

MEMÓRIA PÚBLICA E DISCURSO OFICIAL: VISÕES DA ÉPOCA  
SALAZARISTA NA OBRA DE IRENE LISBOA, JOSÉ SARAMAGO E  
MÁRIO CLÁUDIO

ELLEN W. SAPEGA

Na introdução à nova edição do livro *Esta Cidade!*, uma colectânea de crónicas originalmente publicada por Irene Lisboa em 1942, Paula Mourão, a principal divulgadora da obra da autora de *Começa Uma Vida*, chama a atenção para a especificidade histórica e geográfica dos textos em questão. Explicando que «podem ser lidos como realistas, no sentido em que retratam tipos, lugares e situações da Lisboa dos fins de 30 e princípios de 40 do nosso século» (Mourão, 1995: 8), Mourão afirma que estes textos «permitem traçar um mapa» da cidade capital (*Id.*: 11). Ao relatar diversas situações que têm lugar, ora nos bairros populares de Lisboa (Alcântara, Lapa), ora em espaços públicos pelos quais passam transeuntes de todo o tipo social (o elevador da Lavra, o Chiado, o Largo do Rato), Irene Lisboa narra os muitos casos que testemunhou, captando as vozes dos membros das camadas mais populares e registando diversas situações quotidianas que, em conjunto, compõem o ritmo diário da vida cidadina. Dai este volume oferecer ao leitor contemporâneo uma série de «amostras de um tempo português» (*Id.*: 12).

Quando lidas hoje em dia, estas crónicas da vida urbana surpreendem pela força do retrato da sociedade que nos dão, pois a autora comunica, nelas, uma sensação muito íntima da realidade social da época. Esta intimidade surge, em grande medida, em consequência da escolha de personagens femininas, a maior parte delas sendo de origens humildes e de curtos recursos, como as figuras principais destas crónicas. Entrando no universo destas mu-

Iheres, o leitor confronta uma visão da vida na cidade capital na qual os habitantes sofrem de pobreza, de repressão e de isolamento, sempre à revelia de qualquer intervenção institucional, seja política ou religiosa. Além de contar a longa história de Adelina, que trabalhou durante algum tempo como a mulher-dias da autora e que leva uma vida de pobreza humilde, alugando quartos do seu pequeno andar antigo a uma série de operários, também sem recursos, incluem-se, neste volume, crónicas que registam vários casos de dissolução familiar, devido à doença, o abandono, o desemprego, a bebida e outros males sociais. Na Lisboa retratada nas páginas de *Esta Cidade!*, as relações sociais regem-se, com efeito, pela necessidade, pelo interesse, pela rotina; os afectos são um luxo, quando domina a preocupação com a sobrevivência quotidiana [...]. (Id.: 12).

Esta questão da sobrevivência quotidiana, seja material ou emocional, que está na base de todas as vidas retratadas em *Esta Cidade!*, chega a constituir a temática implícita deste volume e, por esta razão, é importante notar que o sofrimento destas mulheres ocorre, sempre, à revelia de qualquer intervenção institucional que lhes ajudasse a melhorar a sua situação. De facto, o mapa da cidade que a autora traça é um mapa muito particular, no qual se destaca a enorme distância que separa as personagens dos mecanismos do Estado. Desta forma, acho licito interpretar esta vontade de dar voz aos interesses da mulher, numa cultura extremamente paternalista como a de Portugal durante a época do Estado Novo, como revelador da tendência de Irene Lisboa para enfatizar a expressão "vernácula" da realidade social. Definindo-a como "protecting values and restating views of reality derived from first-hand experience in small-scale communities rather than the 'imagined communities' of a large nation [...]", John Bodner nota que, "normally, vernacular expressions convey what social reality feels like rather than what it should be like. Its very existence threatens the dogmatic and timeless nature of official expressions" (Bodner, 1994: 75).

Levando em conta esta divisão entre uma cultura vernácula e uma oficial, tendendo esta para a reinscrição da realidade em termos ideais pouco complexos ou ambíguos, com o fim de manter a unidade social e assegurar a continuidade das instituições existentes e a lealdade ao *status quo*, é possível ler nas crónicas de Irene Lisboa uma vontade de contestar a imagem optimista da sociedade portuguesa disseminada pela máquina propagandística do Estado salazarista. Embora não seja estranho, à primeira vista, o facto de este livro não incluir nenhuma referência às instituições do poder vigentes na época em questão, não creio que esta ausência de referências às estruturas do Estado, como a polícia política, por exemplo, ou a Legião e a Mocidade Portuguesas, seja por pura casualidade. Muito pelo contrário, sendo escritas numa época em que a institucionalização do poder do Estado Novo atingiu o seu ponto mais alto, este

mesmo silêncio é revelador de um juízo implícito contra o discurso patriótico e nacionalista que dominava a sociedade portuguesa durante as décadas de 30 e 40 neste século. Dada a situação política do momento, na qual os meios de controle do Estado sobre a liberdade de expressão se tornaram cada vez mais eficazes, a autora não tinha outro remédio senão apresentar as suas críticas de uma forma intencionalmente velada, pois não era permitido qualquer questionamento aberto dos discursos oficiais do regime.

