



Personagens, espaço e níveis narrativos em *Os Memoráveis* de Lídia Jorge

Characters, space and narrative levels in Os Memoráveis by Lídia Jorge

Maria João Albuquerque Simões

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra / Portugal

mjsimoes@fl.uc.pt

<http://orcid.org/0000-0001-6648-9097>

Resumo: Dentro do universo ficcional do romance *Os Memoráveis* de Lídia Jorge, as personagens estabelecem ligações dinâmicas entre elas de acordo com o jogo ficcional implicado nas intrigas, as quais se configuram diferentes níveis narrativos. Este estudo tem como objetivo analisar as relações das personagens entre si, o jogo de perspetivas utilizado e a complexidade da estrutura narrativa onde se inserem. Investigar-se-á o modo como as personagens perseguem os seus propósitos, a composição dos níveis narrativos relacionada com o agenciamento das intrigas (de acordo com a investigação de Raphael Baroni) e, ainda, a importância da ambientação, do cenário e dos enquadramentos para a constituição da representatividade simbólica das figuras históricas representadas no romance.

Palavras-chave: personagem, espaço, ficção, narrativa, Lídia Jorge.

Abstract: Within the fictional universe of the novel *Os Memoráveis*, by Lídia Jorge, characters establish dynamic connections between them according to the fictional games involved in the plots, which configure different narrative levels. This study aims to analyze the relationships of the characters with each other, the interplay of perspectives employed and the complexity of narrative

structure where they are inserted. It will be investigated the way characters try to achieve their purposes, the composition related with agency of narrative levels (according to the research presented by Raphael Baroni) and also the importance of ambience and setting for the drawing up of symbolic representativeness of the fictionalized historical figures of the novel.

Keywords: character, space, fiction, narrativa, Lídia Jorge.

1 Composição romanesca: as molduras encaixadas

Ancorada numa realidade transformada ficcionalmente, a composição romanesca de *Os Memoráveis* de Lídia Jorge deve muito à composição de diferentes níveis narrativos, à montagem dos ambientes espaciais em que se movem as personagens e ao agenciamento das intrigas.

Logo à partida, o leitor depara-se com um preâmbulo, curiosamente intitulado “Fábula”¹, onde se explicam os motivos desencadeadores da ação e a razão de ser da narrativa: trata-se de uma encomenda de trabalho para criar uma série cinematográfica e televisiva, relativa aos acontecimentos do 25 de Abril em Portugal, uma série de cinco ou seis episódios subsumíveis ao título *A História em Vigília* (JORGE, 2014, p. 13) ou *A História Acordada* (*idem*, p. 14). Seria uma espécie de reportagem-documentário capaz de captar os vestígios desse histórico vendaval que foi a Revolução dos Cravos – ou seja, “os restos da metralha da revolução” e os restos das flores que serviram de armas, num “processo de recuperação e de re-escrita da memória”, como salienta Isabel Cristina Mateus (2014, §7).

Supostamente, a ideia parte de Frank Carlucci², ex-embaixador de Portugal e padrinho de Robert Peterson (Bob), o produtor cinematográfico com o qual trabalha a repórter portuguesa Ana Maria

¹ A escolha desta designação acentua a ideia de ficcionalidade, destacando o lado inventivo do construto literário que é a narrativa apresentada.

² Trata-se de Frank C. Carlucci, embaixador dos Estados Unidos em Portugal, de janeiro 1975 a fevereiro 1978, embora a personagem seja referida no início do romance apenas pelo primeiro nome, Frank.

Machado. Aciona-se, assim, uma estratégia ficcional de justificação da narrativa que tem também a intenção de dar veracidade às ações posteriores e à sua narração. Esta estratégia, profusa e diversamente utilizada ao longo da história do romance, ganha uma inegável modernidade ao colocar a ideia da composição de uma série televisiva, sendo de notar que este preâmbulo tem o seu contraponto, em termos de composição ficcional, no remate final do romance com a apresentação do “Argumento” – o produto encomendado, ou melhor, a vertente textual do produto televisivo, espécie de guião (ou “Argumento”, como lhe chama a autora), onde se recolherão e se apresentarão os resultados das pesquisas efetuadas.

A estratégia ficcional adotada relativamente às personagens da primeira moldura do romance é algo ambígua e ambivalente: por um lado, elas parecem ter uma ancoragem no real a partir da figura histórica verídica do embaixador; por outro, elas ganham um maior grau de ficcionalidade através do jogo de omissão de apelidos ou substituição dos nomes por diminutivos. Com efeito, o embaixador é apenas referido pelo primeiro nome, Frank; por seu turno, o afilhado, Robert Peterson, passa a ser referido pelo diminutivo Bob; a jornalista portuguesa é referida por estas duas figuras apenas pelo pronome “ela”, ainda que “ela” esteja presente. Por isto mesmo, na qualidade de narradora, ela logo se encarrega de esclarecer o leitor: “ela, era eu própria”. Esta estratégia de distanciação concorre para o que Philippe Hamon designa por “efeito personagem”³, pois confere-se profundidade à personagem a partir do momento em que ela é perspectivada por outrem.

