

*Melodias de "Um requiem português":
tempo, devaneio e vastidão*

"Um requiem português" and its melodies: the time, the daydreaming
and the vastness

Luciana Éboli

Centro Universitário La Salle, Canoas, RS, Brasil

Resumo: O trabalho analisa o romance *Um requiem português*, de Mafalda Ivo Cruz, sob a perspectiva social de Portugal no período salazarista, e desvela os períodos distintos de uma família marcada pela perseguição política e pela violência. A construção da narrativa dá ênfase à musicalidade, às diferentes vozes narradoras, ao jogo temporal e às imagens poéticas. A análise é fundamentada nas teorias de Gérard Genette, Iuri Lotman e Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Portugal. Literatura. Memória. Narrativa.

Abstract: This study intends to analyze *Um requiem português*, written by Mafalda Ivo Cruz, that reveals the different periods of a family marked by political persecution and violence. The construction of the narrative's emphasis is on musicality, the different narrators voices, the game time and poetic images. The analysis is based on the theories of Gérard Genette, Iury Lotman and Gaston Bachelard.

Keywords: Portugal. Literature. Memory. Narrative.

O devaneio da arte

Ré.qui:em *sm.* Na liturgia católica, parte do ofício dos mortos que principia com a palavra latina *requiem* (repouso). [Pl.: *-quiens.*] (FERREIRA, 2008).

Luciana
Éboli

178

Iniciar a leitura de um romance de Mafalda Ivo Cruz é sempre um mergulhar num emaranhado de vozes narrativas, que induzem à percepção de um estilo narrativo melódico, fruto do treinamento musical da autora. Em *Um requiem português*, seu primeiro romance, publicado em 1995, essas características definem-se desde o início e retornam de forma incisiva em obras posteriores, a marcar um discurso original e uma construção polifônica, com a exigência de uma leitura atenta, por vezes perdida em musicalidade, mas enigmática na teia de vozes, personagens e tempos que constroem a narrativa. Ao retomar fatos da história de Portugal, a autora desvela os períodos distintos de uma família marcada pela perseguição política e pela violência, ao tomar como base um acontecimento real do período salazarista, o crime da praia nos arredores de Lisboa, também retratado em obras como *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, e *Um crime inútil*, de Joaquim Paço d'Arcos.

Em diversos saltos temporais, lê-se a trajetória de Jorge, filho da matriarca francesa com o militar português, admirador de Salazar. O choque cultural é retratado na chegada da jovem recém-casada, vinda da França, na adaptação ao novo país, na formação da família – na qual o primogênito cresce, em Lisboa, onde torna-se figura importante do grupo comunista, em oposição ao pai. As vozes narrativas alternam-se, matizam os acontecimentos e alteram a percepção dos fatos. Mas as personagens vivem momentos da história de Portugal e evidenciam, em situações alternadas, a própria identidade:

Um lugar onde se encontram coisas tão estranhas como por exemplo, nas ruínas de uma antiga fábrica, a estátua coberta de musgo de uma criança com o jarro na mão.

Embora o mar seja nessa cidade nua o elemento perturbador.

Não chega aqui o mar, no entanto daqui parte-se, como aqui se chega. O fundamento, a origem e o limite que reverte, como a face da estátua que se cobre de musgo, na eternidade dos invernos. A alma que silencia o corpo. Apesar disso, de aquático aqui, só a chuva a crepitar nos vidros,

e depois a lama, os charcos, ou a água que fica a apodrecer dentro de restos de vasilhas ou garrafas abandonadas, tecidos que rolaram e desgingiram, detritos estranhos, como é estranho o cabelo colado à cara e uma espécie de lentidão, como uma ausência de sentimentos. (p. 14).

As palavras anteriores de uma das mulheres de Jorge complementam-se nas impressões da matriarca Louise e na sensação, como estrangeira, de inadequação a Portugal:

Dizia muitas vezes ‘não tenho paciência, agora já não tenho paciência’. ‘Agora’ era uma palavra a que se seguia sempre um sorriso. ‘Agora não me importo’, no seu português de estrangeira – falo uma língua de trapos. Havia instantes de silêncio que faziam lembrar a dificuldade que se tem às vezes de seguir uma partitura cheia de acidentes complicados. (p. 16).

