

“A vida eterna depende do amor dos outros”: memória e trauma em *Flores*, de Afonso Cruz

Carlos Roberto dos Santos Menezes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A partir das reflexões críticas de Georges Didi-Huberman (*O que vemos e o que nos olha*), Marcio Seligmann-Silva (*O local da diferença*) e Maurice Halbwachs (*A memória coletiva*), propõe-se uma leitura do romance *Flores*, de Afonso Cruz, focalizando a personagem Margarida Flores, o grande amor de Ulme, que vem a ser aquela que, dividida entre o amor e o desejo de combater o poder salazarista, trará na sua memória as marcas de um passado nefando, cuja linguagem se converterá em gestos teatrais para tentar expressar o trauma que sofrera no passado. Sendo assim, o presente texto busca analisar o corpo desta personagem que se torna o lugar da memória individual, coletiva e ao mesmo tempo histórica capaz de ilustrar a impossibilidade do amor e o desejo de eternidade.

Palavras-chave: Afonso Cruz; *Flores*; amor; memória; trauma.

Abstract

From the critical reflections of Georges Didi-Huberman (*O que vemos e o que nos olha*), Marcio Seligmann-Silva (*O local da diferença*) e Maurice Halbwachs (*A memória coletiva*), is proposed a reading of the novel *Flores*, by Afonso Cruz focusing on the character Margarida Flores, the great love of Ulme, who is the one who, torn between love and the desire to fight against power salazarist, will bring in his memory the marks of a nefarious past, whose language will become theatrical gestures to try to express the trauma he had suffered in the past. Thus, the present text seeks to analyze the body of this character that becomes the place of individual memory, collective and at the same time historical able to illustrate the impossibility of love and the desire for eternity.

Keywords: Afonso Cruz; *Flores*; love; memory; trauma.

Publicado no Brasil pela Companhia das Letras, Afonso Cruz, um dos mais novos escritores portugueses, em seu romance *Flores* (2015), tece, através dos afetos, o embate entre memória e esquecimento sob a luz da (im)possibilidade de se olhar para o passado e (re)construir uma identidade. Nesta narrativa, em que várias existências e carências se entrecruzam, observa-se o encontro do narrador-personagem com o senhor Ulme, seu vizinho de porta que perdera a memória afetiva da sua infância em decorrência de um aneurisma, como nos diz a dona Azul: “[ele] não se lembra de uma parte da vida. Consegue fazer tudo o que fazia, mas não se lembra do passado. Sabe o nome das plantas todas, mas não se lembra que foi criança” (CRUZ, 2015, p. 41). Desse

encontro nasce o desejo por parte do jornalista de investigar o passado do amigo na tentativa de recuperar suas memórias. Tal personagem, por sua vez, encontra-se mergulhado numa vida esmagada pelo automatismo do cotidiano, no qual os beijos que dá na sua esposa Clarisse “não têm mais história, já não convocam mais o primeiro beijo” e quando toca levemente em seus lábios sente “a rotina, as finanças, ao barulho da máquina de lavar roupa. [Beijam-se] como quem faz a cama” (CRUZ, 2015, p. 20). O movimento inerte dessa vida é suspenso quando subitamente o narrador, ao encontrar com o vizinho da porta ao lado, o convida para um café. A impulsividade do gesto traz consigo a surpresa quando o senhor Ulme olha uma revista pornográfica e diz: “Nunca tinha visto [...] uma mulher nua” (CRUZ, 2015, p. 14).

Atravessado pelo afeto que começava a nutrir por Ulme e impossibilitado de resolver a sua vida,¹ o narrador-personagem decide dedicar-se ao passado do amigo para pelo menos ter algo do que se ocupar diante de uma vida íntima estratificada e em ruínas, a que o leitor vai tendo acesso aos poucos, mediante o paralelismo entre o presente do narrador e a aventura pela busca da memória perdida de Manel Ulme. O jogo que a narrativa estabelece constitui um *puzzle* a ser preenchido pelo jornalista que decide investigar a vida do vizinho indo ao encontro daqueles que o conheceram.

