de depoimentos de algumas figuras consideradas centrais à articulação, à execução e ao desenlace daquele memorável 25 de Abril que fez nascer luzes em Portugal e que, assim, estariam autorizadas a testemunharem sobre o processo revolucionário.

Para executar essa tarefa, a narradora-personagem convida dois antigos colegas de faculdade: Margarida Lota e Miguel Ângelo. Mas é a forma como a reação de tais colegas diante da matéria recolhida sobre a Revolução dos Cravos é realçada ironicamente que nos permite entender que Lídia Jorge está discutindo, nas entrelinhas do romance, diferentes maneiras de engajamento com o passado histórico.

Margarida Lota, a “anémoma”, sempre fora a mais dramática entre “os três românticos do grupo” (JORGE, 2014, p. 62) e ela encarna justamente a visão mítica, ufana diante dos heróis da história:

[e]ra aí, naquele tempo de lutas, bandeiras, traições, siglas, pessoas amachucadas na praça pública, heróis para a sua pequena família e vizinhos, entronizados em retratos de rostos rodeados de cabelos, senhas, que ela se sentia bem. Tinha nascido para viver nesse tempo difícil, esse tempo memorável (JORGE, 2014, p. 257).

Esse comentário da narradora-personagem evidencia-nos a idealização romântica que Lota figura, voltada para a entronização, a monumentalização da história. Muitas são as passagens do romance que ironizam a “[f]úria memorialista” (JORGE, 2014, p. 138) de Lota diante dos heróis da Revolução, embasada numa “admiração” exacerbada (JORGE, 2014, p. 142), “encantada” (JORGE, 2014, p. 112, 143), “impressionada” (Jorge, 2014, p. 103, 138, 166) e ao mesmo tempo na preocupação com o resgate de uma memória que podemos entender superficial: para ela, “faltavam fotografias, nomes, legendas, setas que indicassem quem havia participado no esforço da grande viragem” (JORGE, 2014, p. 138), diretamente ironizada pela narradora: “felizmente que Margarida tinha a atenção voltada para o essencial” (JORGE, 2014, p. 143). A seleção vocabular usada repetidamente pra frisar o tipo de percepção de Lota diante dos feitos históricos que vai descobrindo cumpre o serviço de assinalar o exagero, a desproporção e indicar ao leitor e à leitora o distanciamento com que deve ler essa postura.

Miguel Ângelo, por sua vez, é-nos apresentado como cético e desinteressado. Tornara-se operador de som e imagem na medida em que se valeu de suas próprias características físicas. No discurso da personagem, percebemos a força que a modulação de um olhar pode gerar:

Dizia [Miguel Ângelo] que enquanto manjava aquele brinquedo, se esquecia de tudo. Escolhendo este e aquele ângulo a seu jeito, era um senhor. Uma vez que o mundo se lhe oferecia de determinada forma, ele recusava quanto queria, modelava como queria, superava o que a realidade lhe proporcionava. [...] ‘Tens de te haver comigo’ Disse Miguel Ângelo. ‘Ai tens, tens, Ana Maria. Com aquele brinquedo nas mãos, tudo é possível, dás-me um herói, eu devolvo-te um monstro. Ou o contrário’ (JORGE, 2014, p. 64).

Tal habilidade de manejo das lentes de máquinas fotográficas e filmadoras, bem como dos efeitos causados em razão da escolha dos ângulos e das iluminações possíveis, mostrou-se frutífera durante a coleta dos depoimentos, mas, ainda mais decisiva na composição do argumento final. “Miguel Ângelo foi eficaz” (JORGE, 2014, p. 334) e “[...] trabalhou com extremo cuidado a partir dos arquivos” (JORGE, 2014, p. 333). A eficiência aqui se refere ao modo como aquelas imagens foram aproveitadas e manuseadas para surtirem o efeito luminoso e belo e verdadeiro desejado, uma vez que os verbos que marcam as ações de Miguel Ângelo indicam a “[r]econstituição perfeita de [sua] autoria” (JORGE, 2014, p. 337-338): selecionar (JORGE, 2014, p. 331, 337), criar (JORGE, 2014, p. 332, 334), preparar (JORGE, 2014, p. 332, 333).

