

## A REVOLUÇÃO APRENDIZ NAS NARRATIVAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

*Jane Rodrigues dos Santos*<sup>33</sup>

### RESUMO

O presente texto busca refletir sobre o enlace literatura e história, no tocante ao teor revolucionário presente em ambos os conceitos. Para tanto, são invocadas especialmente as leituras dos romances portugueses *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, e *Balada da praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, ambos posteriores à Revolução dos Cravos de 1974. Objetiva-se, sobretudo, refletir sobre as implicações subjetivas, artísticas e ficcionais do dizer literário em meio ao processo de transição poder-resistência na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa. Poder. Resistência.

Neste momento em que desejamos refletir sobre a vertente revolucionária da arte nas narrativas portuguesas contemporâneas, vale dedicarmos especial atenção aos dizeres de Félix Guattari, que revelam que entre a intenção de promover revoluções políticas e o desejo revolucionário existem diferenças marcantes:

A ideia de micropolítica do desejo implica, portanto, um questionamento radical dos movimentos de massa decididos centralizadamente e que fazem funcionar indivíduos serializados.

A coincidência entre a luta política e a análise do desejo implica, desde então, que o “movimento” permaneça na escuta constante de qualquer pessoa que se exprima a partir de uma posição de desejo,

---

<sup>33</sup> Doutora e mestra em estudos literários e professora-tutora de literatura portuguesa do curso de letras da UFF, consórcio CEDERJ/UAB. E-mail: [jane.dos.santos@hotmail.com](mailto:jane.dos.santos@hotmail.com)

mesmo e sobretudo que ela se situe ‘fora do assunto’, ‘fora do sujeito’. (GUATTARI, 1981, p. 177-178)

Portanto, muito mais do que falar do âmbito político do acontecimento revolucionário, o que se almeja é focalizar essas expressões de resistência que se dão principalmente na dimensão da própria escrita (nascida de um dizer fora do assunto), em sua enunciação que supera as impossibilidades do chamado real e, por ventura, no próprio enunciado que prolonga a expectativa de uma ruptura constante com a ordem vigente, resultante ora de posicionamentos caóticos, ora da reflexão e da mudança de conduta no seio mesmo dos automatismos cotidianos.

Para os estudiosos de literatura portuguesa contemporânea, a palavra revolução ganha significado especial, visto que as histórias portuguesas recentes giram em torno da Revolução dos Cravos. Afinal, no período pós-74, diversos autores recorrem à memória e à história recente de seu país para compor seus romances. Os motivos que levam estes autores a optarem por esta releitura, a princípio tomada como histórica, podem ser considerados a partir de dois aspectos: a possibilidade de livre expressão proporcionada pelo fim de um longo período ditatorial, o que significaria poder dizer tudo aquilo que a ditadura obrigou a calar, e a coincidência de serem estes acontecimentos históricos parte expressiva da experiência pessoal destes autores que passaram boa parte de suas vidas sob a égide do salazarismo, sendo eles mesmos integrantes de uma geração marcada pelos absurdos cometidos por um governo, por um poder repressivo e cerceador.

Assim nos deparamos com vertentes sobre as quais se torna relevante refletir antes de prosseguirmos em uma análise propriamente vinculada às produções literárias. São elas: o próprio conceito de revolução, suas implicações e a relação entre o fenômeno revolucionário e os sujeitos enquanto agentes de ruptura ou de permanência das estruturas sociais.

Em relação ao conceito de revolução, acreditamos ser necessário pensá-lo para além de uma simples mudança repentina nas estruturas governamentais, econômicas e políticas de um país, para pensá-lo como um processo de longa duração. Aqui nossas reflexões encontraram no pensamento do professor e pesquisador brasileiro de revoluções Lincoln Secco, autor de *A Revolução dos Cravos*, um ponto de interseção. Pois, segundo Secco:

Por que partir de uma crise, de uma revolução? Ela pode condensar toda uma história de longa duração caracterizada por tentativas de superação de uma crise histórica. O momento crítico pode ser tanto um ponto de chegada, quanto um ponto de partida (...) Assim, deveríamos pesquisar o que ajuda e o que atrasa o tempo das flores e da primavera (SECCO, 2004, p. 18).