Há muitos lugares onde podemos procurar exemplos das expressões oficiais da realidade postas em circulação durante a época salazarista. Desde o 25 de Abril, muitos especialistas no campo das ciências sociais, assim como na literatura, têm investigado os alicerces deste discurso do poder. Entre estes, Ronald Sousa, num artigo sobre a relação entre a literatura e a retórica do Estado Fascista em Portugal, chama a atenção para o facto de os escritores que mais se identificavam com a retórica do Estado cultivarem uma temática na qual a lembrança do passado glorioso da nação se ligava à noção de um futuro glorioso (Sousa, 1985: 132). Isto revela, por sua vez, o grande compromisso do Estado Novo no cultivar de uma memória pública oficial, que se evocava em vários meios. De acordo com Bodner, notemos que «Public memory is a body of beliefs and ideas about the past that help a public or society to understand both its past and its present, and, by implication, its future. It is fashioned ideally in a public sphere in which various parts of the structure exchange views. The major focus of this communicative process is not the past, however, but serious matters in the present such as the nature of power and the question of loyalty to both official and vernacular cultures» (Bodner, 1994: 78).

Creio que a lealdade à cultura vernácula constitui um dos elementos fundamentais da obra de Irene Lisboa. Levando em conta o facto de o goveno não admitir, na esfera pública dessa altura, uma livre troca de ideias sobre a natureza do poder, este íntimo retrato das dificuldades e contradições da vida lisboeta apresenta a face oculta da experiência urbana que fora efectivamente subjugada pela cultura oficial. Para melhor compreender o grande empenho do Estado em projectar uma imagem rigorosamente optimista dos vários progressos da nação, nas páginas que se seguem, proponho examinar dois romances históricos que revisitam aproximadamente a mesma época histórica que foi retratada em *Esta Cidade!*. Porém, em contraste com o mapa extremamente pessoal da cidade capital que foi traçado por Irene Lisboa, estes romances colocam as suas personagens em confronto com o discurso oficial salazarista sobre a memória pública e exploram a noção de as estruturas hierárquicas de autoridade e privilégio poderem ser comunicadas directamente através de formas de organização espacial e de simbolismo (Harvey, 1989: 187). Na medida em que os

seus protagonistas reagem a várias manifestações do discurso oficial sobre o passado da nação portuguesa, quer *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) de José Saramago quer *Tocata Para Dois Clarins* (1992) de Mário Cláudio captam os lados público e privado do ambiente urbano dos anos 30 e 40 em Portugal, ambiente este em que era impossível o cidadão comum esquivar-se da visão autorizada do passado e do presente imposta pela cultura oficial.

De acordo com Óscar Lopes, o motivo principal do meu interesse pel' *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é o facto de este romance consistir numa «evocação de uma dada época, a de há meio século, numa amostragem flagrante colhida ao longo dos primeiros meses de 1936» (Lopes, 1986: 211). Ao reconstituir o ritmo quotidiano da vida lisboeta do ano de 1936, o narrador incorpora uma longa série de dados factuais reveladores da política desse tempo, referindo-se especificamente a acontecimentos como: «as comemorações do X Ano da Revolução; episódios da policia política (então PVDE, vulgo Pevide); vitórias eleitorais de frentes antifascistas em França e Espanha; reflexos da situação espanhola, ... até à eclosão da contra-revolução franquista; uma visita do Graff Zeppelin, no auge da indistância influência hitleriana, episódios-chave da fascização em processo (criação da Legião, da MP, e acções propagandísticas do regime... »); a revolta dos contra-torpedeiros surtos no Tejo e a sua repressão, já no desfecho do romance» (Lopes, 1986: 211-12). Com a excepção do episódio da revolta, testemunhada ocularmente por Ricardo Reis, o protagonista deste romance mantém-se alheio à maior parte dos dramas políticos à sua volta.