A breve cena que segue sintetiza as diferentes perspectivas encarnadas por Lota e Ângelo, que podem ser lidas em analogia a modos como o processo revolucionário tem sido pensado na sociedade portuguesa contemporânea. O maravilhamento e a idealização que fazem vibrar a redescoberta das ruas de Portugal por Margarida como se as “visse pela primeira vez” acompanharão o fascínio da personagem e o ímpeto de fazer conhecer aquelas histórias colhidas; todo esse campo de imagens e afetos é oposto à acidez do pouco caso de Miguel, fazendo do óbvio um mote de riso e não mais que isso:

A minha colega [Margarida] já se encontrava na posse de grande parte da documentação, e no entanto desconhecia, por exemplo, que bastaria levantar-se da cadeira e olhar em frente, nada mais do que isso, para se deparar com a via pública por onde a coluna comandada por Charlie 8 havia passado roncando avenida fora, na célebre madrugada, a caminho do Terreiro do Paço. «Eles passaram por aqui, nessa madrugada?» Perguntou Lota, levantando-se e permanecendo de pé, incrédula, a olhar para a Avenida da República. Claro que tinham passado, por algum lugar teriam de passar, um comboio de carros não poderia propriamente ter voado pelos ares. Era Miguel Ângelo, que não se levantava da cadeira para olhar para uma avenida que conhecia desde sempre, só porque nunca se tinha dado ao trabalho de imaginar os diversos percursos que haviam sido feitos ao longo dessa noite. Mas Margarida sim, a anêmona olhava para os telhados dos prédios em frente como se os visse pela primeira vez. (JORGE, 2014, p. 66-67).

Já na figuração de Ana Maria Machado, percebemos a posição de quem, em princípio, denega os vínculos afetivos que possui com seu pai/páis: “[q]uanto mais longínquo e diferente, melhor. Não queria o Reino Unido, queria a América do Norte. Tudo contra ele” (JORGE, 2014, p. 63). Aos poucos, no entanto, além de ir reconhecendo a complexidade dos eventos e as múltiplas facetas dos homens que tomaram a frente do processo revolucionário, a narradora-personagem vai descobrindo as consequências do não reconhecimento social do papel do seu pai naquele processo.

O último capítulo da “Viagem ao coração da fábula” é o momento em que Ana dá por encerrada a tarefa profissional que motivou a sua ida a Portugal devendo, portanto, retornar a Washington, aos seus afazeres, à sua vida, mas “[a] questão que se [lhe] punha” era sobre “os deveres que ainda não havia cumprido em relação ao [seu] pai” (JORGE, 2014, p. 317). Em um momento de irritação, já cansada do comportamento irredutível e negligente do pai quanto ao próprio cuidado, Ana confessa o furto da fotografia e os encontros que teve com os contemporâneos de António, mas a reação deste à confissão

da filha sobre a sua missão investigativa reafirma as suas constantes tentativas de manter a imagem idealizada do tempo revolucionário e condena, portanto, a intromissão da jovem jornalista nas entranhas daquele passado recente:

[t]raidora, fizeste o que não te pertencia, e nem me disse uma palavra. Fizeste-o, sim, fizeste. Colocaste o teu olhar maligno sobre este caso, e não tinhas o direito de o fazer. Não tinhas. Não tinhas o direito, não és contemporânea deles, não podes ser tu a salvaguardar o que foi belo e puro, e lindo, não podes, não. Tu não, Ana Maria. Tu foste ver os meus amigos com o teu olhar feroz, essa tua lente horrenda, esse teu desejo de ver sinais de sangue e morte em tudo o que te rodeia. [...]. (JORGE, 2014, p. 325, grifos nossos).