Encaixada dentro desta moldura inicial, existe uma segunda moldura ficcional, já localizada em Portugal, sobretudo em Lisboa, cuja intriga gira à volta da personagem Ana Maria Machado, que irá fazer gravações para a encomendada reportagem sobre o 25 de Abril, juntamente com os seus amigos de faculdade, o operador de som e imagem (JORGE, 2014, p. 64) Miguel Ângelo e Margarida Lota. Para provocar o efeito de familiaridade entre as personagens, além de diminutivos, também são utilizadas alcunhas: Ana Maria Machado é

³ Para o “efeito personagem” contribui a justaposição de vários sistemas descritivos, dentro quais ganha relevância a atribuição de um nome, como diz Philippe Hamon num capítulo precisamente intitulado “Descriptif et effet-personnage”. Cf. HAMON, 1993, p. 107.

apelidada de Machadinha e Margarida Lota, dada a sua versatilidade, é a “anémoma”. Miguel Ângelo tem um nome próprio que dispensa alcunha, pois já é suficientemente artístico. Trata-se de um procedimento que contribui para a caracterização dinâmica das personagens, dotando-as assim de significado e mais do que isso de um simbolismo próprio.

A este nível ficcional pertence ainda o jornalista António Machado, pai da repórter, amigo de figuras importantes do *25 de Abril* e, por isso mesmo, possuidor de uma fotografia coletiva tirada em 1975, relativa a uma reunião destas personalidades que acontecera num restaurante conhecido por “Memories”. Esta fotografia será o ponto de partida para as entrevistas e as pesquisas da reportagem a realizar pelo trio.

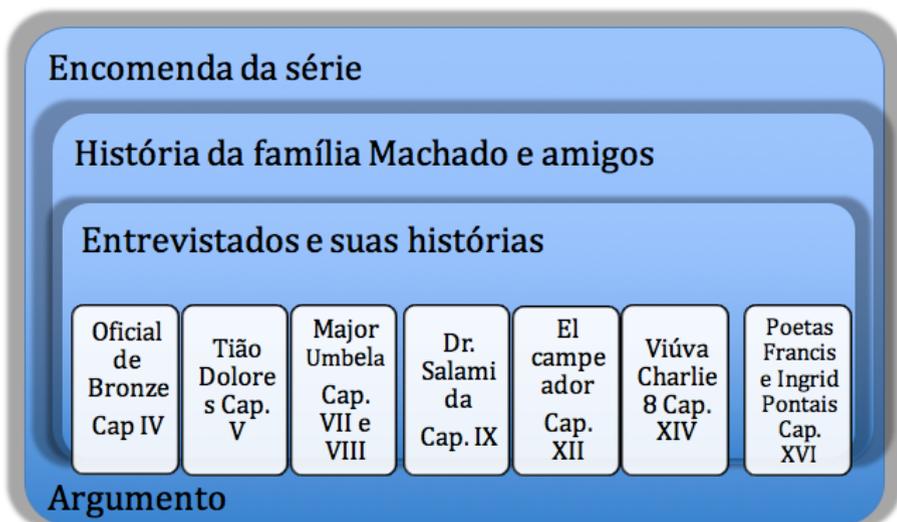
Uma terceira moldura ficcional é realizada, em *plongé*, a partir da imagem dos fotografados, uma vez que a fotografia tinha sido legendada, no verso, pela mão da companheira de António Machado, a belga Rosie Honoré, mãe de Ana Maria. Os jovens construtores da reportagem irão entrevistar cada um dos famosos fotografados: o Oficial de Bronze, o fotógrafo Tião Dolores, o Major Umbela, o Dr. Ernesto Salamida, El Campeador, a viúva de Charlie 8 e os poetas Francisco e Ingrid Pontais.

Estes são “nomes de guerra” – *petits noms*, como diz a narradora – de figuras históricas de relevo na movimentação revolucionária do 25 de Abril de 1974. Assim é preservado um nome enquanto elemento de individuação (cf. THOMASSON, 2003, p. 146), apesar do esbatimento do nome histórico num processo de identificação à clé.

Ganham uma importância maior no romance a segunda e a terceira molduras ficcionais que apresentam uma extensão narrativa maior; porém, existem referências frequentes à primeira moldura na segunda, ou seja, no segundo nível ficcional.

Este sistema de encaixe ficcional⁴ pode ser melhor percebido através do seguinte diagrama:

⁴ Este sistema de estruturação encaixada revela com maior precisão a complexidade da obra, discordando-se aqui da ideia de a estrutura da obra funcionar como um tríptico, tal como é defendida por Lucília M. Pinho (2017, p. 24).