Na busca pelo fio invisível que possa atar o presente ao passado, o jornalista inicia uma viagem pela aldeia alentejana onde, durante a infância, morava o seu vizinho. A partir daí, passamos a obter os diversos depoimentos daqueles que outrora viveram com o senhor Ulme. O romance, portanto, através de uma forma poliédrica e de palimpsesto, é composto por uma teia discursiva que ora se completa, ora se interpenetra, ora se desfaz devido aos inúmeros discursos provenientes daqueles que conviveram com essa personagem. Os depoimentos recolhidos pelo narrador acabam por entrar em contradição, como bem observa Mostovol: “Se quiser ter uma espécie de verdade, pergunte às pessoas que o conheceram. Vai ter muitas contradições, mas isso é bom” (CRUZ, 2015, p. 131). E conclui afirmando:

Pergunte a quem não gostava dele e vai ter a descrição de uma pessoa horrível; pergunte a quem o adorava e vai ter um santo. Vai perceber que o Ulme era mau, era

¹ “Como não conseguia resolver a minha vida, decidi continuar a recuperar a do senhor Ulme” (CRUZ, 2015, p. 147).

lindo, era horrível, era divino, era mentiroso, era um *boxeur* virtuoso, era um cobarde” (CRUZ, 2015, p. 131-132).

A figura de Manel Ulme vai sendo recuperada através das memórias individuais e dos afetos mediante o discurso daqueles que outrora conviveram com ele durante o período de sua infância. Embora o sujeito passe a ter uma identidade dual proveniente da admiração ou da repulsa daqueles que se relembram do seu passado, há um fato que não se altera e perpassa quase que todas as lembranças narradas; trata-se da presença das irmãs Flores, recuperada por esses discursos em quase sua totalidade e sempre atada à figura de Ulme. Segundo o padre, as Flores eram “três meninas maravilhosas [...] eram boas raparigas, e eram o nosso grande sonho, não havia ninguém que não estivesse apaixonado pelas Flores” (CRUZ, 2015, p. 57). E em seguida ele as descreve:

A Dália era mais baixa, a mais recatada, sempre de semblante severo, vestia-se como uma velha (“mas não imagina como os olhos eram bonitos, nem sei se Eclesiastes entraria palavras que lhe fizessem justiça”). A Violeta tinha alguma coisa estranha, talvez uma certa aura de pecado, ao contrário de Dália. Os olhos eram feros, deitavam uma espécie de sarcasmo, a tez era escura, o nariz relativamente grande, mas sem estragar a harmonia perfeita das feições. Tinha um sinal por cima dos lábios. A Margarida era jovial, era a única que, por vezes, sorria, meio envergonhada. E, segundo o padre Tevez, “irradiava um estranho tipo de luz, dava aquela sensação de quando saímos à noite no campo e o luar ilumina de tal forma a paisagem que nos parece dia (CRUZ, 2015, p. 57-58).

Dentre as três irmãs, como nos diz dona Eugénia, “foi a menina Margarida que sempre deu a volta à cabeça” (CRUZ, 2015, p. 50) do senhor Ulme. Inclusive ela lembra o dia em que eles se apaixonaram, ao nos dizer que o menino Manel “andava com o nome dela na boca o tempo todo” (CRUZ, 2015, p. 51). Entretanto, a dona Maria Graça, mãe de Ulme, ficara zangada com o enamoramento do filho com Margarida, pois ambos eram de mundos diferentes. Enquanto ele era “um cabrãozinho burguês” (segundo o marido de dona Eugénia), Margarida era uma menina da aldeia. Ainda, segundo a dona Eugénia, “a Margarida tornou-se, anos mais tarde, cantora de fado [...] [e enveredou] por um destino triste, em que acabou presa por algumas vezes. Era uma rapariga rebelde, que ‘não se conformava com a sua condição’” (CRUZ, 2015, p. 51) ao assumir uma postura contrária ao regime político vigente.

Margarida Flores passa a ser uma figura insistente na memória daqueles que compartilharam o mesmo tempo na aldeia alentejana. Além disso, no corpo da própria narrativa, a sua figura obtém um destaque singular, sendo-lhe permitidas, inclusive, longas linhas que por vezes podemos interpretar como um extenso monólogo a ser encenado diante do narrador-personagem.