Dada a sua tendência para observar a vida desde uma perspectiva conscientemente afastada dos centros de acção, Ricardo Reis acaba por ganhar a maior parte da sua informação sobre a situação nacional através da leitura diária do jornal. Embora o protagonista não pareça reagir muito àquilo que lê, nunca sendo convencido a abandonar a sua postura calmamente desinteressada, muita informação importante passa a ser transmitida nos monólogos interiores que resumem o conteúdo da imprensa diária. É, deste modo, que o consumo do jornal serve o fim narrativo de registar a passagem do tempo e afirmar a participação de Ricardo Reis num tempo e num meio específicos. Assim, na primeira noite que passa em Lisboa, Reis abre o jornal e pensa:

[...] são estas as noticias da minha terra natal, e dizem, O chefe do Estado inaugurou a exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque na Agência Geral das Colónias, não se podem dispensar as imperiais comemorações nem esquecer as figuras imperiais. Há grandes reccios na Golegã, não me lembro onde fica, ah Ribatejo, se as cheias destruírem o dique dos Vinte, nome muito curioso, donde lhe virá, veremos repetida a catástrofe de mil oitocentos e noventa e

noventa e cinco, tinha eu oito anos, é natural não me lembrar [...] (Saramago, 1984: 28).

Enquanto prossegue a leitura, o protagonista fica a saber, entre outras coisas, de operações militares na Etiópia, do desembarque de contingentes ingleses em Port-Said, dos espetáculos no Coliseu e no Politeama e da gripe em Portalegre e da febre tifóide em Valbom. Confirmam-se, deste modo, os comentários de Benedict Anderson acerca da grande importância da imprensa na "invenção" de um sentimento de comunidade. Explicando que a leitura do jornal serve como uma figura vívida de uma "secular, historically-clocked imagined community", esta "cerimónia de massas" vem substituir as orações matinais, no sentido em que conta com a participação diária dos cidadãos da comunidade. Embora a maior parte dos participantes nesta cerimónia seja desconhecida do leitor do jornal, este leitor tem a certeza de que existem milhares, se não milhões, que lêem a mesma notícia mais ou menos à mesma hora. Finalmente, esta certeza de que o jornal está a ser lido simultaneamente por outros reforça a noção de o mundo imaginado ter raízes visíveis na vida quotidiana (Anderson, 1989: 39-40).<sup>1</sup>

Assegurando ao indivíduo de que compartilha o mesmo espaço físico e o mesmo momento histórico no tempo com outros cidadãos que consomem as notícias, a leitura da imprensa diária contribui também para uma sensação mais dinâmica do tempo presente. Ao sabermos do crescente fervor totalitário pelo continente, a rotina diária de Ricardo Reis ganha um iminente sentido de perigo e de instabilidade e torna-se evidente a impossibilidade de um indivíduo isolar-se do mundo, quer queira, quer não. Quando Paul Claudel declarou, em 1904, que "the morning paper gives us a sense of the present in all its totality" (citado em Kern, 1983: 70), estava a dar voz a uma das principais contradições da condição moderna. Enquanto se alargam os limites espaciais do texto, o mundo habitado pelo protagonista passa a incluir todos os acontecimentos da Europa, mas ao mesmo tempo, porém, Reis e os outros cidadãos vêem-se forçados a viver intensamente um presente de extrema complexidade. Como resultado, a força da memória individual e "viva," comunicada pessoalmente, diminui e as suas identificações locais perdem a sua lógica natural. Torna-se preciso, então, inventar novas memórias, a maioria delas, sendo oficialmente sancionadas, que sirvam para preencher a lacuna:

[...] por Salazar, esse ditador paternal, foram inaugurados refeitórios na Fundação Nacional da Alegria no Trabalho, a Alemanha anuncia que não retirará as suas

---

<sup>1</sup> Isto fica bem patente em vários momentos do enredo, o mais notável sendo, talvez, a leitura do jornal do domingo feita pelos dois velhos do Alto de Santa Catarina (Saramago, 1984: 247-50).

tropas da Renânia, novos temporais assolaram o Ribatejo, foi declarado o estado de guerra no Brasil e presas centenas de pessoas, [...] começaram as filmagens da Revolução de Maio que conta a história de um foragido que entra em Portugal para fazer a revolução, não aquela, outra, e é convertido aos ideais nacionalistas pela filha da dona da pensão onde vai hospedar-se clandestino, [...] (Saramago, 1984: 242).

Se, na primeira vez que Reis lê o jornal, depois do seu regresso a Portugal, fica patente que a sua memória pessoal sofreu em consequência da sua estadia no estrangeiro (não se lembra onde fica a Golegã, é demasiado novo para se lembrar das cheias em 1895), aqui temos um bom exemplo de como os órgãos de informação governamentais se empenham também na construção de memórias colectivas. O filme referido no fim deste trecho conta a história de um acontecimento relativamente recente – a Revolução do 28 de Maio. Embora a maior parte dos espectadores de 1936 fosse capaz de se lembrar dos eventos associados com o fim da Primeira República, este filme pretende inserir esses eventos numa representação fictícia da Revolução cuja finalidade consiste em apresentar uma versão nova da história pátria. A realização deste filme contribui, portanto, para a modificação de memórias pessoais, tornando-se colectivas sob o signo da ideologia oficial?