Estrategicamente, há personagens que criam nós de ligação entre os diferentes níveis da intriga e que saltam entre as diversas molduras ficcionais a partir daquela a que maioritariamente pertencem, como acontece sobretudo com a personagem Ana Maria.

2 Fios condutores das intrigas e das personagens

Vale a pena observar que se trata de uma narrativa com um narrador homodiegético que é a personagem Machadinha, sendo a perspetiva interna aquela que é claramente dominante. Deste modo, o leitor sente uma maior proximidade relativamente à personagem e aos seus dramas pessoais, nomeadamente aquele que diz respeito à sua relação complicada com o pai e com a mãe, uma vez que ela não vê a mãe desde o regresso dela à Bélgica, quando Ana Maria tinha apenas 12 anos. A intriga deste nível ficcional pauta-se por uma tonalidade dramática instaurada pelo conflito entre pai e filha numa tensão entre amor e incompreensão de parte a parte. A intriga é movida pela curiosidade da filha que quer perceber a mudança observada nos comportamentos do pai. Na verdade, estas diferenças comportamentais constituem indícios reveladores sobre a situação de desemprego do pai, apercebendo-se a filha, a pouco e pouco, que ele tinha abandonado o

jornal onde trabalhava devido a dissidências de caráter ético, pois não se enquadrava num tipo de jornalismo mais moderno, mas também mais superficial e apressado – uma situação que tem como consequência a sua precária condição financeira.

Assim, de acordo com as distinções que, na senda de outros estudiosos da narrativa, são propostas por Raphaël Baroni para caracterizar a progressão da tensão narrativa, esta moldura ficcional é pautada pela *curiosidade* e não pelo *suspense* (BARONI, 2007, p. 110). Com efeito, o processo desencadeado por Ana Maria para apreender a situação do pai implica a leitura de indícios, tais como o carro estacionado no mesmo sítio, o regresso demasiado cedo a casa, etc. Procede, pois, pelo diagnóstico e não por prognose, sendo estes os dois processos caracterizadores dos dois elementos propulsores da tensão narrativa, segundo a teorização de Baroni. O autor explica o funcionamento destes dois processos do seguinte modo:

1. *prognóstico*: antecipação incerta de um desenvolvimento acional do qual apenas se conhecem as premissas;
2. *diagnóstico*: antecipação incerta, a partir de indícios, da compreensão de uma situação narrativa descrita provisoriamente de maneira incompleta. (BARONI, 2007, p. 110)⁵.

Por seu turno, estes dois processos cognitivos articulam-se com as componentes dinâmicas da narrativa, entre os quais se destacam a sintaxe narrativa e as estratégias de agenciamento narrativo, sendo conduzidos pelos dois tipos de tensão narrativa já referidos: o *suspense* e a curiosidade.

No caso do romance *Os Memoráveis*, a *curiosidade* comanda o evoluir da intriga, sendo muito importante perceber este móbil, na medida em que ele surge por detrás do elenco de perguntas que os repórteres levam para os seus encontros com as figuras históricas a entrevistar

⁵ No original: « 1 - *prognostic*: anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses ; 2 - *diagnostic* : anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète ». (BARONI, 2007, p. 110).

Onde estavam?
O que sentiram na altura?
Que balanço fazem agora, passados trinta anos?
Qual a melhor imagem que guardam de tudo o que aconteceu?
E você mesmo, quanto ganhou com isso? (JORGE, 2014, p. 68-69).

Este sentido da curiosidade é, sinodoquicamente, replicado pela câmara de filmar através da qual se espreita e através da qual se enquadra o conjunto de figuras históricas. Assim, num processo de *mise en abyme* perspeticívstico, o leitor vê o que o *camera man* filmou e segue os comentários das duas amigas e do próprio técnico de imagem e som acerca do que irá ser retido e guardado em termos de imagem. Assim, é possível observar como os dois níveis ficcionais (que acabam por delinear duas intrigas) se mostram ambos comandados pela *curiosidade*.

Todavia, existem importantes diferenças a considerar, uma vez que elas são reveladoras dos procedimentos utilizados na construção ficcional das personagens. Logo à partida, há uma diferença fundamental, pois, embora a curiosidade seja o móbil propulsor das duas intrigas (encaixadas em diferentes molduras), a curiosidade e o diagnóstico têm uma dimensão individual no caso da intriga do segundo nível narrativo, respeitante ao conflito enfrentado pela família Machado, ao passo que a curiosidade relativa à tensão narrativa dos enredos expostos pelos entrevistados necessariamente se pluraliza e se multiplica. Na prática, são acionadas quer as diversas perspetivas dos três amigos que têm olhares distintos sobre os entrevistados, quer ainda os pontos de vista dos entrevistados que expõem diferentes visões dos acontecimentos ligados ao 25 de Abril, desenrolando assim uma pluralidade de micronarrativas, as quais, no entanto, mantêm um sentido gregário pela sua ligação à História coletiva.

