

A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade*

Clara Rocha**

Resumo



Este artigo mostra como a literatura portuguesa contemporânea constrói representações de aspectos da história recente do país, vinculados à ditadura salazarista e aos seus mecanismos de manutenção, como repressão política e cultural, censura e propaganda ideológica. A memória literária da ditadura opera por três grandes linhas temáticas: autoridade, identidade e liberdade, significativas para a leitura crítica de obras que formam um *corpus* que se constitui como uma contranarrativa performativa, desafiadora dos discursos pedagógicos e totalizantes do poder.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa – História e Crítica. Literatura e Sociedade - Portugal; Autores Clássicos.

* Este texto foi anteriormente publicado no meu livro *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

** Universidade Nova de Lisboa

Tal como aconteceu noutros países europeus, o regime ditatorial teve um impacto imediato na nossa literatura. Ao longo de quarenta e oito anos, poucos foram os autores que se alhearam da circunstância política e que não contribuíram, com o seu testemunho ou protesto, para a sedimentação duma memória literária da ditadura. Mas esse impacto viria a manifestar-se também de forma mediata num surto de obras publicadas já nos anos 70, e sobretudo depois da Revolução de 1974, que reconstituem a memória dum passado recente e nas quais se verifica, como mostrou Eduardo Lourenço, um “afloramento [...] do proibido ou recalcado” que de certa maneira veio colmatar “a *ausência* de ficção óbvia impossível antes do 25 de Abril”¹. Estão neste caso romances de autores como Álvaro Guerra, José Cardoso Pires, José Saramago, Mário Cláudio, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Manuel Alegre, João de Melo, José Manuel Mendes ou Olga Gonçalves, e que reencenam, conforme os casos, os traumas da repressão, do exílio, da emigração ou da guerra colonial.

Perante a dimensão deste *corpus* imediato e mediato, que recobre mais de sessenta anos e se reparte pelos domínios da ficção, da poesia, do teatro, das memórias, do diário, da autobiografia e do ensaio, deixo de lado neste texto o propósito de sistematização histórica, que me levaria a traçar um longo percurso iniciado no final dos anos 30 com os alvares do Neo-Realismo. Em vez disso, irei considerar nesse *corpus*, a partir de alguns exemplos que não pretendem ser exaustivos, três grandes linhas de força, que examinarei sucessivamente: as representações da autoridade, da identidade e da liberdade.

1. O século XX foi o palco duma reconsagração do poder, na figura dos diversos regimes autoritários surgidos no período entre as duas Guerras. Em torno de personalidades como Mussolini, Franco, Hitler ou Estaline criou-se uma mitologia secular que se traduziu numa quantidade impressionante de filmes, de ficções, de biografias e de retratos. Como é sabido, Portugal não foi excepção à regra. Mas enquanto a propaganda oficial consagrava essa dimensão mítica da autoridade, a literatura questionava-a ou subvertia-a de forma igualmente tenaz. Não sendo o único (lembramos, por exemplo, no domínio das artes plásticas, as caricaturas de João Abel Manta), foi sem dúvida o modo expressivo privilegiado dessa interrogação sobre o estatuto mítico do ditador.

Veja-se, por exemplo, a série de pequenos textos que Fernando Pessoa escreveu entre 1927 e 1935, e que testemunham o rancor do poeta contra aquilo que considera uma mistificação:

O Prof. Salazar é um contabilista. A profissão é eminentemente necessaria e digna. Não é, porém, profissão que tenha implicitas directivas. Um paiz tem que governar-se com contabilidade, não pode governar-se por contabilidade.