As palavras de Secco servem de mote para pensarmos em outros aspectos ligados ao contexto revolucionário, ou seja, suas implicações e o envolvimento dos sujeitos de uma dada sociedade nos processos de ruptura e de permanência, que são, em última instância, responsáveis pela chegada ou pelo atraso do “tempo das flores e da primavera” ou, no caso português, do tempo dos cravos.

Objetivando exemplificar algumas destas implicações e destes sujeitos, destacamos *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, e *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, escrito como *Paisagem* em 1982 e que toca mais diretamente na questão do fazer revolucionário.

Baseado em fatos verídicos, o romance trata da história de uma investigação policial em torno do assassinato do Major Dantas C. Crime rapidamente esclarecido, pois, através da prisão do amante do major, Mena, descobre-se em que circunstâncias o mesmo ocorreu. Dantas C., líder de uma conspiração fracassada que desejava depor o governo de Salazar, fora morto pelos seus companheiros de revolução. A motivação do crime: o major, objetivando alucinadamente testar a fidelidade do grupo que comanda-

va, tornara insuportável a vida na Casa da Vereda (esconderijo dos rebeldes), impondo ao grupo toda sorte de torturas e demais mecanismos repressivos, criando, assim, uma espécie de segunda ditadura.

Ao fazer um recorte analítico nesta obra, no sentido de pensarmos as revoluções, suas possibilidades e impossibilidades, enfocaremos as relações no interior deste grupo de conspiradores, não nos dedicando aqui aos outros núcleos da narrativa também relevantes na construção do romance.

Quando utiliza a história de um grupo antissalazarista como matéria ficcional, Cardoso Pires obtém um duplo efeito: reproduz no microcosmo deste grupo revolucionário elementos presentes no macrocosmo da sociedade portuguesa, compondo, assim, um painel metonímico do seu país, ao mesmo tempo em que produz uma escrita de margem, pois subverte a posição tradicionalmente binária, na qual a releitura da história portuguesa se dá por meio das histórias de algozes e vítimas. Cardoso Pires subverte esta posição binária, uma vez que mostra um grupo antissalazarista, que, além de não interferir efetivamente na construção de uma sociedade melhor, termina por se autodestruir, justamente porque encarna alguns dos preceitos que sustentaram a ditadura que a princípio se desejava derrubar.

Lancemos, então, um olhar mais cuidadoso sobre cada um dos componentes desse grupo formado por: Luís Dantas C., o arquiteto Fontenova, o cabo Barroca e a jovem Mena, olhar que pode esclarecer a razão do fracasso de seu intento revolucionário.

Fontenova é descrito no romance como alguém que, acima de tudo, tinha uma necessidade de proteger, de ajudar os oprimidos. Logo, mais do que um intelectual revolucionário, o arquiteto era alguém que se colocava a favor da justiça e do direito à liberdade. A escolha de um arquiteto como aquele que planeja um mundo mais justo tece uma interessante interseção entre esse per-

sonagem e o Horácio de *Paisagem*, também um arquiteto que planejava a construção de uma sociedade mais justa e solidária.

O cabo Bernardino Barroca é apresentado pelo narrador como “desertor em parte incerta” (PIRES, 1982, p. 66), o que se justifica inteiramente, tendo em vista que, desde o início, este personagem não se mostrou engajado com a causa revolucionária, sendo apenas levado pelas circunstâncias a fazer parte do grupo de conspiradores. Na realidade, seu maior desejo era ir para “a doce França” onde “estava a guerra sua e não ali, nos ocios da revolução”. (PIRES, 1982, p. 68)

Já o comportamento do major Dantas C. revela uma associação curiosa com os mecanismos do governo de Salazar. A começar pelo modo como manipulava as informações que podiam ou não chegar aos seus companheiros, fazendo da Casa da Vereda uma espécie de mundo fechado, no qual imperava a censura. Mesmo o disfarce de padre utilizado pelo major em suas saídas secretas ironicamente simboliza um dos sustentáculos do governo salazarista: a igreja.