Não há dúvida, portanto, que a inclusão das notícias do dia, relatadas na própria linguagem utilizada pelos jornalistas do dia, fornece um comentário irónico sobre as bases linguísticas do poder. Com efeito, o Estado exercia um controle político sobre o país na medida em que dominava o conteúdo e a divulgação da informação que chegava aos cidadãos. Como resultado, a linguagem propagandística também é incorporada, ao longo do texto, pela voz de várias personagens que têm absorvido o conteúdo dos discursos oficiais até ao ponto de esta ideologia fazer parte das suas conversas quotidianas. Assim, o doutor Sampaio explica a Ricardo Reis que «A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país [...]», repetindo, sem quaisquer alterações perceptíveis, o discurso oficial divulgado pelos órgãos de informação do Estado Novo; devem-se, pois, estas transformações ao «aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica [...]» (*Id.*: 137).

Assim como a linguagem jornalística presta serviço a uma campanha propagandística do Estado, convencendo os leitores do jornal da veracidade de um passado mítico e de um futuro sonhado, várias outras intervenções do Estado na

---

<sup>2</sup> Segundo Óscar Lopes, o filme em questão era «um filme hoje esquecido de António Lopes Ribeiro» (Lopes, 1986: 212).

vida diária da cidade também servem para criar a ilusão de todos estarem a participar da mesma experiência nacional. Enquanto a leitura dos jornais da época regista o momento histórico do romance, múltiplas referências a estátuas e outros monumentos que funcionam como depositários físicos de imagens históricas da nação servem para localizar o protagonista numa série de espaços concretos da cidade, ao mesmo tempo que apresentam uma série de contrastes irónicos com a paisagem humana que existe à sua volta. Das muitas alusões deste tipo que se poderiam citar, talvez a estátua de Camões apresente o melhor exemplo. Este cantor épico das grandezas pátrias é, sem dúvida, uma das referências mais importantes do texto. Embora seja lógico e natural que Ricardo Reis passe sempre por esta estátua, dada a proximidade do seu hotel, a sua presença no romance é tudo menos acidental – lembremos, pois, que a própria narrativa começa e termina com variações sobre o famoso verso: «Onde a terra se acaba e o mar começa» (Camões, 1975: 3.20), enquanto se vêem espalhadas, ao longo do texto, várias outras citações da obra deste e de outros poetas.<sup>3</sup> Em conjunto com as extensas referências textuais à obra do autor *d'Os Lusíadas*, Reis não pode evitar o confronto com repetidas lembranças físicas de Camões: logo no início do romance, ao encontrar uma estátua de Camões, o poeta modernista é levado a concluir que «era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar» (*Id.*: 70); mais tarde, quando consegue alugar uma casa no Alto de Santa Catarina, esta casa tem vista para uma estátua do Adamastor e, quando finalmente chega a abrir um consultório, a sua janela dá, mais uma vez, para o largo onde se encontra a famosa estátua do poeta.

Como ocorre nos famosos epílogos a dois romances de Eça de Queirós, o narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* aproveita a justaposição da estátua deste poeta com cenas mesquinhas da vida quotidiana para chamar a atenção para a hipocrisia que caracteriza a sociedade narrada.<sup>4</sup> Há, no entanto, bastantes diferenças na evocação de Camões feita pelos dois autores, diferenças que se devem, a meu ver, ao facto de os romances serem produtos de distintas épocas literárias e também ao facto de os momentos históricos evocados neles se caracterizarem por sentimentos políticos bastante diferentes. No Portugal de Eça de Queiroz, o fervor republicano, e o sentimento pátrio que o acompanhava, amea-

---

<sup>3</sup> Para um inventário da presença intertextual da obra de Camões, assim como da de Pessoa, os seus heterónimos e muitos outros poetas da tradição lusitana, ver Silva, 1989: 148-67.

<sup>4</sup> De facto, a própria estátua de Eça, que se encontra na Rua do Alecrim, é mencionada várias vezes, a primeira referência aparecendo no início do passeio que leva o protagonista a um bodo de pobres. Numa reinterpretação como que 'pessoana' da famosa inscrição, Reis pensa no contrário, concluindo 'Sobre a nudez forte da fantasia, o manto diáfano da verdade, este dito, sim, dá muito mais que pensar e saborosamente imaginar. [...]'. (Saramago, 1984: 62).

çava pôr fim à monarquia constitucional. Foi, não coincidentalmente, nessa mesma época, que a vontade de erigir monumentos comemorativos alusivos a uma memória colectiva nacional chegou a ganhar força e aceitação, tanto na Europa como na América. Como explica John R. Gillis, a compulsão de comemorar surgiu em consequência da acentuada distância em relação às tradições do passado sentida pelo cidadão individual: «Changes occurring at the economic as well as the political level created such a sense of distance between now and then that people found it impossible to remember what life had been like only a few decades earlier. The past went blank and had to be filled in, a task taken up with great fervor by professional historians from the early nineteenth century onward» (Gillis, 1994: 7-8). Embora as energias para recuperar uma identidade histórica perdida tenham raízes na época romântica, foi na segunda metade do século XIX, no momento em que se acentuaram as contradições da experiência moderna urbana, que a ideia de organizar várias actividades comemorativas mais seduziu a imaginação das populações (*Id.*: 9).