*Assistimos à cesarização de um contabilista.*²

Noutro manuscrito do espólio, deparamos com o seguinte fragmento duma carta ao Presidente da República:

Chegámos a isto, Senhor Presidente: passou a epocha da desordem e da má administração; temos boa administração e ordem. E não ha nenhum de nós que não tenha saudades da desordem e da má administração. Não sabíamos que a ordem nas ruas, que as estradas, as pontes e as esquadras tinham que ser compradas por tam alto preço - o da venda a retalho da alma portugueza.³

Citei propositadamente o caso de Pessoa por se tratar de um autor que experimentou a tentação futurista e que, como os futuristas, celebrou a dimensão metafísica do poder. Mas o mesmo Pessoa que em 1920 mitificara o presidente-rei Sidónio Pais, e que em 1928 ainda confiava em Salazar, escreve muito racional e prosaicamente em pleno Estado Novo:

*Mais valia publicar um decreto-lei que rezasse assim:
Art. 1. Antonio de Oliveira Salazar é Deus.
Art. 2. Fica revogado tudo em contrário e nomeadamente a Biblia.
Ficava assim legalmente instituido o systema que deveras nos governa, o authenticó Estado Novo - a Theocracia pessoal.⁴*

Referências directas como estas, que aliás permaneceram inéditas até 1993, altura em que Teresa Rita Lopes as deu à estampa, contam-se pelos dedos. Mais frequentes, e mais interessantes do ponto de vista literário, são os modos indirectos de questionar a natureza da autoridade, como a alusão, a alegoria e a metonímia.

No latim, alusão significa “acção de brincar com, brincadeira”, do verbo *alludo*, “aludir ou tocar em, por gracejo”. Escusado será lembrar os custos que esse jogo perigoso teve para muitos dos nossos intelectuais e artistas. Mas nem por isso ele deixou de ser uma das formas mais comuns de representação do poder. Veja-se como o poema “O velho abutre”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, faz da animalização um incisivo meio de identificação:

*O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas.⁵*

No regime da sátira, outro caso paradigmático é a novela *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires, uma *charge* ao velho tirano eternizando-se na sua torre de marfim. O recurso a um bestiário carregado de intencionalidade alusiva (o abutre, o dinossauro) é nestes textos uma forma de minar a imagem mítica do ditador, reencenando-a ironicamente e contrapondo ao arquétipo do “soberano terrível” a figura caricatural de um totem decrépito.

Noutros casos, a autoridade é visada de modo indirecto através da alegoria. Em *Manhã Submersa* (1954), de Vergílio Ferreira, por exemplo, a experiência da clausura do jovem seminarista oprimido pela *auctoritas* eclesiástica consente também uma óbvia leitura política. Já em *Felizmente Há Luar!* (1961), de Luís de Sttau Monteiro, ou *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno, o efeito alegórico decorre da sobreposição de tempos

históricos: no primeiro caso, trata-se da perseguição do general Gomes Freire de Andrade, herói da conspiração de 1817 contra o jugo inglês, sentenciado à ordem dos governadores de Lisboa; no segundo, o protagonista é António José da Silva, o Judeu, condenado à fogueira pelo Santo Ofício, durante um dos períodos mais duros da repressão inquisitorial e no momento em que o Iluminismo dava os primeiros passos em Portugal. Em ambas as peças, e de acordo com as fórmulas do teatro épico brechtiano, a transposição histórica sugere o confronto com um presente de prepotência e de terror, e o estratagema do *exemplum* contribui para o estranhamento crítico.

A metonímia, enquanto tropo de deslocação ou implicação, foi outra das formas veladas de representação do poder. Nesse caso, o ponto de mira não é já a autoridade, mas as suas extensões. No conto “Mónica”, retrato corrosivo da alta burguesia dominante, onde à data houve quem reconhecesse uma personagem “à clef”, Sophia de Mello Breyner mobiliza todos os recursos irónicos para traçar a caricatura da mulher de sociedade que “faz casacos de tricot para as crianças que os seus amigos condenam à fome”⁶, íntima de poderosos e esteio fiel do ditador, numa relação de implicação que o final do conto torna explícita:

...Há vários meses que não vejo Mónica. Ultimamente contaram-me que em certa festa ela estivera muito tempo conversando com o Príncipe deste Mundo. Falavam os dois com grande intimidade. Nisto não há evidentemente nenhum mal. Toda a gente sabe que Mónica é seriíssima e toda a gente sabe que o Príncipe deste Mundo é um homem austero e casto.