Encontrando com facilidade o contato de Margarida, o narrador-personagem agenda um primeiro encontro. O lugar combinado consiste na Discoteca Amália,² e aos poucos vamos compreendendo que o espaço em que as personagens se encontram não é gratuito, isto porque o ambiente não só retifica o *status* de fadista, mas também, de certa forma, amplia o seu discurso de forma mais dramática.

Margarida Flores, no primeiro encontro, não estabelece um diálogo direto com o narrador-personagem, uma vez que ele vai ao seu encontro com o intuito de sondar o terreno, não necessariamente de saber a história dela com o senhor Ulme. Contudo, a personagem passa a narrar através de um monólogo, ou melhor, solilóquio, a própria vida. A memória vai sendo tecida num entrelaçar de fios que perpassam tanto a memória individual quanto a memória coletiva de um Portugal mergulhado nas garras nefandas do salazarismo. O relato inicia-se com a afirmação de que ela cantou a vida inteira, e que nascera “no tempo em que a vida era uma ditadura, em que falar era uma maneira de [ser] calada” (CRUZ, 2015, p. 83). Evocando, por exemplo, a figura de Alfredo Marceneiro e comparando-se a ele, Margarida nos diz que “não cantava como se rezasse”, ao contrário do fadista português, mas sim “como se falasse porque não [a] deixavam dizer o que queria” (CRUZ, 2015, p. 84). Os versos que saíam da sua boca eram metáforas afiadas:

quando dizia o meu homem não me deixava falar, era a censura que eu acusava, quando cantava que os pardais caíam do céu, era da censura que eu falava, quando cantava como o mar desfazia as rochas em areia e sal, era das nossas almas que eu falava. Era assim, em código, para escapar aos sulcos criados pelos lápis azuis. Dizia que o teu olhar me fazia fome, que as palavras de tua boca me deixavam em pé, sem dormir, e era da tortura que eu falava, não era uma canção de amor. Nunca fui uma romântica, a minha vida era derrotar aquele criador de galinhas (CRUZ, 2015, p. 84-85).

² O nome da discoteca alude a Amália Rodrigues – uma fadista famosa e reverenciada em Portugal.

Margarida, menina provinciana da aldeia, possuía um espírito inerente a uma revolucionária, com o propósito de combater o ditador português. O seu fado era constituído pelo entrecruzar, num só canto, de sofrimento, de saudade do passado, de amor, mas, ao cantar a tragédia amorosa, de forma subliminar, apontava a miséria da vida com a verdade a ser decodificada, pois acreditava que “as frases eram armas capazes de mudar, de lutar, de resistir. Armas capazes de disparar um futuro” (CRUZ, 2015, p. 85-86). Ao mesmo tempo que buscava combater o poder político através da linguagem, com a consciência de que “as palavras proferidas [...] eram feitas de perigo, eram abismo, e podíamos cair dentro delas. Eu sabia que era um jogo arriscado” (CRUZ, 2015, p. 85).

O aparente monólogo de Margarida, de forma bem sintética, percorre os anos em que Portugal esteve imerso no poder totalitário e chega aos anos da Revolução de Abril de 1974 e da pós-revolução. A sua memória íntima, ao ser recuperada numa espécie de furor dramático, traz ao discurso narrativo a pedra pretensamente inenarrável da História. Em outras palavras, ela passa a ser a testemunha de um tempo a ser revisitado. Entretanto, o seu discurso ainda carrega o peso das metáforas, pois a História vai sendo transfigurada para um outro código, uma outra linguagem que é capaz de verbalizar as memórias e torná-las, ainda hoje, pungentes:

Quando se deu a revolução, eu passei a cantar livremente o que me ia na alma, mas perdi uma coisa interessante, perdi toda a subtileza. Estava feliz, mas essa capacidade poética de fazer com que uma coisa seja outra, de fazer com que o céu exista dentro do peito congestionado, que a dor possa viver numa chávena partida. Mas foi o momento mais feliz da minha vida. Podia passar a cantar a verdade como ela é, a liberdade estava à minha frente (CRUZ, 2015, p. 87).