Somando-se a todos estes fatores, temos a forma perfeitamente ditatorial com a qual o major desejava liderar os demais membros do grupo, transformando-os pouco a pouco em conspiradores, não do governo salazarista, mas da ditadura imposta por ele mesmo, Dantas C.

Último elemento do grupo a ser analisado, a jovem Mena, à margem do dilaceramento presente em diversos aspectos do romance, ganha relevo por sua expressão sólida, vital, potente. Porque, embora tenha sido uma vítima constante das agressões do major, Mena mantém uma potência que em tudo contrastava com a impotência física e moral de seu amante. Pois, se por um lado o major exercia um poder condigno perante o grupo, por outro lado era um homem que sofria de uma forma “dramática de solidão”, afinal todos os setores e indivíduos que lhe prometeram apoio o

abandonaram, ninguém mais acreditava na possibilidade de realizar, naquele momento, uma revolução. Deste modo, Dantas C. passa a viver imerso naquilo que Freud chama de delírio:

(...) pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. A realidade é demasiado forte para ele. Torna-se um louco; alguém que, na maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio. (FREUD, 1974, p. 100)

A relação de Dantas C. e Mena assemelha-se a outras duas relações entre casais descritas por Teolinda Gersão em *O silêncio* e em *O Cavalo de Sol*, onde respectivamente se confrontam Lídia e Afonso, Vitória e Jerônimo. No primeiro casal, Afonso, experimentando a impotência de suas palavras, esbofeteia Lídia, antes que ela o abandone:

(...) tentarás calar-me, mas não podes, não poderás nunca mais, (...) todas as palavras são minhas (...) então ele a esbofeteou, porque não encontrava nenhum modo de parar de ouvi-la, porque era de repente o fim daquela casa breve, ela ia se embora e ele não podia mais prendê-la (...) Havia dentro dele um ódio que se estendia a todas as coisas do mundo. (GERSÃO, 1984, p. 124)

No segundo casal, Vitória (cujo nome é em si mesmo o anúncio de um destino), apresenta como Mena uma expressão potente, afinal experimenta fisicamente o prazer de posicionar-se diante da vida (nada, cavalga...) e, em muitas cenas, agiganta-se em cima de um cavalo, rompendo com a tradicional imagem do homem como ser predestinado à aventura; ao passo que o noivo mostra-se covarde no trato com a vida, sendo apenas capaz de cometer crueldades de toda espécie.

Estes homens terminam como Dantas C., mortos, física ou emocionalmente. Mas no romance cardosiano os assassinos do major também não conseguem, através de um ato de desespero, realizar seus desejos. Apenas tornam-se sujeitos aniquilados pela

ação violenta que cometeram, não em nome de seus ideais, e sim, por seguirem uma estranha lógica de autodefesa. Quem nos dá a dimensão dramática desta lógica é o arquiteto Fontenova, ao dizer:

Eu creio que o medo é (...) uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até um ponto em que se sente que o medo se torna assassino. Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (PIRES, 1982, p. 254)

A trajetória de Mena, muito diversa das protagonistas de Gersão, mostra-se reveladora desta dramaticidade, pois o rompimento da aliança amorosa simbolicamente representado pela venda da corrente de ouro, dada por Dantas C.: “Curvou-se e levou as pontas dos dedos ao tornozelo marcado: Adeus anilha de ouro, adeus voto de alcova, que regresso ao meu natural”. (PIRES, 1982, p.105), não significou um passo rumo à liberdade. Com a morte do major, Mena liberta-se de todos os elos com o amante, porém, passa a ter as marcas de uma algema, sempre a lembrá-la da triste realidade da prisão, a prendê-la, a fazê-la perambular entre os tempos de horror que viveu ao lado do amante e o presente melancólico da cela da judiciária. Não só ela, como o arquiteto e o Barroca transformam-se em semimortos, visto que estão condenados a passar suas vidas “pelos jazigos gradeados que são as penitenciárias do país”. (PIRES, 1982, p. 14)