Não é o desejo do amor que os une. O que os une é justamente uma vontade sem amor.

E é natural que ele mostre publicamente a sua gratidão por Mónica. Todos sabemos que ela é o seu maior apoio, o mais firme fundamento do seu poder.⁷

Já nos *Contos do Gin Tonic*, do surrealista Mário Henrique Leiria, é o *nonsense* que funciona como arma demolidora. No pequeno trecho intitulado “Carreirismo”, é a autoridade policial que é visada, através de uma sucessão analógica em que o pormenor irrelevante vai ganhando cada vez maior evidência e centralidade, remetendo para o campo do subentendido o seu sentido não dito:

Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.

Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.

Voltou passados vinte e dois anos, com chofér fardado.

Era Director Geral das Polícias. Se pai teve o enfarte.⁸

O que estes exemplos ilustram, nos seus diversos procedimentos (alusão, alegoria, deslocação ou implicação metonímica), é a representação literária da questão do poder. Ironicamente reatificadas ou desmitificadas, as imagens da autoridade surgem em inúmeros textos como matéria-prima repassada duma intencionalidade crítica, catártica ou subversiva.

2. A segunda vertente da memória literária do regime é a questão da identidade. A imagem mais frequente que essa memória nos devolve é a de Portugal como o lugar do não-ser, da prisão, da asfixia. Em resposta à retórica do discurso oficial, à argumentação em favor duma concepção essencialista da nação desenvolvida por alguns intelectuais e figuras públicas do Estado Novo (como António Ferro e António Quadros) e à produção escrita dos autores afectos ao regime, a literatura dos anos 40 e 50 abunda em contranarrativas que denunciam a visão totalizante e representam a vivência do quotidiano português como ausência de identidade ou identidade negativa. Vejamos alguns exemplos dessas contranarrativas, onde o tom disfórico é o registo dominante.

No “Coro dos Empregados da Câmara”, de Manuel da Fonseca, incluído no volume *Planície* e publicado em 1941 na colecção poética “Novo Cancioneiro”, o espaço-tempo nacional torna-se concreto e reconhecível a partir do cronótopo do local, o espaço-tempo parado duma vila no Alentejo:

... e o vento andando lá fora
rumorejando nas árvores,
levando nuvens pelo céu,
trazendo um grito da rua
(quem seria que gritou?)
e a gente pràqui fechados
na penumbra das paredes,
curvados pràs secretárias
fazendo letra bonita,
enchendo impressos, impressos,
livros, livros, folhas soltas,
carimbando, pondo selos,
bocejando, bocejando,
bocejando. ⁹

O próprio título do poema sugere o alcance trágico desta litania, entoada por uma voz colectiva e carregada de impacto moral como o coro da tragédia grega. O trágico é aqui a inelutabilidade dum destino, aquilo que outro poeta viria a chamar um “modo funcionário de viver”¹⁰, o vazio de sentido duma vida parada, fechada e inútil, que representa por sinédoque todo um país.

O poema “Um Adeus Português”, justamente celebrado como um dos mais belos e pungentes poemas de amor do século XX português, mobiliza idênticas estratégias de reconhecimento comunitário. Dedicado a Nora Mitrani, uma francesa vinda a Lisboa em 1949 no âmbito das actividades surrealistas, ele é o *requiem* por um “amour fou” impossível, ao mesmo tempo que cauteriza a realidade histórica dum país oprimido:

*Não tu não mereces esta cidade não mereces
esta roda de náusea em que giramos
até à idiotia
esta pequena morte
e o seu minucioso e porco ritual
esta nossa razão absurda de ser!¹¹.*

Tal como no “Coro dos Empregados da Câmara”, a espacialização do quotidiano é a expressão simbólica do tempo histórico profundo. E a primeira pessoa do plural, esse *nós* em que o poeta se revê, é a inscrição gramatical duma identidade esfacelada, comum a tantos outros textos de resistência, desde o “Manifesto à Tripulação”, de Joaquim Namorado, até ao *Canto da Nossa Agonia*, de Adolfo Casais Monteiro.