*Melodias de
“Um requiem
português”*

179

A trajetória da amizade de Jorge com o companheiro de prisão Lázaro baseia a trama do crime – e a narrativa abrange um longo percurso da vida do prisioneiro comunista, de suas várias mulheres, sua família e sua percepção de mundo, desencadeada pelas narrações das personagens através da construção textual da obra. Também a história de Lázaro é desvendada por vários olhares e contada em rápidos momentos.

As escolhas da autora, ao construir sua sinfonia narrativa, expressam a opção estética pelo descontínuo, pelo estranhamento, pelas surpresas das variações rítmicas das palavras e através da falta de sucessão explícita dos fatos. Diz-se explícita, pois, ao longo da sinfonia, as vozes dão o tom e o movimento necessários para que se perceba o contexto através da sensibilidade, da escuta dos timbres e dos silêncios, das imagens que se constroem e falam por si: “As ligações extratextuais de uma obra podem ser descritas como a relação do conjunto dos elementos fixados no texto com o conjunto dos elementos a partir do qual foi realizada a escolha do elemento utilizado que é dado” (LOTMAN, 1978, p. 102). A afirmação estabelece a ponte entre o que é escrito e o que é decifrado, como provoca um dos tantos narradores: “Só o mundo nos decifra com claridade” (CRUZ, 1995, p. 16).

Para Lotman (1978), a arte cria para o homem a possibilidade convencional de falar com ele-próprio em diferentes linguagens; ao codificar diferentemente o seu próprio “eu”, através da arte, o homem é auxiliado a resolver uma das questões psicológicas mais importantes:

a determinação do seu próprio ser. Assim, em *Um requiem português*, o que se estabelece *a priori* é a construção de uma história comum, que permeia tragédias pessoais, mas que reflete um *status* maior do sujeito que compõe uma sociedade e que, a partir dela, retoma a construção individual com parâmetros que o situem e o façam sentir-se parte de um universo no qual possa reconhecer-se como indivíduo.

Aquele instante que demorara séculos a compor em espírito, juntando e sobrepondo imagens, traduzindo visualmente para si o que ainda no interior dos muros era um sentimento real, sair, sair, quando atravessava os corredores que pareciam cheios com a névoa do castelo e se sentia preso, sim, mas a uma firme vontade: a de se possuir absolutamente no olhar do mundo. Atravessava o corredor, ele, o nº 224. E o olhar do mundo. O olhar do mundo. (p. 18-19).

Na trama, as dificuldades da família em aceitar as impossibilidades de uma vida em paz traduzem a situação de conflito da própria sociedade portuguesa retratada. As reações individuais são motivadas pela violência propagada e surgem nas ações dos corpos, nas palavras, nos jogos de culpa entre os entes:

Atirou-me um uniforme militar, pilhas de jornais, os gestos endureciam, rápidos, brutais. Gritava. Trouxe-me retratos, atirou para o chão fotografias, documentos dactilografados, recortes. E uma caixa de bilhetes, que me obrigou a ler. E eu li. Insultos. Ameaças. Ameaças físicas, terríveis. Não assinados. Anônimos. Outros assinados. De qualquer maneira quem tem medo de uma viúva sozinha? Com um filho. Ainda hoje. Quem tem medo de nós? [...] Nascer neste país condena. Talvez nascer noutra país condene a outra coisa qualquer. Nascemos aqui. (p. 21).

Lotman (1978) afirma que a obra de arte representa um modelo finito de mundo infinito. Dessa forma, a escrita narrativa, construída com uma estética própria, pressupõe um olhar original a um fato conhecido. A trama de *Mafalda* Ivo Cruz possibilita a releitura dos fatos reais na medida em que o contextualiza, muitas décadas antes, na criação ficcional das trajetórias dos envolvidos no crime da praia: “pelo simples fato de a obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia

do objeto dentro das formas que são próprias a este” (p. 349). Portanto, os devaneios dessa escrita artística conduzem o leitor a novos arranjos: articulam conflitos, transgridem o tempo, sugerem ritmos e criam novas imagens: “A infância é uma única tarde de chuva, fastidiosa, vaga. A casa, era a casa de Arietta. Tínhamos quatro ou cinco anos quando o Jorge foi preso, numa tarde assim tão estúpida e absurda como as outras, tão fastidiosa, tão estranha.” (CRUZ, 1995, p. 31).

O tempo, um dos elementos tão importantes quanto as vozes das personagens na reconstrução dos fatos e das épocas, reforça a ideia de jogo através de suas rupturas, jogo no qual o desafio maior é situar essas personagens nos períodos em que viveram. No romance, ecos de vivências e conflitos ressoam em outras épocas e misturam novas e antigas vozes e, dessa forma, desafiam o leitor a criar a sua própria lógica temporal.