Uma outra diferença observável tem a ver com a distinção apontada por Marie-Laure Ryan (2013, p. 24) a propósito de diferentes tipos de narrativa. Revisitando algumas distinções aristotélicas, Ryan distingue três tipos de narrativas: épicas, dramáticas e epistemológicas. As narrativas dramáticas diferem das narrativas épicas, na medida em que as primeiras concentram a sua focagem sobretudo em redes

de relações humanas que evoluem de acordo com o modelo narrativo constituído pelos conhecidos momentos da explanação, complicação, crise e resolução⁶, à maneira da lição trágica (RYAN, 2013, p. 24). É este tipo de desenvolvimento narrativo o que encontramos na história individual da Machadinha, cujo enredo é de teor dramático, sendo a personagem caracterizada através do dinâmico jogo de relações interpessoais, regidas por contrastes, similitudes e proximidades. Por exemplo, a persistência de Ana Maria é igualada (ou mesmo superada) por Margarida Lota, o seu orgulho espelha o do próprio pai, António Machado e o seu pessimismo contrasta com o otimismo de Miguel Ângelo. Assim, o enredo evolui por entre cumplicidades ou desentendimentos e por entre amores e desamores.

Outra feição toma a narrativa dos episódios constituídos pelas conversas com os entrevistados e pelos comentários em torno deles. Neste caso, parece desenhar-se o que Marie-Laure Ryan designa por narrativa epistémica, cuja lógica interna é diferente, conforme explica a autora:

No século XIX, surgiu uma terceira espécie de narrativa: a narrativa epistémica, comandada pelo desejo de saber. O seu modelo representativo é a narrativa de mistério. A marca emblemática da intriga epistémica é a sobreposição de duas histórias: uma constituída pelos acontecimentos ocorridos no passado e a outra pela investigação que conduz à descoberta desses acontecimentos (RYAN, 2013, p. 7)⁷.

⁶ Segundo Ryan (2013: 24), este desenvolvimento narrativo é construído à maneira da lição das tragédias.

⁷ No original: “In the nineteenth century, a third kind of narrative made its appearance: the epistemic narrative, driven by the desire to know. Its standard representative is the mystery story. The trademark of the epistemic plot is the superposition of two stories: one constituted by the events that took place in the past, and the other by the investigation that leads to their discovery.” (RYAN, 2013, p. 7).

É talvez discutível a afirmação da autora de que a narrativa epistêmica – aquela que é movida pelo desejo de conhecer – tem como representante-padrão a narrativa de mistério, uma vez que também outros tipos de narrativas são conduzidos pelo mesmo motivo. Menos problemático é pensar que este tipo de narrativa implica um tipo de leitura conduzida pelo desejo de saber. De acordo com as reflexões de Karin Kukkonen (2014, p. 729), trata-se de um processo inferencial; segundo a teorização de R. Baroni (2007), trata-se de um processo de diagnose e de leitura de sinais conducentes à descoberta.

3 O desejo de saber: dualismo compositivo e pluralidade das micronarrativas

Este modo de pensar a construção das intrigas incide não tanto sobre a sua estruturação sintática, ou sobre a conceção arquitetônica autoral, mas muito mais sobre a dinâmica processual da intriga, como esclarece Karin Kukkonen (2014).

Ora este ângulo de abordagem da intriga permite ver com clareza o modo como, no romance *Os Memoráveis*, se desenrolam os episódios das múltiplas entrevistas às figuras históricas. Com efeito, neste nível ficcional verifica-se o dualismo passado/presente referido por Ryan relativamente à “narrativa epistêmica”: por um lado, são narrados os eventos experienciados pelas figuras históricas e a investigação sobre o significado coevo dessa vivência (a recuperar pelos repórteres); por outro lado, num presente marcado pela distância, são empreendidas reflexões atuais pelas próprias figuras históricas quando estas são instadas pelos entrevistadores a refletirem sobre as experiências no passado.

Assim se chega à dualidade que caracteriza as figuras históricas neste romance. Note-se que é uma dualidade que vai para além daquela que normalmente é acionada com as personagens históricas: aqui, de modo notável e muito conseguido, as personagens históricas, num tempo presente, olham para elas próprias no passado, visionam esse momento histórico *único* de que a fotografia é apenas um emblema pretendidamente factual.

Observe-se, então, como este processo é *acionado na composição* de três das figuras históricas do romance.

No caso da personagem Tião Dolores, o fotógrafo, a dualidade referida pressupõe um desdobramento em registo alegre e em chave cômica, no que se distingue relativamente às outras figuras entrevistadas. Rindo-se da seriedade dos entrevistadores, a figura apresenta-se de modo histriônico, recebendo os repórteres em *robe de chambre* demasiado curto, contrariando, com as suas atitudes de *clown*, a possível atribuição de um sentido heroico à sua atuação – numa posição diametralmente oposta à figura de El Campeador.