No poema “Dies Irae”, de Miguel Torga, publicado em 1950 no volume *Cântico do Homem*, a representação da vivência carceral do quotidiano é rematada pela *némesis*, fúria ou indignação, humana maldição que é a voz da recusa:

*Apetece cantar, mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.*

*Apetece gritar, mas ninguém grita.
Apetece fugir, mas ninguém foge.
Um fantasma limita
Todo o futuro a este dia de hoje.*

*Apetece morrer, mas ninguém morre.
Apetece matar, mas ninguém mata.
Um fantasma percorre
Os motins onde a alma se arrebatava.*

*Oh! Maldição do tempo em que vivemos,
Sepultura de grades cinzeladas,
Que deixam ver a vida que não temos
E as angústias paradas!¹²*

A literatura, tal como as reacções do sistema nervoso a um estímulo que exige uma adaptação, seja ela da ordem do inconsciente ou do consciente, pode corresponder em certas situações a um exercício mais ou menos complexo de reajustamento, face a um trauma. Assim acontece com uma boa parte da produção literária escrita sob a ditadura. Perante a nova ordem imposta pelo golpe de Estado, e perante as consequentes rupturas e distorções da vivência do quotidiano e da identidade, a escrita mobiliza um programa de acção: a procura da sanidade individual e colectiva a partir da evocação e do testemunho, que reencenam o trauma e o colocam em perspectiva histórica. Nestas circunstâncias, a literatura orienta-se para uma função homeostática¹³, na medida em que visa a busca de um reequilíbrio face aos destroços de uma consciência colectiva manipulada pelo regime. Quando esse mecanismo de defesa é simultaneamente um imperativo ético, dá-se-lhe o nome de literatura de resistência.

Resistir significa, de facto, lutar, opor-se, recusar, mas também sobreviver. E se a ideia de luta atravessa a nossa literatura dos anos 40, 50 e mesmo 60 - de *Gaibéus*, de Alves Redol, a *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, de *Quando os Lobos Uivam*, de Aquilino, a *O Hóspede de Job*, de Cardoso Pires -, a de sobrevivência não é menos significativa no conjunto dessa produção. Um simples título pode ser revelador, como é o de *Notícias do Bloqueio*, a revista de poesia editada no Porto entre 1957 e 1961. Dirigida por Egito Gonçalves, Daniel Filipe, Papiniano Carlos, Luís Veiga Leitão, Ernâni Melo Viana e António Rebordão Navarro, *Notícias do Bloqueio* assinala uma segunda vaga neo-realista, sob o signo da poesia-grito, que é a estratégia de sobrevivência do sitiado:

*Por aqui andamos a morder as palavras
dia a dia no tédio dos cafés
por aqui andaremos até quando
a fabricar tempestades particulares
a escrever poemas com as unhas à mostra
por aqui andaremos até quando
a colher as cerejas do ódio
a rugir quotidianamente até onde derem a respiração e a saliva
enquanto os corações se vão enchendo de areia lentamente.¹⁴*

Mas a literatura de resistência é também a reconstrução dum universo simbólico, o refazer dum conjunto de referências e de valores a contracorrente das referências e dos valores coercitivos. Nos anos 60, um exemplo dessa reconstrução é-nos dado pela poesia de Manuel Alegre. O que a torna inconfundível é o modo como se inscreve numa dupla temporalidade, fazendo da tradição e da prospecção do porvir as coordenadas dum processo de busca da identidade em que passado e futuro deixam de ser tempos disjuntivos. Por um lado, a sedimentação histórica e o património cultural, que o poeta celebra através da incorporação intertextual, em constantes citações e glosas dos nossos grandes autores, de Camões aos contemporâneos; por outro, a própria *performance* poética, no limiar do devir:

*Não mais Alcácer Quibir.
É preciso voltar a ter uma raiz*

*Um chão para lavar
Um chão para florir.
É preciso um país.*

*Não mais navios a partir
Para o país da ausência.
É preciso voltar ao ponto de partida
É preciso ficar e descobrir
A pátria onde foi traída*