O sofrimento e a raiva que irrompem em António Machado acentuam sua já constante instigação para que Ana partisse tão logo fosse possível, que deixasse aquela casa e a si. Não obstante, na sequência dos dias até a véspera de seu retorno, ainda que de maneira muito lenta e gradual, a narradora consegue decodificar o grande plano de seu pai: “[...] pretendia resistir em solidão absoluta, e queria impedir que [ela] assistisse à sua capitulação derradeira” (JORGE, 2014, p. 328). Ele já estava há meio ano negativado no sistema bancário, já não havia comida, gás ou água em casa e, naquela manhã, a luz tinha sido cortada. Ana compreendeu, por fim, a imensa fragilidade de António Machado e não hesitou ao tomar a decisão de ficar em Portugal para assumir os cuidados com o pai, reconciliando-se, assim, com suas raízes familiares – depois de dezessete anos sem falar com a mãe, Ana também telefonou para Rosie Honoré, atitude que nos sugere essa retomada do seu passado, não necessariamente de forma apaziguadora, mas com o objetivo de melhor acolher aquela figura paterna que agora se apresenta à Ana “[...] como uma lagarta dentro de um fruto podre” (JORGE, 2014, p. 325).

Nesse sentido, como alude Paulo de Medeiros (2020, p. 82), “*Os Memoráveis* não é um romance sobre a revolução, mas sim sobre a sua possível herança, real, imaginada e fantasmática” e sobre o modo como as jovens gerações decidem assumir essa herança. Para essa abordagem, o crítico de Lídia Jorge rearticula o conceito de pós-memória de Marianne Hirsch (2008), que na origem descreve a relação que a “geração seguinte” mantém com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes – de experiências das quais eles ‘lembram’ apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram, o que envolve uma ligação com o passado pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação (HIRSCH, 2008). Escreve ele:

[q]uer o passado imperial quer a guerra colonial representam obviamente situações concretas de trauma. No caso concreto da revolução já não é bem assim; e, portanto, considerar *Os Memoráveis* dentro da figuração da pós-memória significa um alargamento do conceito que pode parecer arrojado, mas, a meu ver, é necessário. Aliás a própria Marianne Hirsch, mais recentemente, expressou opiniões semelhantes a propósito de uma exposição de arte, ao afirmar que «as memórias passadas de geração para geração não são apenas memórias traumáticas [...] também são memórias de resistência» (2016). Ora, não é isto mesmo que *Os Memoráveis* articula? (MEDEIROS, 2020, p. 90).

De acordo com essa noção de pós-memória, Ana Maria reconstruirá o tempo revolucionário a partir de uma fotografia perdida entre os arquivos do seu pai: “uma fotografia que reuni[a] os principais intervenientes no golpe” (JORGE, 2014, p. 36), capturada em agosto de 1975 no restaurante Memories:

[...] aquela fotografia de grupo reproduzia a imagem de alguns deles, e em pleno estado de apoteose.

Eu conhecia a maior parte dos sublevados que ali se encontravam, sabia que no verso da fotografia [...] incluía uma projecção desenhada dos fotografados, seus nomes, ou alcunhas domésticas, seus *petits noms*, como ela [Rosie] dizia, e agora toda essa memória vaga se confirmava. [...] Sob o espelho das figuras, que ela mesma por certo desenhara, podia ler-se com erros de português – *Oferecida por Tião Dolores, em homenagem a um jantar memorável. Prise no Memories, o 21 de agosto de 1975, tendo sido todos muito felices. E nous, lá estavamos.* (JORGE, 2014, p. 53-54, grifos da autora).