Assim foi o caso em Portugal, se nos lembrarmos que a estátua de Camões, sendo concebida e esculpida por Vítor Bastos (1834-1894), foi inaugurada no ano de 1867. Considerada um excelente exemplo do ideário romântico executada na escultura nacional em Portugal (França, 1990: 333), esta estátua, desde o início, serviu como um símbolo das aspirações republicanas. Uma década e meia depois da sua inauguração, quando das comemorações do terceiro centenário da morte de Camões em 1880, a oposição à monarquia, seguindo o exemplo de Teófilo Braga, também se serviu da memória do poeta épico para o tornar o vulto titular da república (Saraiva, 1992: 346). Dai interpretarmos a sua presença no epílogo de *Os Maias* e de *O Crime do Padre Amaro* não só como uma evocação de uma figura que nostalgicamente representa «o Portugal passado, um tempo histórico de florescimento e epopeia» (Reis, 1982: 162), mas também como representativa de um vigoroso apelo à regeneração presente e futura da nação portuguesa.

No romance de Saramago, porém, esta mesma estátua já faz parte da paisagem urbana há tanto tempo que a sua qualidade como símbolo específico da República ficou esquecida, tanto pelos que passam por ela, como pelos leitores contemporâneos do romance. «[...] todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa» (Saramago, 1984: 181). Em vez de manter uma associação óbvia com uma corrente política, a imagem do poeta é encarada pelo povo com indiferença, enquanto o passado glorioso que representa passa a justificar as plataformas políticas mais diversas, sejam de republicanos ou salazaristas, am-

bas empenhadas na criação de uma imagem mítica do passado: «este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência» (*Id.*: 70).

Se a tradição de erigir monumentos celebratórios de um passado nacional glorioso começou no século XIX, com a figura de Camões, em particular, sendo posta ao serviço de uma série de posições ideológicas, a tendência de procurar uma justificação do presente na evocação do passado nacional chegou à sua apoteose durante as primeiras décadas do regime salazarista, devido, em parte, ao controlo total exercido pelo governo sobre quase todos os órgãos de informação disponíveis aos residentes do país. Isto, com efeito, fez com que o debate sobre a memória pública, que idealmente tem lugar na esfera pública, fosse limitado à perspectiva da cultura oficial, não deixando uma oportunidade para uma oposição dar voz aos seus interesses. Já vimos um exemplo desta situação nas notícias às quais Ricardo Reis teve acesso; outro caso muito parecido surge nas páginas de *Tocata para Dois Clarins*, de Mário Cláudio, sendo este um romance histórico em que se explora a maneira como o regime salazarista se aproveitava de uma iconografia baseada na época dos descobrimentos para criar uma mitologia segundo a qual Portugal era divinamente escolhido para ser um poder imperial, daí facilitando uma justificação da sua política colonial presente.

Abrindo com uma epígrafe de Salazar sobre as comemorações de 1940 de oito séculos de história pátria, *Tocata para Dois Clarins* refere-se à mesma época que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e serve-se, também, de algumas das mesmas estratégias narrativas para aludir às expressões oficiais do poder vigentes nesse momento. Embora cubra um tempo histórico muito mais extenso, a acção deste romance começa no mesmo ano em que o protagonista de Saramago se encontra a divagar pelas ruas de Lisboa; começando com a história de um namoro que teve início no Verão de 1936, a história contada em *Tocata para Dois Clarins* passa logo em seguida para o acontecimento central da narrativa – a Exposição do Mundo Português visitada por este casal portuense durante a sua lua-de-mel. Nesta exposição, que servia para comemorar o duplo Centenário da Fundação e da Restauração da Nacionalidade e que visava apresentar Salazar como «o grande criador histórico e político do facto nacional»,<sup>5</sup> reuniam-se os principais arquitectos, escultores e pintores da época num esforço de construir, à sombra do Mosteiro dos Jerónimos, uma série de pavilhões alusivos à história pátria e à presença do património nacional espalhado por quatro continentes. A meta

---

<sup>5</sup> Esta citação provém de uma «Nota Oficiosa da Presidência do Conselho» (Março de 1938) citada no catálogo *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, 1982: 55.

explícita desta empresa era, então, a de ajudar o cidadão comum a visualizar uma continuidade no percurso histórico da nação, afirmando, deste modo, a legitimidade do governo no poder: «O discurso do regime, que se queria também cultural e moral, necessitava absolutamente da arte para o seu rosto, a sua fachada, a sua constante recorrência ao passado, a demonstração da sua capacidade realizadora» (Portela, 1982: 132).