O destino destes personagens de Cardoso Pires revela que entre as ações e os desejos, frequentemente, os indivíduos deslizam em um extenso campo de impossibilidades e contradições. Talvez porque, como pensou Marx, os “homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias imediatamente encontradas, dadas, transmitidas” (MARX, 1982, p. 21). Assim, submetidos ao período salazarista e a suas condições históricas, cada um destes personagens age de acordo com o

que lhes parece possível, ainda que suas ações caíam em uma espécie de vazio revolucionário.

Mas qual ou quais seria(m) a(s) razão(ões) para esta ausência de perspectiva revolucionária? Pensemos, antes de responder a esta indagação, que promover uma revolução significa reunir pessoas ou setores da sociedade em torno de um projeto que seja, acima de tudo, solidário.

Ocorre que por motivos diversos estes personagens rompem ou se alienam deste pacto de solidariedade, fundamental para a realização de um projeto revolucionário. Vejamos: o grupo do major Dantas C. rompe com os seus ideais revolucionários porque seus membros passam a agir de acordo com uma lógica de ação e reação, alienando-se daquilo que a princípio os unia. O major por de-sejar fazer uma revolução impositiva e não solidária, demonstrando que sua constituição enquanto sujeito estava ainda muito arraigada aos valores do sistema em que almejava por fim. Os seus ex-companheiros porque, ao reagirem às agressões do líder com um ato de extrema violência, no sentido mesmo de defenderem o princípio primordial da sobrevivência, esquecem-se de que para além da ditadura de Dantas C. existia aquela de Salazar e esta sobreviveria à morte do major.

Entretanto, se a narrativa principal (investigação e reconstituição do assassinato), apresenta-se distópica, uma outra sutilmente se manifesta e nela se pressente a expectativa por uma espécie de revolução apolítica<sup>34</sup>. Isto se dá, por exemplo, quando o inves-

---

<sup>34</sup> Toda a narrativa de *Balada da Praia dos Cães* propõe uma espécie de leitura dual, por assim dizer, dos personagens e de tudo que os cerca. Em um capítulo deste romance intitulado *Bazar Ortopédico*, ao mesmo tempo em que o narrador semeia elementos representativos da ortopedia social de que fala Foucault, quando descreve as sociedades disciplinares, concede às próteses e demais ortopédicos características de um movimento latente, ameaçador da imobilidade vigente.

tigador Elias Santana se põe a observar uma loja de ortopédicos e a voz narrativa diz:

Cada calçada a pino, cada loja com o seu carrinho de inválido exposto à porta como se estivesse à espera da ordem de partida para um rally-supresa. Vistas de cima da rua, aquelas cadeiras resplandecentes parecem prontas a rolar a qualquer momento pelo plano inclinado abaixo, ganhando velocidade, altura e desaparecem como máquinas loucas sobrevoando os telhados da cidade. (PIRES, 1982, p. 79)

Tal situação difere da do romance de Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, em que no plano do enunciado se apresenta um protagonista e narrador que, a partir de sua experiência traumática como ex-combatente na guerra de Angola, torna-se um sujeito que descredita de certos ideais humanos, especialmente, aqueles ligados à utopia revolucionária. Isto porque ao vivenciar empiricamente os males da guerra, duvida daqueles que estando muito longe dos conflitos pregam discursivamente o fim da ditadura:

(...) queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país (...) falar da holdra do meu país para amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destroçados por minas ou balas (...) aguardar tranquilamente, desdenhando minha terra, que os assassinos a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória covarde que escravizava a minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata (...) (ANTUNES, 1984, p. 143)