A juntar a esta estratégia da teatralidade essencialmente dual (no sentido do desempenho de um papel ou da representação de um caráter), surge a ideia do olhar do artista-fotógrafo mediado pelo enquadramento da própria máquina fotográfica. Ao executar a fotografia, o artista simultaneamente “entra” dentro da realidade e distancia-se dela pelo corte realizado pela seleção da amplitude e do ângulo do que é observado.

Esta dualidade é replicada na narrativa que o fotógrafo faz desse dia heroico, criando um jogo dinâmico de feição metaplética de imersão e emersão entre a realidade e a ficcionalidade que Jean-Marie Schaeffer designa por “efeito de presença do real” (*apud* LAVOCAT, 2016, p. 482). Neste jogo, ele é um sujeito dual – um sujeito-personagem – idêntico àquele sujeito “bicéfalo” que Schaeffer diz caracterizar o responsável pela metalepse (*idem*, p. 483), o qual se encontra meio dentro meio fora da envolvência ficcional, na medida em que não cai inteiramente dentro do logro da imersão na ficção.

Tomando fôlego, Tião Dolores é uma personagem colocada em cena através da fotografia e da narração teatral (em discurso direto) da sua própria atuação fotográfica feita de *plongés* e *contra-plongés*, numa espécie de mergulho ótico que desce ao âmago da rendição dos opressores:

“E ele estava lá, o czar.”⁸

Estava lá. Um quarto duas camas, uma cadeira, um óleo, um guarda-fatos, o Presidente do Conselho estava lá de pé, com as mãos nas costas da cadeira, estava lá. Primeira chapa. Quando o Director dos Serviços de Informação, muito elegante, entrou no quarto, e eu atrás, o Presidente

⁸ No romance, a autora opta, estilisticamente, por marcar com aspas as falas em discurso direto das personagens.

disse – “Pedro, Pedro, onde nós chegámos.” Eu ajoelhei-me em frente do Presidente. É a segunda chapa, *contre-plongée*. (...) “Não, Pedro, de modo nenhum. Eu caminharei pelos meus próprios pés, e sairei pela mesma porta por onde entrei. Eu estive lá atrás sentado numa pedra a pensar na hipótese de saltar pelos telhados. Iam colocar uma escada dos bombeiros para eu descer. Mas quando me disseram que...” Chapa de frente, chapa de frente, grande carácter. “Me disseram que no Terreiro do Paço quatro ministros fugiram através do buraco escavado na parede, e que a esta hora o mundo inteiro já tem essa triste imagem nas redações dos jornais, eu percebi o risco que corria para a posteridade e voltei para o meu lugar. Horrível, Pedro, Horrível.” Chapa (JORGE, 2014, p. 118).

O lado inventivo deste episódio prende-se com o facto de não existirem, historicamente, essas imagens e de haver apenas relatos do que realmente se passou no interior do Quartel do Carmo, aquando da rendição de Marcelo Caetano.

Se Tião Dolores, através de um nome ficcional, encarna provavelmente a personalidade de Eduardo Gageiro, conhecido fotógrafo do 25 de abril, também não será de excluir que a personagem possa representar uma súpula do trabalho deste repórter e do trabalho de um outro fotógrafo, Alfredo Cunha – os dois conhecidos fotógrafos da Revolução de Abril.

Por outro lado, procedimentos diferentes podem ser observados no caso do episódio relativo ao encontro dos repórteres com El Campeador, que recria a figura de Otelo Saraiva de Carvalho.

Logo à partida, acentua-se o efeito de *surpresa* tal como é referido pela Machadinha: “... quando chegámos à Praia Grande (...) encontrámo[-lo] montado sobre um cavalo, e isso nenhum de nós o poderia ter imaginado. (...) Movidos pela surpresa, aproximámo-nos (...)” (JORGE, 2014, p. 212).

“Cenário” é a palavra-chave aqui, pois ela surge de imediato na mente da narradora quando os repórteres descem pela ravina em busca da sua fonte. Mais além das referências explícitas ao cenário, é fundamental, neste episódio, o modo como é revelado o enquadramento ambiental: na praia, o cavaleiro parte à desfilada para o mar, persistindo na repetição do intento e do respetivo movimento quando o cavalo se

recusa a entrar na água e nas ondas. Não admira, pois, que a descrição ganhe uma preponderância significativa neste episódio, mostrando o espaço largo do areal, a bruma ou “a poeira húmida” da beira-mar, a zona da rebentação do mar bravio, sem esquecer os elementos indicadores de movimento: as ondas e o vento – elementos que fazem a delícia do *camera man*, que, desta vez, vê o seu trabalho ganhar em qualidade estética. No meio do cenário encontram-se as personagens ou “as três figuras”, como diz a narradora – o cavaleiro, o cavalo e o instrutor – também elas em movimento marcado pelas elipses traçadas pelo cavalo à desfilada.