*Não só a independência
Mas a vida¹⁵.*

Apelando a um destinatário que é simultaneamente objecto pedagógico e sujeito performativo, presença histórica e identidade em construção, gesta e gestação, o poema resiste, reedificando os fundamentos duma consciência nacional. Compreende-se, assim, a axialidade, na obra de Manuel Alegre, de alguns dualismos metafóricos, aliás nunca resolvidos, como o exílio e a raiz, ou a errância de Ulisses e o retorno a Ítaca, e em particular a importância do tema do regresso enquanto reapropriação simbólica dum espaço.

Já depois do 25 de Abril, um significativo conjunto de romances publicados a partir de finais dos anos 70 é dominado pela revisitação e pela reescrita da História. No rescaldo da Revolução, torna-se premente a indagação sobre os destinos colectivos, e a identidade volta a ser questionada num momento decisivo em que a nação é percebida como “formação discursiva”, para utilizarmos a expressão de Foucault. O que caracteriza esses romances é uma nítida agulhagem em relação à novelística das décadas anteriores, no que diz respeito à expressão da sensibilidade colectiva. As suas matrizes discursivas dominantes são a ironia e a paródia, postas ao serviço da revisitação e da ficcionalização da História. O grotesco, enquanto distorção do real e exacerbação do *pathos*, é também um modo preferencial de estilização.

Dois exemplos bem conhecidos, entre tantos outros possíveis, ilustram estas estratégias. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), José Saramago faz um *remake* literário sobre uma ficção anteriormente elaborada por Fernando Pessoa, o seu heterónimo Ricardo Reis, e encena o reencontro entre o poeta ortónimo e o horaciano autor das *Odes*. O romance é, em grande parte, um exercício auto-reflexivo, sobretudo pela forma como incorpora um sem-número de citações literárias. Todavia, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não se esgota na pura auto-referenciação, tendo como pano de fundo o retrato de um período histórico protagonizado por Hitler, Mussolini e Salazar. A crítica social e política torna-se bem explícita em certas passagens, o propósito interveniente é manifesto, e a história das personagens de papel que se animam no romance é a alegoria do ser português num determinado momento da nossa existência colectiva, resumida nesta formulação de Marcenda, uma personagem feminina deformada por um defeito físico: “somos todos aleijados”.

António Lobo Antunes leva até às últimas consequências a visão grotesca. Tanto os romances sobre a guerra colonial como *O Manual dos Inquisidores*, verdadeiros ajustes de contas com a História, tomam como alvos de eleição as matérias épica e mítica, determinantes na definição da nossa identidade cultural. O autor esconjura a memória traumática do passado recente, ampliando até à distorção os pormenores mais sórdidos do grande painel social. O abjeccionismo temático e linguístico em que se consubstancia esta visão “iconoclasta” (a expressão é de António Quadros) vai-se intensificando até aos limites do quase insuportável ao longo da sua produção romanesca. A prosa de Lobo Antunes aproxima-se, assim, dum expressionismo literário cujos traços mais marcantes seriam o niilismo, o sentimento crepuscular, a representação da realidade como monturo e o gosto do paroxismo e da distorção. A violência imprecatória é conseguida em Lobo Antunes sobretudo através do disfemismo, mas, além desta, outras marcas estilísticas obsessivas compõem um idiolecto inconfundível que acompanha a visão dantesca ou a representação de um “mundo às avessas”.

3. Resta-nos considerar as representações literárias da liberdade. A partir de alguns exemplos, tentarei destacar nelas duas grandes linhas de força. A primeira é a que identifica a liberdade como uma vivência interior. Contra uma exterioridade que a cerceia, a consciência é o espaço insubmisso e irredutível da liberdade, a trincheira a partir da qual é possível inventar uma realidade outra e combater o “terrivelmente real”. A poesia lírica foi para muitos uma contrapartida para o desespero. A poesia amorosa, em particular, foi uma expressão alternativa da liberdade, como no conhecido poema de António Ramos Rosa “Não Posso Adiar o Coração”, em que se diz a urgência do sentir como forma de re-humanização do homem num mundo dominado pela angústia.