A guerra e sua realidade vazia de ilusões fizeram com que este sujeito não estabelecesse os tão importantes laços de solidariedade (nem mesmo com os outros combatentes), tornando-se um indivíduo solitário, portador de um discurso marcado por um ceticismo, que inviabiliza qualquer projeto revolucionário. É assim “um homem para quem não se telefona e cujo telefona ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado (...)”. (ANTUNES, 1984, p. 50)

No plano da enunciação, embora a escrita do romance imponha, em si mesma, uma resistência à leitura plácida - travando neste sentido um combate com a linguagem meramente fascista do cotidiano - esta resistência acompanha, de certa forma, o sentido solitário da obra, pois advém de ser este um discurso pautado em fragmentos de memória de um sujeito que se põe a falar, sob efeito do álcool, a uma ouvinte, que não interage em momento algum com o narrador.

Já *Paisagem com mulher e mar ao fundo* amplia o sentido revolucionário em todos os níveis. Na enunciação, aposta em um jogo de experiências estéticas que se estende de algum modo por todas as obras de Gersão, produzidas nos anos 80, como menciona Isabel Pires de Lima:

Durante a década de 80, a obra de Teolinda Gersão foi marcada por (...) uma clara propensão experimentalista, que subordina a linearidade narrativa a diversos processos de decomposição, a movimentos de descontinuidade, a rupturas súbitas e a um procedimento simultâneo de autodescrição reflexiva. (LIMA, 2002)

No enunciado, muitos são os modos de resistência apresentados, porém convém destacar a nota introdutória deste livro, dando continuidade à nossa reflexão de que qualquer movimento que se espera que seja revolucionário deva prioritariamente basear-se em laços de solidariedade:

(...) o texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua.<sup>35</sup>

A partir deste dizer inicial já se evidencia o sentido do próprio texto, ou seja, a sua vontade solidária de compartilhar a alegria de transformar a realidade. Mas é importante notar que o que se assiste não é uma revolução pronta e sim uma revolução apren-

---

<sup>35</sup> Nota introdutória de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1985.

diz, visto que a personagem central Hortense ensaia modos de viver. Justamente, é nesta sucessão de ensaios que as “paisagens” particulares da protagonista irão se defrontar com as “paisagens” públicas, auxiliando na composição do ciclo resistência, desistência e resistência no qual gira Hortense.

Os fluxos memorialísticos da personagem tecem o cruzamento das duas paisagens (privada e pública), sendo interessante notar que a juventude da Hortense é marcada pela indefinição de uma paisagem pessoal, sabendo somente o que negar e não o que acolher:

(...) rompendo barreiras mas fugindo sem norte, sabendo o que recusava mas demasiado espavorida para saber o que aceitaria (...). As falsas casas anteriores derrubadas, desfeitas; a verdade dentro de si como uma pedra (...) (GERSÃO, 1985, p. 71)

E como destaca Magalhães:

Nesta fase do seu percurso há um paralelo possível entre ela e a Lídia de *O Silêncio*: ambas vivem uma atitude de recusa e de procura ainda informe, mas deixando-nos *O Silêncio* nessa fase de ‘ruptura de barreiras’ sem que Lídia veja ainda uma pista para o terreno onde poderá lançar raízes. Entretanto Hortense (...) parece estar a viver a continuação da vida de Lídia numa das possíveis e múltiplas ‘saídas’ que *O Silêncio* deixara antever: a ‘fixação num solo’ onde se sente bem. É certo que ambas procuravam através do homem uma saída, mas Lídia recusou Afonso porque a sua ‘ordem’ inalterável não era a sua; pelo contrário Hortense aceitou Horácio, talvez porque ele era outro tipo de homem provavelmente até mais próximo do modelo que Lídia procurava. (MAGALHÃES, 1987, p. 437)

Depois, com o casamento, predomina uma oposição das “paisagens” exteriores e da paisagem interior da casa de Hortense. Uma incongruência velada, só posta em questão, quando a protagonista depara-se com a experiência de luto pela morte do marido e do filho, ambas as mortes ocorridas e ocasionadas na/pela “paisagem” exterior (ambiente emblematicamente ditador).