Expressões como “Ambiente marinho” (*idem*, p. 216) e “paisagem marinha” (*idem*, p. 221) ganham relevo aqui sobretudo quando a elas se junta o entrosamento entre cavaleiro, cavalo e paisagem. Este entrosamento está de acordo com o entendimento do conceito de ambiente proposto por Oziris Borges Filho⁹:

[D]efine-se ambiente como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquemáticamente, teríamos:
 1.º Cenário + clima psicológico = ambiente;
 2.º Natureza + clima psicológico = ambiente (FILHO, 2007, p. 50).

O leitor entenderá melhor a importância do cenário a partir do momento em que fica a saber que El Campeador se está preparando para a filmagem de uma série da BBC, intitulada *Heróis do Mar*. Assim, aciona-se, novamente, uma espécie de *mise en abyme* mitigada: a filmagem deparará com uma preparação para outra filmagem.

A dinâmica deste jogo de replicação confere um maior grau de ficcionalidade à personagem, levando a que esta figura seja mesmo considerada explicitamente como um “protagonista”. Este procedimento é ainda “reprisesado” através da comparação que o próprio El Campeador

⁹ O conceito de ambiente tal como é proposto por Oziris Borges Filho adquire um sentido mais específico do que aquele que é atribuído à noção de *setting*, considerada como “categoria sócio-geográfica relativamente estável que abarca o texto todo”, segundo a teorização de Marie-Laure Ryan (2016, p. 24).

estabelece com a figura histórica de quem herda o nome codificado, o cavaleiro Dom Rodrigo Díaz de Vivar, uma figura realmente existente, mas ficcionalmente engrandecida pela lenda e pela literatura:

Acha que o país ainda irá precisar de si? Ainda se considera imprescindível? (...) O cavaleiro disse – “Imprescindível? Claro que serei sempre imprescindível. Eu sou como Dom Rodrigo Díaz de Vivar, aquele cujo cadáver atado sobre a montada, com a espada amarrada à mão morta, quando enviado para o campo da liça, continuava a amedrontrar qualquer um. Eu vou ser como esse. O meu corpo será cadáver e ainda há-de ganhar batalhas (JORGE, 2014, p. 221-222).

Todavia, esta comparação funda-se, por parte do entrevistado que a convoca, no pressuposto da real existência histórica do cavaleiro medieval, cabendo ao leitor a inferência do sentido mítico e lendário. Compreende-se melhor assim que *El Campeador* se empenhe a reivindicar para si e para a filmagem um estatuto não ficcional:

“Como naquela noite há trinta anos atrás, o resultado deste filme há-de ser sem mancha nem falha.”
“Trata-se então de uma peça para a BBC Ficção?”
perguntou a Lota.
“De modo nenhum, trata-se da BBC História. (...) Porque a historiografia portuguesa, essa puta velha que só contempla quem mais dá, prepara-se para fazer da minha pessoa, e dos meus companheiros de insurreição, um estandarte de ignomínia. Se não nos impusermos, contando a verdade à BBC ou à CBS, como é o vosso caso, iremos passar à posteridade como um bando de idiotas, ou pior, como um grupo de canalhas. Mas eu não o vou permitir (JORGE, 2014, p. 217).

O contraponto disfórico deste episódio surgirá através da suspeita da Machadinha (aguçada pela história pessoal de seu pai) de que se trata de uma situação (também neste caso) votada ao insucesso. Motivada pela necessidade de descobrir se a filmagem realmente ocorrera, no

dia seguinte, ela regressa à Praia Grande e fica a saber que não houve filmagem nenhuma e que tudo não passou de um logro.

Assim, se no caso do episódio com Tião Dolores, o fotógrafo, a estratégia utilizada na construção dinâmica da personagem conducente à sua ficcionalização deve muito à teatralização e à utilização da tipificação do fotógrafo, no caso de El Campeador, a figura ganha estatuto ficcional pelo recurso às características do herói e da mitificação (pese embora a desconstrução a que é submetida posteriormente).

Por seu turno, diferente se apresenta também a construção da narrativa no caso do episódio sobre o célebre Charlie 8, nome de código de Salgueiro Maia, e, conseqüentemente, diversa é também a construção da personagem. Trata-se do episódio menos ficcionalizado e mais próximo de narrativa historiográfica e jornalística; contudo, não deixa de ser instaurada a ficcionalidade.