No romance de Mário Cláudio, o facto de a Exposição do Mundo Português servir como símbolo do controlo do tempo e do espaço exercido pelo regime evidencia-se na inclusão de dois capítulos que tratam a concepção e, depois, a desmontagem deste grandioso espectáculo. Além de ser narrado pelas vozes alternativas do casal que começou a sua vida em conjunto no mesmo ano que teve lugar esta apoteose comemorativa do regime, o segundo capítulo, assim como o penúltimo, reproduzem uma espécie de fluxo de consciência colectivo e anónimo em que se exprimem os pensamentos oficiais do regime. Assim, nesse segundo capítulo, encontramos a seguinte justificação para a glorificação do passado: «E celebra-se o passado, porque da força dele é que resulta a força do hoje e do amanhã, no respeito desses homens valentes, que desbravaram os mares, e cujo magnífico exemplo haverá de ficar, escrito a letras de ouro, em pergaminhos que o Tempo não apaga» (Cláudio, 1992: 40). Caracterizando a Exposição como «um jubileu da nossa personalidade comum», em que «se sintetiza a trajectória integral de uma raça» (*Id.*: 48), segue-se uma descrição pormenorizada da importância dos vários pavilhões e estátuas que, fisicamente apresentando uma versão oficial da história portuguesa, «marcam etapas fundamentais de uma odisseia sublime» (*Id.*: 54).

Quando o jovem casal António e Maria visitam a Exposição no terceiro capítulo, porém, ouvimos algumas das reacções do povo a este grande espectáculo. Começando com a pergunta de Maria «Achas que na realidade fomos tão grandes?» (*Id.*: 76), à qual o marido apenas pode responder-lhe «numa oração fragmentária, pejada dos adjectivos praticados, até à exaustão, pelos altifalantes da Emissora Nacional [...]» (*Id.*: 76), este e outros comentários dos que assistiram à Exposição, introduzem uma nota de dúvida no texto acerca do retrato da Nação ali apresentado: «Não acredito que aquela espada fosse a do Dom Afonso Henriques, vão lá meter essa a outro', 'E de que nos serve este espectáculo, se o preço do bacalhau não pára de subir?» (*Id.*: 76-7). A pouca credulidade na versão oficial da história expressa nestas observações, ouvidas no eléctrico à saída da visita à Exposição, é uma excepção, no entanto, visto que os restantes capítulos de *Tocata para Dois Clarins* referentes aos anos de 1936 a 1941 reproduzem, de maneira pouco crítica, a ideologia oficial do regime. Nos capítulos narrados pelo esposo, António, regista-se uma vontade de seguir o exemplo dos seus «egregios

avós," mais notavelmente, D. Afonso Henriques, o Príncipe Henrique, Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque (*Id.*: 84-99). Incorporam-se, deste modo, ecos do discurso oficial, numa interpretação dos seus deveres familiares de uma perspectiva heróica, isto é, masculina, que resume tudo o que esta personagem viu e ouviu na Exposição. A sua mulher, Maria, por outro lado, lembra-se desta época tão importante da sua vida com uma certa admiração pelo seu estado inconsciente perante tudo o que acontecia à sua volta. Podia, pois, reagir-se calmamente aos acontecimentos calamitosos da época, devido à fé que tinha na capacidade paternal de Salazar para chefiar o destino do país: «Afirmava-se que, prisioneiro da sua banca, o Presidente do Conselho gastava noites e noites, sem sucumbir ao sono, magicando nos processos de nos livrar daquela viragem. E comparavam-no ao homem do leme, firme e sereno, perante a borrasca, aferrado à sua roda, com punhos de ferro, prontos a vencer ou a acabar» (*Id.*: 29).<sup>6</sup>

Há, no entanto, um segmento de *Tocata para Dois Clarins* que tem lugar num tempo historicamente posterior à década de 1940 e é esta história posterior a que, na minha opinião, mais tem a ver com as reflexões narratorias sobre o discurso oficial explicitamente patente na Exposição de 1940. Refiro-me aqui à parte do enredo que consta da história da irmã e do cunhado de Maria que resolvem radicar-se no sul de Angola poucos anos depois do seu casamento. Resumida em dois capítulos narrados por Maria, a experiência do sector da população nacional que resolveu tentar começar uma nova vida em África durante as décadas de 1950 e 1960 é aqui figurada ao nível individual. Ao ver os seus sonhos destruídos com o fim do império português e forçados a voltar a uma metrópole que, nas palavras da irmã, «embora presente no coração, nos não ofereceu, nunca, as condições mínimas da felicidade» (*Id.*: 139), a trajectória pouco feliz destes membros da família serve tanto para enfatizar a eficácia do Estado em promover a sua ideologia colonialista como para apontar para o triste fim no qual acabou. A nota trágica que caracterizou o fim da aventura colonial portuguesa se devia, em parte, à incapacidade de os colonos compreenderem que o curso da história nem sempre podia favorecer Portugal. Daí o texto oferecer um exemplo concreto da confusão e dos enganos que podem surgir quando os que