Entretanto, como se viu, o luto é mais uma mola propulsora para a personagem lançar-se a novas maneiras de viver, agora não

mais artificialmente desvinculada do social, mas, ao contrário, observando-o criticamente, como ocorre durante a festa do Senhor do Mar, em que a consciência de Hortense se prolonga na ação da coletividade ali apresentada:

(...) a imagem cai, rasgando o pano de cetim que reveste o andor (...) os homens surgem à luz do dia, exaustos, despindo as opas e os casacos (...) os anjos tiram as asas e são apenas crianças fatigadas (...) é um milagre, diz o povo e acontece, porque a festa se alterou e nada do que aconteceu era previsível, nos termos do programa (GERSÃO, 1985, p. 114)

A descrição às avessas da festa do Senhor do Mar revela, além da união de Hortense com a coletividade (coincidindo, não por acaso, a superação de seu luto pessoal com a superação do longo luto do povo português), o modo como a autora pensa a revolução, não tanto presa aos ditames da História, de que fala Marx, e sim como possibilidade ilimitada de uma estória inventiva e transformadora. Uma prova da opção da autora pela releitura do pós-74, menos comprometida com a História e mais comprometida com a estória, está no papel privilegiado que concede às crianças e aos artistas em suas obras. Afinal estes indivíduos, por excelência, não almejam propor verdades, simplesmente vão experimentando a vida, concedendo um pouco de “possível” que permita uma saída aos sufocantes agenciamentos do poder, ainda que este possível seja volátil como a imaginação:

Vivia então a experiência intensa de criar: pintar era para ela um abrir de brechas no opaco cotidiano: a loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um álibi ingênuo e manso: rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias. (GERSÃO, 1985, p. 74)

O artista e a criança (que ganham destaque nas obras pós-90 da autora) são aqueles que obtêm um duplo efeito na escrita dos romances, por um lado utilizam-se sem pudor da imaginação para construir outras leituras do real e, por outro lado, são capazes de denunciar as hipocrisias e temores sociais, mascarados de bem-

estar. Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998, p.52) fala destes temores que chama de “demônios interiores”:

Todo tipo de ordem social produz determinadas fantasias dos perigos que lhe ameaçam a identidade. A sociedade insegura da sobrevivência de sua ordem desenvolve a mentalidade de uma fortaleza sitiada. Mas os inimigos que lhe sitiaram os muros são os seus próprios “demônios interiores” – os medos reprimidos e circundantes que lhe permeiam a vida diária e a normalidade. (BAUMAN, 1998, p. 52)

Lídia, de *O silêncio*, denuncia a natureza destes medos ou demônios interiores ao falar do perigo de se desejar viver em uma sociedade sem perigos e sem desordem, com árvores de plástico que não sujam as ruas com suas folhas de outono, com um mar também de plástico em que há uma densidade calculada para que ninguém se ofegue. Uma sociedade em que as pessoas necessitam de substâncias químicas (tranquilizantes e drogas) ou sessões de terapia em grupo para reaprenderem a amar e para aplacarem suas angústias diárias.

Hortense e Lídia apostam em uma outra forma de viver e parecem proferir em eco: “Não há outro valor por que lutar senão pela liberdade de inventar a esperança, aceitando a possibilidade do desastre”. (GERSÃO, 1984, p. 119) Assim, pela sua arte e pela superação corajosa do luto, a protagonista de *Paisagem* demonstra compreender aquilo que diz Guattari sobre a revolução:

A enunciação individuada é prisioneira das significações dominantes. Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades! (GUATTARI, 1981, p. 179)

Em outras palavras, Hortense percebe a inexistência de uma linha divisória do espaço público e do espaço privado. Percebe, enfim, que, em realidade, ao optar por tecer caminhos individuais de resistência, o indivíduo termina por cair na sedução da desistência ou a agregar-se aos interesses do sistema. Essa tomada de consciência da personagem fica bem marcada quando evita que Clara se suicide e pensa: “(...) 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.” (GERSÃO, 1985, p. 146).