Desta vez, a aproximação ao ficcional gera-se pela acentuação do “desejo de conhecer” de que fala Ryan, um movimento que não está longe a ideia de “paixão pela descoberta de sentido” que Peter Brooks, apoiando-se em Barthes, afirma ser o que impele o leitor de uma narrativa:

Intriga [é] uma atividade, uma operação de estruturação (provocada no) a deduzir pelo leitor para compreender os sentidos que se desenvolvem apenas através da sucessão textual e temporal. Nesta perspectiva, a intriga pertence à “competência” e à “performance” do leitor – a leitura da narrativa – ela dá vida ao processo de fazer-sentido: é a componente-chave da “paixão do sentido”, que, segundo Barthes, nos entusiasma quando lemos. Podemos, então, conceber a leitura da intriga como uma forma de desejo que nos conduz em frente através do texto. As narrativas não só dizem o desejo – tipicamente presente em histórias de

desejo – como despertam e fazem uso do desejo enquanto dinâmica de significação (BROOKS, 2002, p. 132)¹⁰.

A mola propulsora do agenciamento da entrevista com a viúva de Charlie 8 é, notoriamente, o desejo de saber – desejo de saber pormenores da atuação desassomburada deste jovem militar e desejo de saber como Salgueiro Maia, mais tarde, tinha lidado com a falta de valorização dos seus feitos. A situação funciona como um quebra-cabeças que precisa de ser percebido e por isso encontramos a isotopia do “saber” marcada pela reiteração intensa do verbo saber em múltiplas expressões, tais como: “estar disposta a querer saber (JORGE, 2014, p. 246), “toda a gente sabe” (*idem*, p. 247) “tinha tido conhecimento” (*idem*, p. 248) “a anémoma quis saber” (*idem*, p. 250), “ficámos a saber por que razão” (*idem*, p. 251), “algum documento que elucide. Quem sabe?” (*idem*, p. 250). É esta isotopia da procura do conhecimento e da revelação – assinalada, em clave historicizante, pela expressão “para que se saiba” – que preside à entrevista com a viúva de Salgueiro Maia:

“Quer dizer que o seu marido morreu de desgosto?” (...) “De modo nenhum, **toda a gente sabe** que ele morreu de doença prolongada.” (...) “Quer dizer que durante nove anos os militares não promoveram o seu marido, que o desterraram para lugares e ilhas (...), e ele, aquele que foi o rosto mais visível de todos quantos deram a liberdade ao país, não morreu de desgosto?” Perguntou Margarida à viúva e foi lembrando episódios de que **tinha tido conhecimento** nos dias anteriores e que muito a tinham chocado. (...) A anémoma quis, então, **saber** se o facto de,

¹⁰ No original: “Plot (...) [is] an activity, a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of those meanings that develop only through textual and temporal succession. Plot in this view belongs to the reader “competence”, and his “performance” – the reading of narrative – it animates the sense-making process: it is the key component of that “passion for the meaning” that, Barthes says, lights us afire when we read. We can, then, conceive of the reading of plot as a form of desire that carries us forward, onward, through the text. Narratives both tell of desire – typically present some story of desire – and arouse and make use of desire as a dynamic of signification.” (BROOKS, 2002, p. 132).

no mesmo dia em que tinham sido atribuídas pensões por serviços distintos a antigos membros da polícia política, e ao marido ter-lhe sido negada, se não era uma prova de que não havia sido obra do acaso. (...) A viúva (...) [o]lhou para a câmara. Disse – “Também não foi assim, nunca chegaram a negar a pensão ao meu marido. (...) Havia um enquadramento legal para a bravura dos pides, não havia artigo nenhum no qual coubesse a bravura do meu marido.” (JORGE, 2014, p. 250).

Assim, para um devido reconhecimento histórico da sua coragem no serviço prestado à pátria, não está prevista uma situação específica, colocando-se em destaque o facto de esta figura não se enquadrar em nenhuma “tipologia” legal dentro da legislação tradicional – situação que, por contraste, faz sobressair a excepcionalidade da bravura do capitão, alçando-o à categoria de herói. Essa heroicização, porém, não parte da própria figura – é-lhe atribuída *a posteriori*, quando a reavaliação dos outros assim a classifica.

Versátil e bem documentada, Margarida Lota, a anémoma, insiste em saber algo mais do que até ao momento havia sido documentado, querendo penetrar no mistério da vida deste ousado homem. E este desejo é secundado explicitamente pela narradora: “A minha curiosidade era a sua.” (JORGE, 2014, p. 249). Daí que se esclareça um conjunto de pormenores que quase nunca são referidos pela História, a qual, com o intuito de enaltecer a pátria, elide factos menos altos, mas que os jovens jornalistas, “para que se saiba”, querem confirmar:

“Ficámos a saber que tudo tinha começado quando o juiz do Tribunal Militar devolvera o requerimento feito por Charlie com uma grande cruz preta, sob o pretexto de que os seus actos de abnegação e coragem cívica não cabiam no artigo quatrocentos e quatro, barra, oitenta e dois, mas os actos dos torcionários ocorridos antes, segundo

a lei, cabiam.”¹¹ (...) Deste modo, houve o provimento dos pides e não o do rapaz dos tanques, autor daquelas conversações prolongadas no Largo do Carmo. Assim, Charlie 8 teve o seu requerimento adiado. O seu papel foi colocado no fundo de todos os papéis a que ia sendo colocada a data *sine die*.” (JORGE, 2014, p. 251-255).