Estavam na fotografia do Memories: António Machado, seu pai; sua mãe Rosie Honoré, ainda sem ter tomado o nome de Machado; Chefe Nunes, o cozinheiro do Memories; Oficial de Bronze, o guardião da memória; Tião Dolores, o fotógrafo; Major Umbela, o apaziguador de ânimos; Salamida, o jovem da senha sonora; El Campeador, o arquiteto da insurreição; Charlie 8, o brigadeiro que se pôs à frente da marcha em movimento; Ingrid e Francisco Pontais, o casal de poetas. Os epítetos que aqui alocamos a cada um dos memoráveis dizem de seus papéis e suas agências na Revolução dos Cravos, intensificando ainda mais o contraste com a decadência atual – no tempo da história contada – da situação daquelas personagens decisivas à história de Portugal, percebida na realização das entrevistas.

Há indícios no texto que permitem associar personagens do romance a figuras históricas da Revolução dos Cravos e alguns pesquisadores/as têm explorado essa relação. Por exemplo, é frequente a associação de Fernando José Salgueiro Maia, um dos capitães do exército que liderou as forças revolucionárias durante o 25 de Abril com a personagem Charlie 8 (AMORIM, 2019; CURSINO, 2020) e de Otelo Nuno Romão Saraiva de Carvalho, militar responsável pelo setor operacional da Comissão Coordenadora e Executiva do Movimento dos Capitães, com El Campeador (CURSINO, 2020). No entanto, entendemos que, mais do que realçar essa relação imediata entre figuras particulares, é relevante entender as perspectivas e motivações que elas representam na dinâmica do tempo ficcional, para, assim, melhor compreender o agenciamento crítico que o romance projeta sobre o modo de elaborar a memória coletiva do processo histórico.

Nesse sentido, todas as personagens entrevistadas mesclam, na sua figuração, o tempo da utopia e o tempo da desilusão, a visão ufanista que ainda conservam do dia memorável e a amarga decepção com que percebem o seu presente – distante do que idealizaram. Percebemos na articulação das entrevistas contradições que põem em causa a coesão do discurso que se construiu sobre o passado histórico. Os depoimentos mantêm, muitas vezes, um tom de romantização e mitificação sobre os feitos militares daquele dia memorável, como indica essa afirmação do General Umbela, entre muitas outras colhidas pelos entrevistadores: “[n]unca nenhum de nós quis assustar fosse quem fosse. Antes pelo contrário, queríamos que soubessem que tínhamos vindo para os proteger, naquela noite e para a vida inteira. Proteger da ignomínia, da injustiça, da prepotência” (JORGE, 2014, p. 146).

Essa grandiloquência, um tanto vazia, é incorporada pela própria figura absurda do El Campeador, cavalcando na praia à espera de um documentário da *BBC* que nunca chega a acontecer: “[e]stou aqui a treinar este animal porque amanhã começam as filmagens de *O Herói do Mar*, e eu estou absolutamente empenhado em que esta prestação resulte tão bem quanto resultou a minha acção naquela noite memorável de há trinta anos atrás” (JORGE, 2014, p. 216). E a ironia se encerra na resposta inesperada à pergunta de Lota: “[t]rata-se então de uma peça para a *BBC Ficção*?” e ele responde, “[d]e modo nenhum, trata-se da *BBC História*” (JORGE, 2014, p. 217).

As personagens assumem, portanto, a postura retórica de quem está a enunciar grandes verdades, mas o próprio modo como proferem seus discursos – a entonação, o uso de determinadas palavras, a gesticulação, a emoção envolvida –, acaba por sinalizar o despropósito do que é dito, especialmente quando posto em confronto com as circunstâncias de decadência e descrédito em que se encontram. Essa ironização – um tanto amarga – que recai sobre elas não invalida, porém, algumas informações que furam o esquema ufanista e entregam o lado mais sombrio, não contado ou esquecido dessa história. Brota dos testemunhos também um tom de desilusão, de melancolia, de decepção, não só com o descaso com que são tratados pela sociedade, mas também ao perceberem os ideais da revolução “manchados” ou deturpados, como insinua Major Umbela ao se ver enredado numa trama de corrupção política.