*Melodias de
“Um requiem
português”*

181

O jogo do tempo

Conforme Genette (1984, p. 33), estudar a ordem temporal de uma narrativa é “confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indireto”. A reconstrução histórica, por conseguinte, é evidenciada ao longo do romance por indicações esparsas dos anos, o que confere parâmetros para que as trajetórias desconexas das personagens sejam desvendadas:

1940, um rapagão moreno olha-se no espelho vestido com a farda da tropa, seguido pelo olhar da tia, sentada numa cadeira de rodas. No fundo do quarto uma jovem, de rosto inclinado sobre o ombro esquerdo, sorri. Usa uma saia branca rodada com papoilas estampadas. Um pombo azul poisa no rebordo da janela. Lá fora barulho de elétricos, passos de vez em quando, sob sol fúnebre de Lisboa, que queima, amortece qualquer movimento, cala qualquer voz. Como se os dias, as horas, os instantes se perdessem de vista uns dos outros. (p. 33).

A ideia de anacronia no texto literário pressupõe a movimentação na linha de tempo narrada, seja no passado, seja no presente ou no futuro: do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar, uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do presente. Para Genette (1984), essa distância tempo-

ral chama-se alcance da anacronia, assim como se chama amplitude da anacronia o que recobre a duração de uma história mais ou menos longa. Neste romance, tanto o alcance quanto a amplitude sofrem diversas variações, num ritmo inconstante na apresentação dos fatos:

Era 61 quando começou a guerra colonial do Ultramar. O Jorge via aos pombos poisarem no rebordo das janelas redondas dos corredores do Aljube, quando passava, uma vez por dia, para a hora do passeio. Depois foi deslocado para a penitenciária de Lisboa. Era aí, nesse edifício ridículo, que a Mãe, a princípio, ia visitá-lo. Depois seria transferido para mais longe. (p. 44).

A análise do jogo temporal na construção da narrativa pode relacionar-se diretamente com a análise das formas de elipse do texto. Genette (1984), ao definir a elipse de um texto, classifica-a em três categorias do ponto de vista formal: a) elipses explícitas – que procedem, por indicação determinada ou não, do lapso de tempo que elidem; b) elipses implícitas, cujas presenças não estão declaradas no texto, quando o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa; c) por fim, a elipse hipotética, a forma mais implícita da elipse, quando se torna impossível localizá-la ou mesmo posicioná-la, mas que posteriormente revela-se como uma analepse na narrativa. Percebe-se que, num intervalo de poucas páginas, conforme as citações apresentadas, a história perpassa o ano de 1940, rumo para 1961 e retorna a 1952, e transita entre elipses explícitas, implícitas e hipotéticas para, através dos conflitos da família, explicitar: a) a evolução da história de Portugal no século XX e suas consequências sociais; b) a posição política do pai, que admirava Salazar; c) a resistência do filho, que sofre os efeitos do Estado Novo; d) as ameaças sofridas pela família quando da fuga do filho da prisão; e) os momentos em que se expressam os delírios e desejos de cada personagem; e e) a percepção da dor da realidade cruel e suja.

Em 1952, o pai do Jorge morreu. O cortejo fúnebre subiu a Calçada da Ajuda numa manhã de chuva, desenhado a negro contra o rio. A família, a mulher, o filho, que não tinha vinte anos e cujos olhos se moviam em todas as direcções, os amigos, apertos de mão, pêsames, flores, sobretudo enormes, casacos de pele, saudações tristonhas. Ruído de passos, que se pasma num tempo alargado, de memórias já vaguíssimas. (p. 51).

Esse jogo de impressões, no qual o leitor é colocado à prova em sua capacidade imaginativa, em diferentes níveis de dificuldades, qualifica o caráter lúdico do texto literário. Para Lotman (1978, p. 126), a arte possui uma série de traços que assimilam esse caráter: “a percepção (criação) de uma obra de arte exige um comportamento particular – artístico –, que possui uma série de traços comuns com o comportamento lúdico”. Soma-se a isso a capacidade da autora de criar e recriar as situações e discutir os mesmos temas, através da alternância de vozes narradoras para construir teias de tempo, de espaço e de pensamento:

Eu só queria montar a égua, galopar sozinha.