4 Conclusão

É, pois, possível observar como também este último episódio vai ganhando progressivamente um maior grau de ficcionalidade. O desenho desta entrevista ultrapassa o da mera reportagem factual, não só por utilizar o efeito de heroicização, mas também por acionar a estratégia de que há algo misterioso a pairar na atmosfera em que se encontram as personagens. Com efeito, concorre para a ficcionalidade deste episódio o facto de se convocar a presença de um “ente” misterioso que vem explicar os meandros da História:

... a verdade é que havia mais alguém no interior daquele escritório. Alguém nos contava, ali dentro aquilo que a viúva, incrédula, ela própria não sabia. (...) Alguém que ali dentro sabia muito mais que a viúva, alguém que estava entre nós, naquele lugar entre árvores molhadas e caminhos encharcados, fez-nos saber mais (JORGE, 2014, p. 251, 253).

Este alguém não é o herói nem o seu fantasma, pois, como se lamenta a viúva, ele morre sem se saber herói e sem ter tido o reconhecimento de o ser. Esse alguém misterioso que paira no meio do

¹¹ Aponta-se como esclarecimento que, no fundo, um dos motivos para a não valorização da coragem deste capitão é um motivo conservador e imperialista: “Pode Vossa Excelência decidir, descansado, o provimento dos primeiros, pois em relação a esses a lei não oferece dúvida alguma. Cumpriram o seu dever para com o Império, quando a nação era um Império. Já o rapaz dos tanques e das chaimites, não pode Vossa Excelência conceder a sua assinatura, uma vez que não pode confundir este com os primeiros. (...) É que os primeiros defenderam o Império, enquanto o rapaz desfez o Império.” (JORGE, 2014, p. 252).

espaço da entrevista e que ultrapassa em saber a “anêmona”, poderá ser a História, aquela que pacientemente registra os dados e que os divulga.

Mas, indo para além da História, esse espírito perscrutador é sobretudo o da Ficção pela capacidade que tem de iluminar a História e de lhe dar vida, como já Garrett tão bem o sabia. Com efeito, com a pluralidade das perspectivas, a composição ficcional no seu todo, ao criar uma rede de relações entre as personagens e ao agenciar os acontecimentos numa complexa sintaxe narrativa, reaviva as figuras históricas, coloca-as em diálogo com personagens muito próximas de nós, os leitores atuais, tornando nossos os problemas deles, como se observou nos exemplos analisados. Com o seu encantamento, a ficção reinventa as figuras históricas e dessa reinvenção nasce a verdade estética, acionando um fingimento que revela e desvela, tanto mais que, como Lídia Jorge nos diz através de uma das suas personagens: “A beleza é o grau mais elevado da verdade.” (JORGE, 2014, p. 43).

Referências

- BORGES FILHO, O. *Espaço & Literatura*. Introdução à Topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.
- BARONI, R. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil, 2014.
- BROOKS, P. Narrative of desire. In RICHARDSON, B. (ed.). *Narrative Dynamics*. Essays on Time, Plot, Closures and Frames. Columbus: The Ohio University Press, 2002, p. 130-137.
- HAMON, P. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- JORGE, L. *Os Memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.
- HOORN, J. F. and KONIJN, E. A. Perceiving and experiencing fictional characters: An integrative account. *Japanese Psychological Research*, Vol. 45, Nº4, p. 250-268, 2003.

KUKKONEN, K. Plot. In HÜHN, P. et al. (eds.) *The Living Handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>. Acesso em: 14 jun. 2020.

LAVOCAT, F. *Fait et Fiction*. Pour une frontière. Paris: Seuil, 2016.

MATEUS, I. C. Resenha de *Os Memoráveis* de Lídia Jorge. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, 2014. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000300025. Acesso em: 14 jun. 2020.

PINHO, L. M. *Sobre Os Memoráveis, de Lídia Jorge*. Ao encontro da luz primordial. 2017. 117 f. Tese (para a obtenção do grau de mestre em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32034>. Acesso em: 14 jun. 2020.

RYAN, M.-L. Interactive Narrative, Plot Types, and Interpersonal Relations. *Intersemiose*, Ano II, n. 4, jul-dez, p. 23-34, 2013.

RYAN, M.-L. et alii. *Narrating Space / Spatializing Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.

THOMASSON, A. Fictional Characters and Literary Practices. *British Journal of Aesthetics*. V. 43, n. 2, April, p. 138-157, 2003.