A própria aparência decadente dos entrevistados serve para atualizar e ironizar a imagem heroica dos Capitães de Abril. Envelhecidos, frágeis, usando roupas e portando objetos excêntricos, nada parece restar nessas figuras do que outrora foram e representaram na construção da revolta revolucionária. O fotógrafo Tião Dolores é um exemplo emblemático dessa figuração, pois recebe o trio de jornalistas “envolto num *robe de chambre* bastante curto” (JORGE, 2014, p. 111, grifos da autora) e com um aparente saco de lixo nas mãos. Além da autoironia que o personagem usa ao se referir como “os três ossos” (JORGE, 2014, p. 112), a narradora também faz um comentário com resíduos de surpresa ao concluir que o memorável e único fotógrafo que tinha acessado o interior do *Quartel do Carmo* no dia da revolução, “[...] se havia transformado num pândego” (JORGE, 2014, p. 111), numa “figura bizarra” (JORGE, 2014, p. 112).

Recordar com responsabilidade

Temos, por fim, a última parte do romance que leva título de “Argumento”, pois é propriamente o roteiro do episódio que fora encomendado por Robert Peterson à Ana Maria Machado, em 2003, indicando quais os elementos que comporiam a proposta do episódio dentre todo aquele material coletado ao longo de um mês e três dias pelo trio de entrevistadores e que nós leitores e leitoras acompanhamos durante o correr das páginas do romance. Elaboramos uma – nem tão – pequena colcha de retalhos com algumas das negativas expressas entre as páginas 333-340:

[n]ão nos interessa dirimir esse conflito. Não nos interessa escurecer o que pode ficar claro. *A nós só nos interessa recuperar a metralha de flores que o tempo deixou intacta.* [...] e sobretudo o caso das três mentiras salvadoras [de Umbela], não constarão, pois se constarem, poderiam confundir os espíritos rápidos que não terão tempo de discernir entre o verso e o reverso de

semelhantes mensagens. Também não é de incluir a traição de que foi vítima, muito menos as nove acções que moveu contra o Estado e outros vários. Toda essa narrativa daria a ideia de que o futuro acabou por ser tão imperfeito, que o início não poderia ter sido puro. [...] Também do Tião Dolores, quase tudo deve ser omitido. [...] Pois não se deve introduzir no primeiro episódio de *A História Acordada* nenhum traço cómico e nenhum traço trágico. [...] Aqui não interessa a chaimite Bula, não interessam as vaia atrás do blindado, todo esse ruído será omitido. [...] De resto, tudo o que disse Francisco Pontais a propósito do caso, não pode constar de um depoimento a propósito de uma *História Acordada*. Tiros, raiva, pegadas vermelhas no chão, desejos de vingança, não, não podem constar. Tudo o que se passou foi pacífico, e o resultado benéfico [...] *e sobre a noite do Memories não referir nada. Absolutamente nada.* (JORGE, 2014, p. 333-340, grifos nossos).

Fica-nos evidente a necessidade de não deixar ver os tensionamentos que circundam a Revolução dos Cravos – e, no entanto, é justamente o que o leitor e a leitora acompanham ao ler a matéria bruta das entrevistas realizadas e que serão decupadas à montagem do argumento. Sobretudo, nada deve constar sobre o encontro que ocorreu em agosto de 1975, no restaurante *Memories*, pois ali estão sumarizados os conflitos e as prospecções sobre possíveis novos caminharas de Portugal. A fotografia mostra uma suposta harmonia entre aqueles e aquelas que posam juntos para o retrato, mas não deixa ver os conflitos e embates que indicam os interesses, muito mais graves, que estavam em jogo. Exclui, por exemplo, o testemunho do poeta Pontais que fala da sua dificuldade de “redigir o texto síntese, durante o jantar, reunindo aqueles opostos”:

[a] dificuldade é que cada papel reproduzia interesses diferentes de várias partes do mundo. Sobre a mesa do *Memories*, havia um mapa-múndi de interesses. Querido Francisco, documento do Lorena vinha directamente da União Soviética, o documento do Cui vinha da ordem da China, o documento de El Campeador vinha do mar, algures entre o mar de Cuba, o da Suécia e o da Líbia. Querida Ingrid, o documento do Oficial de Bronze vinha dos Estados Unidos da América, e se calhar tinha sido aconchegado, umas horas antes, no gabinete do Frank Carlucci (JORGE, 2014, p. 287).