Celeste, Gervásia, Adosinda, Emília, eram os nossos nomes. Nomes do século XIX assim como a roupa branca engomada, as tranças bem presas em redor da cara, as essências de sândalo, as criadas, os noivos, as jóias com pequenas safiras, ou pérolas, os oratórios, a Sagrada Família, o segredo em volta das menstruações, os olhares dos cocheiros, os móveis pesados, os odores do corpo, os tectos altíssimos, os lençóis de linho. Eu, no fundo queria pouco: não ter de me casar e galopar a égua. Ser senhora destes campos. (p. 52).

A frequência narrativa, segundo Genette (1984), ao pressupor relações de repetição entre narrativa e diegese, abarca um dos aspectos essenciais da temporalidade. Dessa forma,

um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se: o sol nasce todos os dias. Bem entendido que a identidade dessas múltiplas ocorrências é, em todo rigor, contestável: ‘o sol’ que ‘nasce’ cada manhã não é exatamente o mesmo de um dia para o outro. (GENETTE, 1984, p. 113).

Desse modo, as sequências de prisão e fuga do personagem Jorge, ao culminar no histórico crime da praia, são contadas sob várias versões, inclusive a sua própria:

Quando me foram buscar ao Quartel da Graça, eu era um homem jovem com uma mulher e uma filha. E subitamente estava a uma porta e o mundo abriu-se-me quando alguém me estendia na mão a noite de que

*Melodias de
“Um requiem
português”*

183

ficará na memória, pois dos passos de um homem fica sempre a memória do mundo, acho eu, por estranha que seja a viagem, e os passos de uma passada larga, ou viva, ou cansativa. Quando me foram buscar eu era um homem jovem e que tempo passou, que estranho tempo entre essa manhã que era uma praça de plátanos e agora. Talvez me devorem como a um animal. (p. 66).

Das capacidades de “repetição” dos acontecimentos referentes à história e dos enunciados referentes à narrativa, Genette (1984) define o seguinte sistema de relações de frequência: a) contar uma vez aquilo que se passou uma vez; b) contar “n” vezes aquilo que se passou “n” vezes; c) contar “n” vezes aquilo que só se passou uma vez; e d) contar uma única vez aquilo que se passou “n” vezes. Assim sendo, percebem-se as possibilidades de variações adotadas no ritmo dessa narrativa, que seguem um eixo principal com várias ramificações: a trajetória da família de Jorge e a visão da história de cada uma das suas três mulheres; os fatos contados pela matriarca Louise, seus julgamentos e suas emoções; a narrativa da irmã Claire; o ponto de vista do colega de prisão Luis Lázaro e as ideias de sua amante e delatora; por fim, o imaginário de Jorge e suas sensações.

Querida mãe: Recebi a encomenda e a carta. Desta vez achei-te abatida.
28 de maio de 61.

Estabelecimento prisional de Coimbra.

Sou um que inverteu o seu caminho e vestiu outra pele. Desta pele restará memória, porque da vida de qualquer homem que se reveste da sua verdadeira pele resta memória dos passos. Digo-te isto com tristeza. Porque mesmo num covil de quatro muros existe alegria e tristeza por terrível que isso te pareça. E depois? Será a vida breve? Ou longa? Sei que se parte para a guerra e eu não partirei. Da tua cidade que já não é a minha parte-se, subindo para a proa de um barco. Ou parte-se a pé para a França. (p. 69-70).

Na trajetória dessa família, as narrativas se alternam em anteriores ou simultâneas ou intercalam-se, aleatoriamente. Após as cartas trocadas na prisão, um novo movimento temporal remonta à época em que Louise, mãe de Jorge, chega recém-casada a Portugal. A percepção do novo país e de todo o sofrimento que se seguiria com a nova vida já está projetada na narração, em amplo salto no tempo e no espaço:

Era outubro e fazia um calor de Agosto. Lembro-me de descer a Avenida da Liberdade e sentir-me sufocar. As pessoas vestidas de escuro atropelavam-se nos passeios, os mendigos nas esquinas agachados, pareciam aves de criação, diziam ladainhas, um agarrou-me na mão, o Manoel disse-me que devia usar saias mais compridas, por estranho que te pareça saía desse instante de uma janela ou de uma loja qualquer uma voz a cantar fado que me estarreceu. E passaram por nós senhoras rígidas com sombrinhas nas mãos e duas lavadeiras gordas com trouxas enormes à cabeça e padres extenuados, e os mendigos continuavam a assaltar-nos de todas as esquinas, quando subimos o Chiado vi as lojas e, não sei porquê, uma padaria. Dois cegos vendiam ramos de violetas diante da Igreja do Loreto e eu pensava eu morro, eu vou morrer, sentindo ao mesmo tempo o braço solícito, do meu marido no meu, a sua voz pálida a explicar-me as coisas e o meu espanto que não parava de aumentar até rebentar em lágrimas diante de um doce de ovos numa pastelaria. E ele aflitíssimo dizia-me – se queres voltar. Se quiseres voltar. E eu respondia eu morro, morro, eu morro.

Chorei dois anos, recusando cada vez que ele me propunha o regresso à França, sempre aflitíssimo comigo, com os meus olhos outra vez inchados, quando ele chegava da rua, depois dizia, deixa estar, eu não morro, eu habituo-me. (p. 90-91).

A sequência de imagens proposta nesse trecho da obra caracteriza uma Lisboa vista pelos olhos de uma francesa, recém-chegada a Portugal, no início do século XX. A narração, mais do que situar o leitor na situação social local, desenha o estado de alma da personagem, ao relembrar o momento de chegada e adaptação a uma nova cultura. A esses instantes de memória serão acrescentados, em alternância de perspectivas e focalizações, novos ritmos textuais:

Portugal nos anos 50, andava eu nos quarenta anos, o meu marido morria, o Jorge atingia os vinte.

Passei a vestir-me de luto. Nesse ano eu e o Manoel tínhamos planejado uma viagem à Itália. Afinal nunca fui a Veneza. O Jorge fez vinte anos. (p. 110).

A forte influência musical na obra de Mafalda Ivo Cruz transparece em sua estrutura rítmica, ao conduzir a narrativa de forma

surpreendente, com expressividade peculiar, como se estivessem em execução vários instrumentos de uma orquestra. Para isso, a autora apresenta com frequência, e por vezes de forma simultânea, escritos em monólogo interior, diálogos, discursos indiretos, descrições filosóficas, narrativas e metanarrativas, numa organização que perpassa os temas principais e secundários através de várias vozes, repetições e temas recorrentes. A transgressão literária, nesse caso, conduz o comportamento transgressivo de suas personagens – às vezes oculto, por força das circunstâncias, mas sempre latente, seja nos espaços de desejo, seja nas fendas das origens, seja através da fuga para um lugar onde já não há acolhimento, retratado nas imagens do “tempo perfeito” da infância, com todas as suas contradições:

Os anos 30 em Portugal eram como uma boca sem dentes a murmurar orações. Em criança o meu filho amava a forma dos peixes. Era um rapzinho loiro, tinha herdado de mim a pele e o cabelo. Era uma criança emotiva, tirânica, alegre, exactamente como eu.

Crescemos os dois em redor das árvores do Jardim da Estrela. Porque eu também ainda tinha que crescer. A natureza em Portugal é pobre e doentia e a infância, em toda a parte, entrecortada de solidões e rasuras de angústia. A sensação de que não nos adequamos às coisas, nem as coisas a nós.

Mas as palavras eram sons animais carregados de afecto. Entre mim e o meu filho, quando ele era pequeno. (p. 98).

A narração contrasta com a sequência de reflexões acerca do Portugal dos anos 50, quando então o pai de Jorge morre e sua mãe procura acostumar-se com a solidão, com a presença da morte, com as lembranças que ficam e com a sensação de abandono que advém à época do casamento do filho. A imagem do ato – “o Jorge casou-se, assinou um documento de consentimento mútuo – inclinado sobre uma mesa nua” (CRUZ, 1995, p. 113) – complementa-se com a ideia de crueza e violência subentendida nas frases de Louise e na presença da mulher de seu filho: “recebi em minha casa como quem aparta os panos do vestido e expõe o peito um instante e depois sente uma dor aguda” (p. 113).

Vastidão

De acordo com Bachelard (2008), pode-se dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Relacionado à ideia de vastidão, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados, mas, segundo o autor, por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. “E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (p. 190). Para tanto, há que considerar o princípio de que a imaginação trabalha, com liberdade, o espaço, o tempo e as forças. Para o autor, no plano das ideias, a imaginação pode proporcionar devaneios sem limites. “Há idéias que sonham” (p. 124), afirma. Também a autora de *Um requiem português* trabalha com esses limites da imaginação ao criar imagens que deixam atrás de si uma história própria e complexa: “cada imagem deixa de si um rasto. Os anos 40 em Portugal eram: um cemitério, um baldio, o mar. Um carro na marginal. O vento. As ondas. Ninguém. Matilhas de cães à solta nas praias” (CRUZ, 1995, p. 98).