A leitura dessas obras reafirma nossa ideia de que uma revolução se faz de movimentos oscilantes, de fluxos e refluxos ou como dissemos inicialmente: a revolução é um fenômeno de longa duração e, sendo assim, determinar onde começa e termina não é fácil e, talvez, nem mesmo válido estabelecer.

Voltando ao ano da publicação tanto de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* quanto de *Balada da praia dos cães*, 1982, importa destacar uma interessante reflexão acerca da Revolução dos Cravos (1974). Notemos que ambos os romances optam por empreender um retorno aos anos ditatoriais para compor o cenário e o enredo de suas histórias. Ocorre que a ditadura de Salazar durou quatro décadas e os autores escolhem diferentes momentos desta ditadura para serem retratados. Cardoso Pires regressa ao ano de 1960, época considerada emblemática da ditadura salazarista, que parece servir de paradigma para se pensar, tal como fez Foucault, nas consequências mais invisíveis do poder. Isto é: pensar como o poder, fazendo uso de mecanismos repressivos ou ideológicos, pode interferir na constituição dos sujeitos, nas suas ações e relações pessoais/ afetivas.

Analisemos: 1982 é o ano em que o Conselho da Revolução foi abolido e talvez este fato tenha influenciado na opção do autor por contar a história de uma tentativa de revolução fracassada, revelando aí uma visão distópica em relação aos acontecimentos, sobretudo, políticos do pós-74, que, realmente, mostraram-se permeados por contradições.

Gersão, no entanto, escolhe narrar os anos finais da ditadura apostando na manutenção do sonho revolucionário e no que poderia ter sido a revolução, emergindo daí uma bela descrição do momento em que esta eclode:

*Linguagem em (Re)vista, Ano 09, N<sup>os</sup> 17-18. Niterói, 2014*

(...) tomar a cidade de assalto. De madrugada saltando em terra, enquanto as pessoas dormiam. Ocupando todas as saídas da cidade, a rádio, a televisão, os quartéis, o aeroporto.

(...) abraçam os soldados levando flores na mão (...) (GERSÃO, 1985, p. 124-125)

Como menciona Magalhães: “*Paisagem com mulher e mar ao fundo* encerra afinal uma promessa dessa possibilidade de mudança, a possibilidade escondida na semente (...)” (MAGALHÃES, 1987, p. 455)

Quanto ao fim do romance, cabe ainda observarmos a similaridade entre o nascimento do neto de Hortense e a saída de Lúcia da casa do amante. Em *O silêncio* diz-se “caminhando, abrindo passagem com o corpo, uma pequena figura entre outras” (GERSÃO, 1984, p. 124) e em *Paisagem* “um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz (GERSÃO, 1985, p. 147)”

Para nós leitores e indivíduos pertencentes a um tempo marcado pela derrocada de líderes carismáticos e que vivemos a era do sujeito descentrado, uma espécie de ensinamento pode ser retirado destes romances e quem o sintetiza é Eagleton, quando diz:

Com efeito, o famoso sujeito descentrado soou como um escândalo para aqueles muito cheios de si. Ele também ajudou a esvaziar uma esquerda política que achava que o negócio era simplesmente agir em vez de problematizar a natureza do agente, ou seja, eles mesmos. (EAGLETON, 1998, p. 91)

Logo, o caminho para as revoluções possíveis passa antes pela reflexão em torno de nossas próprias ações e pela aceitação da diferença do outro, atitude que soa muitas vezes como caótica (sendo o caos necessário à mudança como se viu nos romances de Gersão), porém, é, acima de tudo, democrática.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Lobo. *Os cus de judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GERSÃO, Teolinda. *O cavalo de sol*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1985.

LIMA, Isabel Pires de. Ainda há contos de fadas? O caso de “Os Anjos” de Teolinda Gersão. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio/catedra/resvista/semiar>>. Acesso em: 30-08-2006.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Louis Bonaparte*. Lisboa: Avante! 1982.

PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: O jornal, 1982.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.