A felicidade que se instaura no peito de Margarida traz consigo um gosto amargo e de cunho um tanto quanto melancólico, que demonstra a perda do sentido do combate proveniente da aparente liberdade que se instaurava em Portugal após a vitória do 25 de Abril. Entretanto, a liberdade adquirida e tão sonhada por aqueles que se mostravam contra o poder do totalitarismo vai se modificando, inclusive a própria forma de censura vai sofrendo uma metamorfose diante do novo tempo que se anuncia. Se, nos tempos de Salazar, dizer era uma forma de se calar, após a queda do ditador a

fala torna-se apenas mais um ruído em meio a tanto barulho, provocando uma outra maneira de silenciamento. Como atesta a personagem:

de um modo diferente, é certo, não sou parva nenhuma, mas foi um retorno. Já não me calavam, deixavam-me cantar, mas havia tanto barulho à minha volta que já ninguém ouvia. Era o mercado livre, ou alguma coisa assim, que fazia um ruído que não me deixava cantar. (CRUZ, 2015, p. 87).

A Revolução não só trouxe a desejada libertação das garras do poder político de outrora, como também criou um deserto no qual “há tanto barulho que ninguém se houve. Há um silêncio profundo no meio do ruído” (CRUZ, 2015, p. 88). Diante desta nova forma de silenciamento, Margarida atesta o desaparecimento daqueles que cantavam como se rezassem (Alfredo Marceneiro), e daqueles que cantavam para dizer algo (a própria Margarida). Vingaram apenas aqueles que vendiam, ou seja, que faziam dinheiro através das gravações em disco, imersos num processo capitalista triunfante. O lamento do desaparecimento de certos tipos de cantores proporciona o esboço do tempo que se alevanta em Portugal, ou seja, o império do lucro desenfreado no qual, dentre os inúmeros ruídos, “as verdades não se ouvem, já ninguém quer saber disso, quanto mais, Alfredo, [o que] canta como se rezasse. Quando se vive privado de tudo, a verdade importa, mas, quando a temos em todo o lado, parece uma ficção” (CRUZ, 2015, p. 89).

A memória recuperada de Margarida, na forma de um fluxo de consciência ordenado diante do narrador-personagem, percorre a crise que Portugal vivenciou no período da guerra colonial em África, pois

levaram-nos os empregos, a família, os órgãos, as vísceras, o estômago, especialmente o estômago, os sapatos, as mãos, a cultura, os braços. As unhas que arranhavam as estrelas. Porque era aí que nós conseguíamos tocar quando levantávamos os braços de felicidade. (CRUZ, 2015, p. 89).

Por fim, num discurso banhado por uma ironia corrosiva, Margarida novamente transfigura a linguagem num mar metafórico para traçar duras críticas ao governo da época citada. Comparando a vida cotidiana com a narrativa bíblica de Job, ela declara que quando Deus e o diabo se juntam só pode vir desgraça e os compara com o presidente e o primeiro-ministro que tudo arrancam do povo. E, por fim, conclui:

Se nos destroem a saúde, se nos arrasam as famílias, se crescemos sem cultura, se nos levam os filhos, poderemos algum dia arranjar maneira de substituir tudo o que perdemos? Um novo coração, uma nova família? Quando formos livres outra vez, porque já não sabemos o que isso é, poderemos fazer filhos para substituir os que nos levaram, os que emigraram, os que morreram? Sim. Faremos filhos novos, filhos substitutos. São as novas oportunidades (CRUZ, 2015, p. 90).