Entre o instante narrativo único e os diversos momentos da história, a distância é necessariamente variável, conforme afirma Genette (1984). Por conseguinte, o espaço do devaneio propõe um jogo de simbolismos propício à linguagem da obra e suas variações rítmicas. A vastidão das imagens acompanha os (amplos) espaços de reflexão e dá vazão às inúmeras possibilidades de reconstrução da história. Os sentimentos e os estados de alma movimentam determinados momentos de falta de ação externa das personagens, ainda que Louise afirme: “a dor da metamorfose é constante, e cortada por episódios agudos” (CRUZ, 1995, p. 115).

Tocaram-nos à porta de madrugada e dois homens que disseram que o Jorge tinha sido preso e remexeram tudo, enquanto eu me mantinha hirta com a minha neta nos braços, incapaz de sentir nada. E depois limpamos a casa porque os chacais deixam urina e excrementos, odores fétidos. Limpámos tudo por causa do odor fétido e eu jurei que ‘sempre que voltarem limpo tudo’. (p. 115-116).

Para Genette (1984), ao caracterizar o teor temporal de uma narrativa, consideram-se, no seu conjunto, todas as relações que vão se estabelecer entre a própria temporalidade e a da história que conta. Assim, tanto o espaço de tempo narrado quanto o espaço de tempo contemplado

pelo devaneio tornam-se elementos fundamentais para dar andamento à narrativa. A teia armada por esses elementos só se completa através do arranjo destes, e isso traz a identidade à obra. Ao retomar a ideia de Bachelard, sobre a força das imagens e da imaginação, percebe-se o quanto a escrita de Mafalda Ivo Cruz abre espaços viscerais de escrita:

Mas de onde vem o dinamismo evidente dessas imagens excessivas? Tais imagens movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto. O ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara ‘uma saída’. Isto é verdadeiro em toda escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno. Permanecendo ainda no centro da imagem que estudávamos, parece que, ao conservar-se a imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar. Se vivemos a paradoxal imaginação do molusco vigoroso [...] chegaremos à mais decisiva das agressividades, à agressividade protelada, à agressividade que espera. Os lobos fechados em conchas são mais cruéis que os lobos errantes. (BACHELARD, 2008, p. 123).

O esconderijo, afastado de Lisboa, é o local onde os conflitos pessoais se tornam ainda mais evidentes. Na descrição da personagem Lázaro, ele afirma nunca saber quem eram os seus iguais, ainda que fossem companheiros de fuga. A espera dias a fio acirra a tensão e expõe os limites dos quatro habitantes da casa: as pulsões instigam a violência.

No romance *Um requiem português*, obra de estreia da autora, a história e cultura de Portugal estão sempre presentes, através das diversas vozes narrativas e remontadas sob perspectivas variadas, para reconstruir a tradicional história do crime da praia, ocorrido a 20 km de Lisboa. O assassinato foi um acontecimento símbolo da resistência antissalazarista e é base para que a autora reconstrua as transições e conflitos das relações familiares, registre as consequências políticas para a sociedade da época, assim como as maneiras individuais de vivenciar aquele período, dentro daquele contexto. Conforme afirma Warnier (2003), o indivíduo não é um ser sob influência, inteiramente pilotado de fora pela sociedade à qual ele pertence e de dentro por sua própria cultura incorporada. Para

o estudioso da cultura, cada um age sobre si mesmo e sobre os outros, de acordo com os seus meios, grandes ou pequenos, e esta ação comporta uma certa parte de liberdade e de racionalidade.

Mafalda Ivo Cruz soube contemplar esse trânsito entre liberdade e racionalidade na construção de suas personagens, além de construir uma obra profundamente reflexiva do ponto de vista sociopolítico, ao focalizar o período salazarista: a considerar, também, todas as características narrativas, estéticas e estilísticas que contemplam a sua relevante contribuição para a literatura portuguesa da atualidade.

*Melodias de
"Um requiem
português"*

189

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1984.

CRUZ, Mafalda Ivo. **Um requiem português**. Lisboa: Presença, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. **Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2008.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2003.