---

<sup>6</sup> Esta passagem refere-se ao ano de 1936; é interessante notar que Maria não narra nenhum dos capítulos que resumem o ano do seu casamento (1940) ou do nascimento e baptizado do seu filho (1941). Embora não seja o objectivo deste trabalho analisar o paternalismo implícito na organização da sociedade portuguesa durante os anos do Estado Novo, não quero deixar de referir-me, de novo, à obra de Irene Lisboa, cuja tendência para tratar, quase exclusivamente, a experiência urbana feminina existe em contraposição às metáforas masculinas dominantes da época. Deste modo, a sua abordagem da realidade social a partir de uma interpretação da experiência «vernácula» da cultura ganha dimensões claramente associáveis a uma política da escrita empenhada em questionar o discurso sexual do poder.

se encarregam do discurso do poder não admitem a possibilidade de haver interpretações livres ou diferentes dos momentos-chave da memória colectiva. Se, à primeira vista, parece lógico que a época das descobertas seja de um simbolismo de teor unívoco, evocando um passado de que todos os cidadãos portugueses podiam orgulhar-se, em última análise, este momento, como qualquer outro que pertence à história e não ao mito, está sempre aberto a uma variedade de interpretações de perspectivas diversas, se não opostas.

Neste sentido, vemos prefigurado, no capítulo que narra a desmontagem da Exposição do Mundo Português, a aguda sensação de melancolia e resignação que acompanharia o fim da empresa imperial. Seguindo o episódio da vida nacional em que «a quimera de toda a África Portuguesa, canseirosamente edificada, por décadas, entre o odor do suor concentrado e o do whisky energicamente mexido, se extinguiu, a lume brando [...]» (*Id.*: 163), o penúltimo capítulo do romance ganha dimensões elegíacas que obviamente não teria tido na época: «Perante os nossos olhos, desagregavam-se aqueles edifícios, a revelar as entranhas disseminadas do que fora, e não nos enganamos, o espelho da totalidade de uma raça fortíssima. E era como se presenciássemos o trucidamento de um corpo perpetuamente jovem, pelos implacáveis mecanismos da progressão do tempo» (*Id.*: 165-6). Com efeito, a ideologia imperialista que estava na base da Exposição e, de facto, na base de quase todo o discurso do poder do Estado Novo («Do Minho ao Algarve, da Madeira e dos Açores, a Cabo Verde e à Guiné e a São Tomé e Príncipe, de Angola e Moçambique, a Macau e a Timor, a Goa e a Damão e a Diu, um só brado, um brado uníssono, nos aglutina e nos empolga, desprendido do indomável pulsar do nosso coração» [*Id.*: 38]) revela-se aqui como baseada em nada mais que um mito, mito este que seria desmentido, afinal, pelo curso da história.

Este acto de desvendar a metáfora da pátria expressa na Exposição do Mundo Português, revelando-a como simbólica de um mito do Império que encobria a sua realidade histórica, é conseguido em *Tocata para Dois Clarins* através de uma exploração dos fins ideológicos deste evento comemorativo. Embora os organizadores da Exposição não admitissem a possibilidade de haver reacções que divergissem da posição ideológica oficial do regime, o narrador aproveita a sua perspectiva historicamente privilegiada para questionar a eficácia e a lógica desta política. Daí este texto conseguir articular uma dupla interrogação sobre o discurso da memória pública em Portugal no século XX: além de demonstrar como, no período em questão, a memória já estava a ser manipulada pelos órgãos oficiais do Estado, o gesto de revisitar a Exposição funciona como um convite ao leitor contemporâneo para entrar em diálogo com o

discurso oficial do passado e, por extensão, para repensar, também, o papel do discurso oficial do presente.

Deste modo, ao iluminar a relação implícita entre o poder político e o discurso cultural público, o romance de Mário Cláudio, assim como o de José Saramago, contribui para o debate contemporâneo sobre a natureza da identidade nacional. Com efeito, ambas as narrativas só podiam ter aparecido no momento histórico pós-salazarista, quando a liberdade de questionar as bases linguísticas e iconográficas do discurso sobre a memória pública já deixou de ser restringida pelos órgãos culturais da política oficial. Em contrapartida, é óbvio que as personagens destes romances nunca tiveram a oportunidade de exercer esta liberdade, pois, da mesma forma que Ricardo Reis se imagina preso no labirinto da cidade (que é, sem dúvida, uma sinédoque da pátria), as personagens de *Tocata Para Dois Clarins* habitam um espaço nacional fechado, no interior do qual estão em confronto permanente com os vários discursos (monumentais e linguísticos) utilizados pelo Estado para convencer os cidadãos da legitimidade histórica do seu poder. Assim, sempre que saem para a rua, quando abrem as páginas do jornal ou quando ligam a rádio, só encontram versões dogmáticas da realidade pátria, construídas com o fim explícito de manter a unidade social.