Em meio às lembranças das outras personagens a respeito do senhor Ulme, a figura de Margarida Flores é evocada em muitas dessas lembranças, como ocorrera com dona Eugénia e o padre Tevez; contudo, Mostovol recupera uma cena do passado que para ele tem uma configuração singular. Segundo o palhaço, uma coroa de funcho que fizera com as próprias mãos e presenteara Margarida proporcionou um “milagre” em toda a aldeia. A mãe da menina, ao ver a filha suja e com a coroa, se sentira emocionada colocando-lhe o vestido mais bonito que tinha, mas que fora da irmã mais velha, ressaltando a beleza da filha. Os habitantes da aldeia alentejana foram tomados pela graciosidade da cena. O Sr. Flores pintou a casa, enquanto os outros moradores passaram a enfeitar as janelas, os muros e as casas começaram a ficar caiados, os rapazes se arrumavam, enfim... “a aldeia começou a ficar como Margarida, com uma coroa de funcho na cabeça” (CRUZ, 2015, p. 127). Houve, inclusive, um crescimento econômico que proporcionou melhorias para todos. Dessa forma, um ato gratuito e de doação individual propiciou uma mudança positiva na coletividade.

Entretanto, de repente, a menina Flores deixou de usar a coroa de funcho. Era algo que Mostovol não conseguia explicar. A casa das Flores ia-se degradando, os rapazes não se arrumavam mais, as relações comerciais passavam a decair, as ervas voltavam a crescer tomando conta dos jardins e muitos moradores começaram a abandonar a aldeia em busca de melhores oportunidades. O cunhado de Mostovol, um grego que não chorava, descreditado da história que o palhaço contara, e sempre cheio de certezas, diz enfaticamente: “houve um crescimento econômico depois da guerra, foi por isso que a aldeia prosperou, mas depois, claro, a depressão fez com que todos partissem” (CRUZ, 2015, p. 129).

Durante o discurso de Mostovol, é interessante observar que a sua memória individual é entrecortada por uma linguagem subjetiva que desarticula a imagem do real a ser reconfigurado, e mais à frente, observa-se a fala do cunhado que não pertencera à aldeia, mas que possuía conhecimento dos fatos que provocaram tamanhas mudanças. Embora as lembranças do palhaço possuam suas singularidades ficcionais acerca da

realidade da aldeia, ela ainda retém a memória coletiva daquele espaço no que se refere ao crescimento econômico proveniente do pós-guerra, pois, como nos ensina Halbwachs (2003), há elementos comuns na reconstrução da memória individual e da memória coletiva.

Enquanto que o primeiro encontro entre o narrador-personagem e Margarida se dá no espaço da discoteca Amália, um lugar de transido pertencente à esfera pública, onde a memória diz respeito ao povo e a história de Portugal, o segundo encontro ocorre no espaço da casa da personagem, o lugar da intimidade por excelência, onde a memória histórica será entremeada pela subjetividade. Segundo o jornalista, ela o presenteou “com uma espécie de teatro” (CRUZ, 2015, p. 202). Contudo, antes de iniciar novamente uma espécie de monólogo ou solilóquio, ela diz que Manuel Ulme a denunciara à Pide, embora não acredite fielmente nesta acusação.

O “segundo ato” da aparente “dramatização” de Margarida inicia-se como uma espécie de ode ao afeto e ao poder da memória. Consciente de que “a nossa vida não começa no hospital ou nas mãos de uma parteira, mas sim na História” (CRUZ, 2015, p. 203), ela demonstra que é somente por meio dos laços subjetivos e a capacidade de lembrá-los é que o sujeito é capaz de obter a eternização, uma vez retido nas lembranças dos outros. Com receio de que a morte lhe imponha o peso do esquecimento, passa a dizer que guarda “essa espécie de doença como uma gravidez, a esperança de que o amor [a] desenterre, [a] salve da morte, que abra a terra do seu ventre [e] tire [de lá] uma nova vida plena” (CRUZ, 2015, p. 203). Assim, a personagem feminina possui a consciência de que “a vida eterna depende do amor dos outros, são eles que escavam a terra com as suas unhas e nos salvam do lugar frio e amorfo a que todos fomos condenados” (CRUZ, 2015, p. 204).