Também a literatura intimista constituiu, em muitos casos, uma reserva anímica. E não foram tão poucos assim os escritores que nesse sentido a praticaram: basta lembrar João Sarmento Pimentel, que nas *Memórias do Capitão* evoca as vicissitudes da sua juventude de combatente das liberdades e o exílio no Brasil após a fracassada revolta de Fevereiro de 1927; José Gomes Ferreira, que, além d’ *A Memória das Palavras*, publicou vários diários; Aquilino Ribeiro, que em *Um Escritor Confessa-se* recorda os seus primeiros envolvimento conspirativos; Miguel Torga, em cujo *Diário* sucessivas gerações procuraram sobretudo a exigência ética e o compromisso cívico, e que no “Quarto Dia” do seu romance autobiográfico *A Criação do Mundo* nos deixou um testemunho sobre a guerra civil de Espanha; ou mesmo Ruben A., que, apesar de não ser um homem de esquerda, não poupa em *O Mundo à Minha Procura* uma sociedade enquistada no seu atavismo cultural (“É uma sociedade em que os homens vivem na pedra lascada”), provinciana e hipócrita, retratada em páginas de sátira contundente ou de amargo ressentimento.

Textos como estes fazem-nos repensar a importância do intimismo em tempo de repressão: longe de constituir um sinal de retirada ou derrota, ele é por vezes um eficaz processo de reconstrução dum consciência individual e colectiva. A prática autobiográfica torna-se então uma responsabilização do eu perante si próprio e perante os outros. Um caso paradigmático a este respeito é Ruben A.: a revolta pelo afastamento compulsivo do cargo de leitor no King’s College de Londres, a mando do ditador, está na origem de algumas das mais veementes páginas de protesto d’ *O Mundo à Minha Procura*.

Mas a interioridade não é o único lugar onde procura asilo a liberdade. Também a imaginação é o seu espaço-refúgio. Porque nunca experimentada realmente no plano da vivência do quotidiano, a liberdade foi para várias gerações uma projecção ou um ponto de fuga. A imaginação, ou faculdade de conceber por imagens, inscreveu-a num horizonte mítico que autorizou as alegorias narrativas e poéticas mais diversas, desde as primeiras metáforas solares neo-realistas (o alvorecer, a manhã, o novo dia, a primavera, etc.) até outras ficções mais complexas. A metaforicidade das representações literárias da liberdade não ficou, pois, a dever-se apenas às restrições impostas pela censura e à impossibilidade dum discurso óbvio. Ela traduz sobretudo um modo de pensar a liberdade como protensão, movimento rumo a um devir, invenção do futuro. Isto é, um modo de a deixar em aberto. Dois exemplos apenas, para concluir.

No romance *Directa*, publicado em 1977 mas em parte anterior ao 25 de Abril, Nuno Bragança evoca a acção dum grupo clandestino no Portugal dos anos 70. A história decorre no espaço de um dia e uma noite, e relata a fuga de um membro do grupo perseguido e prestes a ser preso pela P.I.D.E.. Depois de ajudar o camarada a evadir-se do

país, o protagonista salvará também a mulher amada, em processo de autodestruição por drogas e álcool, conduzindo-a a uma clínica de recuperação. O derrotismo imobilista dessa mulher, a que assistimos ao longo da narrativa, tem uma vincada função ideológica, na medida em que representa o *Angst* da impotência, a muda desolação da incapacidade de reagir, numa espécie de *playing out* diante dos próprios olhos do companheiro. Ela é, como se compreende, a imagem do próprio derrotismo colectivo. Por isso, o acto militante acabado de praticar não ficaria completo se não fosse rematado por outro acto de libertação, igualmente vital, que é o seu equivalente metafórico. A história desdobra-se, assim, em dois fios paralelos, cada um deles conduzindo ao seu próprio horizonte de liberdade, e desenrolando-se na temporalidade alegórica da noite e da madrugada.