Porém, como “[...] só interessava o que fosse positivo, grandioso e desse da população portuguesa a imagem da sua bondade” (JORGE, 2014, p. 209), absolutamente nada poderia ser referido sobre aquela noite emblemática, agora encerrada em fotografia. Para garantir a beleza da lembrança dos cravos postos nas pontas das espingardas, essa maneira mais planificada e simplificada de recordar o passado também evita associar aquele momento de apoteose à violência da guerra colonial que levou à exaustão e à revolta dos capitães de Abril e, no entanto, essa vem à tona no depoimento de Salamida que evoca os jovens mortos, “despedaçado[s] na Guerra de África” e “enterrado[s] muito longe” (JORGE, 2014, p. 180), definitivamente soterrando a imagem de um povo pacífico. Tal modo de manipulação não abre espaço para lembrar, ainda, dos mortos e feridos pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) no dia do confronto, mencionados, todavia, nessa passagem do poeta Pontais que por si só é muito elucidativa do alvo da ironia jorgiana:

Durante a noite, foram levantados do chão os quatro mortos, os cinquenta feridos foram socorridos, e tudo isso como se tivesse sido obra do acaso, ou de um acidente de viação, e mais nada. A partir da rua, não houve um só gajo que fosse que tivesse puxado de uma traquitana qualquer e enfiado uma bala num torcionário, para que lhes servisse de exemplo. Ainda houve um fotógrafo que surpreendeu um dos pides com as calças aos pés, e posso dizer-vos que os cliques das máquinas fotográficas foram os únicos disparos com dignidade que se registaram do nosso lado. Honra lhes seja feita. *Tenho para mim que os fotógrafos foram os grandes combatentes desse dia [...]*. Depois, veio o louvor às acções pacíficas, choviam argumentos de paz de todos os lados (JORGE, 2014, p. 281-282, grifo nosso).

Com uma função contradiscursiva, a ironia de Lídia Jorge “mina por dentro” o politicamente reprimido, contesta hábitos mentais e de expressão dominantes (HUTCHEON, 2000, p. 85) sobre o 25 de Abril, atualizando o alerta que Eduardo Lourenço (1992) nos deu em 1978:

[a] distorção consistiu em tentar impor uma nova imagem de Portugal, logo após o 25 de abril, de aparência oposta à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exatamente as mesmas: *instalar o país no lisonjeito papel de país revolucionário exemplar, dotado de forças armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomeçar uma gesta perpétua na qual o salazarismo tinha sido uma nódoa indelével*. (LOURENÇO, 1992, p. 62, grifos do autor).

Isso sem fazer a necessária “desmontagem do mecanismo político, ideológico, econômico, jurídico, militar e policial do anterior sistema”, uma vez que “a luta pelo poder julgou dispensar esse esclarecimento de fundo, contentando-se com uma condenação ética de princípio sobre o regime defunto, acompanhada da exaltação ideológica pura do movimento de Abril” (LOURENÇO, 1992, p. 62). A luta pelo poder, especialmente a posta em curso de 1974 a 1975, também é outro alvo crítico do romance, camuflada no aparente encontro festivo dos nove da foto em agosto de 1975, fixados para a posteridade em seu “estado de apoteose” (JORGE, 2014, p. 53). Com essa configuração que sublinha as contradições do processo histórico e pede aos seus herdeiros um engajamento crítico, atento e comprometido com a complexidade dessa herança, é como se Lídia Jorge nos dissesse que recordar a Revolução dos Cravos como um feito memorável é fundamental, mas também é fundamental lembrar de outros feitos, nada nobres, que estão imbricados nesse processo, que o precederam e o sucederam, realizando um enfrentamento da história que, apesar de amargo, é tão ou mais urgente, num tempo de renascimento da extrema direita e de fascismos pelo mundo.