Após esse breve louvor da eternização do sujeito por meio do ato memorialístico, Margarida finalmente passa a resgatar o seu passado ao lado do senhor Ulme. De forma precisa com o intuito de historicizar, de certa forma, o próprio discurso, ela recupera a data exata do acontecimento a ser relatado para o jornalista: “No dia 6 de Agosto de mil novecentos e setenta, dancei com o Manel no baile organizado na minha aldeia, num laranjal que ficava junto ao lavadouro público” (CRUZ, 2015, p. 204). A lembrança afetiva da dança é revisitada de modo a evidenciar a diferença entre o casal de apaixonados:

Eu era uma rapariga do povo, que digo?, era o próprio povo. Não podemos deixar de encarnar tudo o que somos e isso é sempre maior do que nós. Eu era a pobreza, a desesperança, ele era o filho único de um homem rico, a poderosa ignomínia da matéria (CRUZ, 2015, p. 204).

Margarida Flores passa a enriquecer o relato que, anteriormente, apresentara ao jornalista. Em vez de cantar o seu passado, agora encena a sua vida, resgatando as lembranças em consonância com a figura de Manel Ulme. A diferença de classe entre os apaixonados proporcionava o ódio e o desprezo da família dele em relação à simplicidade e rebeldia da menina Flores. De forma espantosa, ela possui a consciência dos desejos dos pais de Manel de casá-lo com “uma mulher com apelido, e não uma criada, filha de uma criada, uma mulher como [ela]” (CRUZ, 2015, p. 205).

Contudo, ao passo que ia ficando famosa por ser uma cantora de fado, Manel ia contemplá-la em seus espetáculos, até que em segredo se casaram. O ódio que a família de Ulme nutria fora aflorado pela notícia do matrimônio de ambos e, na tentativa de acabar com a menina Flores, a denunciaram à Pide. Embora estivesse junto do homem que amava, Margarida nunca deixou de cantar, nunca deixou de esconder “entre os [seus] versos mensagens de luta. Cantava-os. Atirava-os contra a ditadura, fazia-os mergulhar nos ouvidos de quem [a] ouvia. Tinha a língua gasta de lutar contra a ditadura” (CRUZ, 2015, p. 206).

A primeira prisão de Margarida ocorre quando ela tem consciência de que está grávida de um filho de Ulme. O relato da prisão é feito através de metáforas em torno da palavra *mãe*. Esse discurso entrecortado pela metáfora e pelo horror articula

de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 46).

Vejamos como isso ocorre:

A palavra mãe é a mais antiga do mundo, é a primeira palavra que todos os homens dizem. Antes da palavra mãe não existia palavra nenhuma. Adão não teve mãe, deve ter tido pai. Aliás, deve ter tido mãe, que Deus não é macho. A primeira palavra é a palavra mãe, é essa que todos dizemos pela primeira vez, semelha-se à primeira

respiração. Quando a dizemos, reatamos o cordão umbilical. E eu entrei grávida desse vocábulo no forte de Peniche (CRUZ, 2015, p. 206-207).

Ao revisitar o passado, Margarida passa a verbalizar o período em que fora capturada pelos agentes da Pide (Coelho e Gonçalves) e fora submetida à tortura por parte destes, ainda grávida do seu filho com Ulme:

A tortura foi-me matando, entranhou-se como ferrugem, e senti-me morta, enterrada. Perdi o filho que carregava na barriga e chorei um universo inteiro. Não sei se foi por maldade, ou apenas humanidade, as duas coisas confundem-se com tanta frequência, mas o Manel não me ajudou. Quando penso nisso, olho para um cenário tétrico, grotesco, em que o amava enquanto ele me magoava. Um dia, uma semana depois de eu sair da prisão, ele saiu de cima de mim, disse-me que não me queria mais ver, eu chorei, perguntei porquê, as lágrimas escorriam-me pelas faces, e ele respondeu: porque tens os tornozelos gordos (CRUZ, 2015, p. 207).

A personagem verbaliza a memória traumática que, no viés de Freud, apontado por Marcio Seligmann-Silva (2001) em “Apresentação da questão: a literatura do trauma”, não pode ser totalmente assimilada no instante em que ocorre. É necessário uma outra linguagem capaz de traduzir o horror experienciado pelo sujeito. Nesse sentido, essa memória é a história de um choque violento que promove um desencontro com o real expondo todas as feridas ainda abertas. O trauma revisitado e agora verbalizado faz com que a Margarida não só revise a dor e o sofrimento da tortura, como também resgata a inação de Ulme perante a atitude dos seus pais na destruição do seu grande amor, além do círculo vicioso em que os amantes se encontravam onde Manel fazia juras de amor eterno após os inúmeros abandonos e Margarida o perdoava.