Dada a intransigência dos órgãos oficiais do Estado Novo em sancionar um debate livre sobre a interpretação dos símbolos utilizados para referir-se à ideia da pátria, uma das poucas opções que restava aos cidadãos portugueses desta época que queriam enfrentar ou questionar o discurso oficial residia na decisão (consciente ou inconsciente) de calar-se, ou seja, de virar as costas ao discurso cultural oficial. No campo da arte, isto poderia traduzir-se na omissão de quaisquer referências às iniciativas culturais do regime. Assim foi o caso nas crónicas urbanas de Irene Lisboa, aliás, no sentido em que as imagens utilizadas para descrever a vida quotidiana se referiam, quase sem excepção, às identificações locais (o bairro, o emprego, a família, etc.) das personagens retratadas. Pondo em prática uma noção da escrita que visava captar os elementos mais esquecidos da cultura e da experiência vernáculas, Irene Lisboa, em *Esta Cidade!*, conseguiu uma análise minuciosa de um sector da população para quem o discurso cultural oficial pouco importava, ao mesmo tempo que chamava a atenção para a pouca eficácia deste discurso em efectuar uma mudança na vida quotidiana dos menos privilegiados.

Pode-se concluir, portanto, que a tensão entre a cultura vernácula e a oficial revela-se como uma espécie de pano de fundo para os acontecimentos narrados nos três livros aqui examinados. Apontando para uma das maiores contradições que caracterizava a vida sob o salazarismo – a grande distância que separava a cultura oficial da cultura vernácula – as personagens destes livros, (Ricardo Reis,

inclusive) são sujeitos a viver num como que estado de isolamento perpétuo que se deve, em parte, à interdição de pontos de vista contestatários da política cultural do regime. Visto que a liberdade de debater as bases da identidade nacional não existia no período em questão, ficou bem difícil, senão impossível, adaptar o discurso oficial sobre a memória pública para fins diferentes dos que faziam parte da sua concepção original. Assim, faz falta, na realidade social destas personagens, um elemento essencial para o debate sobre a identidade nacional – a oportunidade de haver uma troca livre de ideias acerca dos símbolos e os discursos mais adequados para representar a experiência colectiva da nação portuguesa.

**Ellen W. Sapega** é Professora Associada na Universidade de Wisconsin – Madison. Autora de *Ficções Modernistas: um estudo sobre a prosa de José de Almada Negreiros* (Lisboa, ICALP, 1993), também organizou e prefaciou o 3.º volume das *Obras Completas de Almada Negreiros*. Tem vários artigos publicados nas revistas *Colóquio /Letras*, *Luso-Brazilian Review* e *Discursos*. Prepara actualmente um livro sobre a representação da cultura oficial e da cultura vernácula na literatura portuguesa produzida sob o Estado Novo.

Referências  
bibliográficas

ANDERSON, Benedict (1989) - *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 5.<sup>a</sup> ed., London, Verso.

BODNER, John (1994) - «Public Memory in an American City», in John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.

CAMÕES, Luís de (1975) - *Os Lusíadas*, Emanuel Paulo Ramos, ed., Porto, Porto Editora.

CLAUDIO, Mário (1992) - *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Dom Quixote.

FRANÇA, José Augusto (1990) - *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Bertrand, vol. 1.

GILLIS, John R. (1994) - «Introduction» to *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.

HARVEY, David (1989) - *The Urban Experience*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

KERN, Stephen (1983) - *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press.

LISBOA, Irene (1995) - *Esta Cidade!*, in *Obras de Irene Lisboa*, Lisboa, Presença, vol. V.

LOPES, Óscar (1986) - *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Caminho.

MOURÃO, Paula (1995) - Prefácio a *Esta Cidade!*, in *Obras de Irene Lisboa*, Lisboa, Presença, vol. V.

*Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. Catálogo da Exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PORTELA, Artur (1982) - *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, ICALP.

REIS, Carlos (1982) - *Introdução à Leitura d'Os Maias*, Coimbra, Almedina.

SARAIVA, José Hermano (1992) - *História Concisa de Portugal*, 15.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Europa-América.

SARAMAGO, José (1984) - *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989) - *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote.

SOUSA, Ronald (1985) - 'Literature and Portuguese Fascism: The Face of the Salazarist State, Preceded by Two Pre-Faces', in Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minneapolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, pp. 95-141.

;