Referências

AMORIM, Claudia. A história acordada: tempo de ação/tempo de reflexão em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 42, p. 290-297, dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2019.n42a367>

CURSINO, Karina Frez. *Uma narrativa híbrida: o jogo ficcional na retomada da revolução dos cravos em Os memoráveis*, de Lídia Jorge. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/21731>. Acesso em: 20 mar. 2024.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics Today*, Durham/NC, n. 29, v. 1, p. 103-128, mar. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JORGE, Lídia. *Os memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

MEDEIROS, Paulo de. Herança de sombras: memória, pós-memória e responsabilidade. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 205, p. 79-97, set. 2020. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/91062>. Acesso em: 29 jun. 2024.

NEUMANN, Birgit. The literary representation of memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. p. 233-244.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Marcas da ironia em Lídia Jorge. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 22., 2011, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, p. 1045-1053.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. *Murmúrios de uma vivência: metáfora literária da efemeridade histórica*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2004.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RIBEIRO, Margarida Calafate; RODRIGUES, Fátima da Cruz. Gestos artísticos e narrativas pós-memoriais: interrogações pós-coloniais em português. *Abril - NEPA/UFF*, Niterói/RJ, v. 13, n. 27, p. 17-43, out. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50699>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Recebido em 31 de março de 2024.

Aprovado em 16 de julho de 2024.

Resumo/Abstract

A história (des)acordada: a ironia em *Os memoráveis*, de Lídia Jorge

Kethlyn Sabrina Gomes Pippi e Raquel Trentin Oliveira

Em comemoração aos cinquenta anos da Revolução dos Cravos, voltamo-nos a um dos romances de Lídia Jorge (2014) que tematiza e ficcionaliza esse momento histórico: *Os memoráveis*. Com a proposta de elaboração de uma série documental, Ana Maria Machado, uma jovem portuguesa que vivia em Washington, retorna em 2004 à sua pátria para colher os relatos e as memórias de diversos agentes do 25 de Abril que são selecionados a partir de uma fotografia capturada no restaurante Memories, um ano depois da revolução, em agosto de 1975. O presente artigo realiza uma análise desse romance à luz dos conceitos de paródia e ironia cunhados por Linda Hutcheon (1991; 2000), no intuito de compreender o modo como a ficção de Jorge problematiza diferentes perspectivas sobre o passado e a maneira como a pós-memória (Medeiros, 2020) opera na reivindicação da geração herdeira de Abril.

Palavras-chave: *Os memoráveis*, Lídia Jorge, Revolução dos Cravos, ironia, pós-memória.

(Un)awakened history: irony in *Os memoráveis* by Lídia Jorge

Kethlyn Sabrina Gomes Pippi and Raquel Trentin Oliveira

In commemoration of the 50th anniversary of the Carnation Revolution, we turn to one of Lídia Jorge's (2014) novels that thematizes and fictionalizes this historical moment: *Os memoráveis*. In 2004, Ana Maria Machado, a young Portuguese woman living in Washington, returned to her homeland to collect the accounts and memories of various agents of April 25, who were selected from a photograph taken at the Memories restaurant, a year after the revolution, in August 1975. This article analyses this novel in the light of the concepts of parody and irony coined by Linda Hutcheon (1991; 2000) to understand how Jorge's fiction problematizes different perspectives on the past and how postmemory (Medeiros, 2020) operates in the claim of the generation that inherited April.

Keywords: *Os memoráveis*, Lídia Jorge, Carnation Revolution, irony, postmemory.