A recordação verbalizada é o testemunho da dor física e psicológica vivenciada pela personagem. Sendo assim, para conseguir uma dicção possível para expressar o passado que se comporta como uma ferida aberta (o sentido etimológico de “trauma”), Margarida constrói a sua fala de maneira dramática. A sua história é, portanto, encenada “como uma peça de teatro” (CRUZ, 2015, p. 203). Segundo Márcio Seligmann-Silva:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real” com o verbal). O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a

própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 46-47).

A memória, agora verbalizada, de Margarida demonstra o entrecruzamento entre o fato e a ficção, realidade e percepção, provocando a sensação de simulação do seu passado por meio de uma aparente encenação teatral. O testemunho que a personagem descreve passa a inscrever nesse corpo a confluência entre a sua memória individual e a memória coletiva de um Portugal governado pelo “ditador criador de galinhas”, aquele que privilegiava o mundo rural e provinciano, isolado do restante da Europa a partir da ideologia do “Orgulhosamente sós”.

Silenciada pela censura, enterrada em prisões por três vezes sendo acometida pelo inferno da tortura e todas as vezes que Manel punha fim aos seus encontros com Margarida até o término definitivo, a personagem diz morrer inúmeras vezes. O corpo feminino vai sendo desenhando discursivamente como aquele que carrega as cicatrizes da dor, do sofrimento, da impossibilidade da realização amorosa e do abandono, tornando-se a inscrição da maldade (ou humanidade, como ela mesma diz, ambas são passíveis de confusão), de uma memória que necessita de uma outra linguagem capaz de verbalizá-la.

Esse corpo feminino possui a consciência da peregrinação que exerce e do passado que carrega, por isso evoca insistentemente a figura de Inês de Castro e o mito que a circunda. Margarida, como já apontamos anteriormente, tem “a esperança de que o amor [a] desenterre, [a] salve da morte, que abra a terra e do seu ventre tire uma nova vida, plena” (CRUZ, 2015, p. 208).³ Em outras palavras, o sujeito deseja ser eternizado, anseia por tornar-se um mito mediante as suas ações e esforços para combater a ditadura e pelo amor que ainda nutre por Ulme. É, portanto, somente através da memória e da linguagem que Margarida Flores poderá ser eternizada na História como um mito.

Margarida Flores consegue dar corpo a um passado histórico que ainda permanece fossilizado na memória de um povo que vivenciou os anos de repressão e poder pelas mãos da ditadura de Salazar. Andrea Huyssen, em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, nos diz que “o lugar da memória numa determinada

³ O trecho aqui recortado aparece no início do capítulo e funciona como uma espécie de refrão, que busca fincar raízes dentro da narrativa na esperança de que os anseios da personagem não sejam esquecidos. Essa repetição lhe garante a eternização do desejo no corpo discursivo da narrativa.

cultura é definido por uma rede discursiva extremamente complexa, envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos” (2000, p. 69). O passado, recuperado discursivamente pela fala de Margarida, preserva a memória dos habitantes da aldeia alentejana que viveram o totalitarismo do poder salazarista. Dessa forma, vemos, no espaço ficcional de *Flores*, a memória mítica que resgata a imagem de Inês de Castro até a representação psicológica do tempo narrado, passando pelo discurso histórico e político. O passado, portanto, passa a ser corporificado no presente como um monumento histórico por meio do testemunho da personagem, mostrando que toda linguagem é feita de passados e não de futuros. Ainda segundo Huyssen,

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação [*sic*] com o passado, e os modos de lembrar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedade, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro. Na esteira de Freud e Nietzsche, contudo, ficamos sabendo o quão escorregadia e suspeita pode ser a memória pessoal; sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar e conservar o poder. Mas a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente a sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições (HUYSSSEN, 2000, p. 67-68).