No poema de Luís Veiga Leitão “A uma Bicicleta Desenhada na Cela”, a liberdade é mais uma vez uma projecção, mas agora num espaço simbólico:

*Nesta parede que me veste
da cabeça aos pés, inteira,
bem haja, companheira,
as viagens que me deste.*

*Aqui, onde o dia é mal nascido,
Jamais me cansou
O rumo que deixou
O lápis proibido...*

Bem haja a mão que te criou!

*Olhos montados no teu selim
Pedalei, atravessei
E viajei
Para além de mim.¹⁶*

Como escreveu Andréa Rocha, que em *Temas de Literatura Portuguesa* analisou este poema, a imagem da bicicleta é uma “lição de liberdade inscrita nas próprias paredes da não-liberdade”¹⁷. Ela é, de facto, uma metáfora saturada de sentido: nome feminino com uma forte carga afectiva (“companheira”), mensagem ou legado de um preso a outro preso e elo de solidariedade entre ambos (“Bem haja a mão que te criou!”), e figuração dinâmica que sugere a viagem imaginária para fora dos limites da cela. Mas essa viagem, como nos diz o final do poema, é mais do que a passagem do espaço real da clausura ao espaço sonhado da evasão. “Olhos montados no teu selim/pedalei, atravessei/e viajei/para além de mim”, diz o poeta. A bicicleta, pela sua configuração icónica tão parecida com o símbolo matemático do infinito, é a metáfora projectiva que deixa em aberto, não formulado, o espaço infinito da liberdade.

Abstract

This article shows how contemporary Portuguese literature builds representations of aspects of the country's recent history, which are linked to Salazar's dictatorship and its maintenance mechanisms, such as political and cultural repression, censorship and ideological advertisement. The literary memory of dictatorship is reenacted along three great lines: authority, identity and freedom, which are significant to the critical reading of works that form a corpus that constitutes itself as a performative counter-narrative, which defies pedagogical and totalitarian power discourses.

Key words: Portuguese Literature – History and Criticism; Literature and Society – Portugal; Classical authors.

Notas

- ¹ LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. In: —. *O canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994. p. 299-300.
- ² LOPES, Teresa Rita (Coord.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993. p. 366.
- ³ Id., *ibid.* p. 376.
- ⁴ *Ibid.* p. 367.
- ⁵ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Livro Sexto*. Lisboa: Moraes, 1962. p. 69.
- ⁶ Idem. *Contos exemplares*. 3. ed.. Lisboa: Portugália, 1970. p. 119.
- ⁷ *Ibid.* p. 120.
- ⁸ LEIRIA, Mário Henrique. *Contos do Gin Tonic*. 3. ed.. Lisboa: Estampa, 1989. p. 19.
- ⁹ *NOVO Cancioneiro*. Lisboa: Caminho, 1989. p. 307.
- ¹⁰ O'NEILL, Alexandre. *Poesias Completas (1951/1986)*. 3. ed.. Lisboa: INCM, 1990. p. 63.
- ¹¹ Id. *ibid.* p. 64.
- ¹² TORGA, Miguel. *Antologia poética*. 2. ed.. Coimbra: 1985. p. 119.
- ¹³ A expressão é utilizada por Hernán Vidal no artigo "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo". In: *FASCISMO y experiencia literaria: Reflexiones para una reanonización*. Hernán Vidal (Ed.). Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. p. 20
- ¹⁴ GONÇALVES, Egito. Notícia para colar na parede. *Notícias do Bloqueio*, n. 3, p. 61.
- ¹⁵ ALEGRE, Manuel. *30 Anos de Poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 168.
- ¹⁶ LEITÃO, Luís Veiga. *Longo caminho breve*. Lisboa: INCM, 1985. p. 70.
- ¹⁷ ROCHA, Andréa. *Temas de literatura portuguesa*. Coimbra: Coimbra, 1986. p. 156.