Margarida possui o desejo da eternidade, anseia pelo dia em que o amor que nutre pelo senhor Ulme a retire do esquecimento proveniente dos novos tempos de “liberdade” que lhe retiraram a singularidade daquilo que sabia fazer com maestria, ou seja, cantar e esconder nas letras – de forma metafórica – mensagens de luta. O paralelismo narrativo que ocorre no segundo encontro entre o narrador-personagem e a menina Flores demonstra este desejo da personagem por meio da passagem que se repete no início e ao final do capítulo:

Mas: Não só morri mais vezes como estou enterrada há muito mais tempo do que Inês esteve, mas é o mesmo mito, é a mesma história, é o mesmo destino. Ainda tenho esperança de que as unhas do Manel me resgatem do féretro em que fui enfiada, que ele surja envelhecido mas sóbrio, feito da mesma pedra de um cavaleiro medieval, talvez com uma pá, dá sempre jeito andar com uma pá, temos tantas coisas para desenterrar nas nossas vidas, memórias, dores, alegrias. Ainda espero que um ato de amor me resgate da tumba, me eleve à minha condição natural, a de rainha. Já não tenho voz para cantar a minha ressurreição, mas tenho uma fé inquebrantável no destino. Se sou Inês, erguer-me-ei da morte através do amor, a minha pele rejuvenescerá, a minha boca verterá os mesmos beijos, o palácio que a minha voz sabia construir ao cantar será uma realidade de granito, com torres a espetarem-se no

céu, levantar-me-ei do chão e do esquecimento com uma coroa. E dançaremos outra vez, num baile de aldeia, sob o luar quase diurno, num laranjal, encostados à parede recentemente caiada do lavadouro público. Trocaremos as mesmas palavras espessas ao ouvido um do outro, enquanto tu, Manel, desajeitadamente, me pisarás ao som da concertina, da guitarra e do harmónio (CRUZ, 2015, p. 210).

O jogo discursivo construído pelo paralelismo passa a ganhar ares de um refrão em meio a um aparente monólogo encenado diante do narrador-personagem. A vocação para cantora e compositora traz à tona a capacidade de elaboração desse eco musical que visa à eternização do sujeito e do seu desejo mais recôndito. Para tornar-se mítica como Inês de Castro ou Santa Isabel, para ser concebida como uma pedra fundamental – um monumento histórico –, Margarida Flores sabe que o caminho para a permanência na história só pode ser por meio da linguagem. E, através do seu discurso, do discurso das outras personagens, ela passa a eternizar-se dando corpo ao passado retido na memória.

Em *Flores*, é o corpo feminino e erotizado de Margarida que transformará em linguagem a memória traumática do sujeito pobre, sacrificado numa luta desonesta, pelo “criador de galinhas”. O mesmo corpo que anseia desesperadamente pelo afeto do homem que ama, mesmo sendo tocado pelo desapontamento, é aquele que busca a eternização por meio da memória, da História e do afeto. “Ninguém se renderá. Resistiremos. Entraremos mais dentro da espessura” (CRUZ, 2015, p. 269), diz o narrador-personagem, ao final do romance, ao adotar a frase pronunciada obsessivamente pelo senhor Ulme. Margarida Flores resiste, não se rende, adentra na espessura e é “levada ao céu num fado”, sendo tudo o que “restará de [si], uma canção arrastada com o teu nome em lá menor” (CRUZ, 2015, 270). Ao abrir a porta de sua casa para o Sr. Ulme, pretende fazer com que o amor e a memória a resgatem da tumba e a elevem à condição de rainha.

Referências

- CRUZ, Afonso. *Flores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio (Org.). Apresentação da questão: a literatura do trauma In: _____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2001.

Minicurrículo

Carlos Roberto dos Santos Menezes é doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (PPGLV) na área de concentração destinada à Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras Vernáculas no PPGLV em Literatura Portuguesa pela UFRJ com a dissertação *Entre a leitura e a escritura: a forma romanesca de Bolor*, de Augusto Abelaira (2017); ex-bolsista júnior do Real Gabinete Português de Leitura em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian com o projeto “Diálogos intranarrativos a propósito dos romances de Augusto Abelaira” (2017).