

A ficção como abrigo: *Rudolfo*, de Olga Gonçalves

Fiction as refuge: Rudolfo, by Olga Gonçalves

Carlos Henrique Soares Fonseca*

Resumo

Olga Gonçalves é uma importante escritora da literatura portuguesa após a Revolução dos Cravos. Entre tantas publicações renomadas, o objetivo deste trabalho é analisar *Rudolfo* (1985). Partindo da hipótese de que este romance é uma subversão do modelo clássico do romance policial, pretendemos direcionar a nossa leitura para a investigação de como essa estratégia é utilizada para representar ficcionalmente o deslocamento, a migração e o exílio de um personagem que é metonímia de uma condição que, após as guerras coloniais em África, ficou popularmente conhecida na cultura portuguesa como a de *retornado*.

Palavras-chave

Olga Gonçalves. Narrativa policial. Migração. Exílio.

Abstract

Olga Gonçalves is a renowned writer of Portuguese literature post-Carnation Revolution. Among so many prestigious works, this paper aims to analyze *Rudolfo* (1985). Assuming that this novel subverts the classical structure of crime novel, our reading focuses on the investigation of how this strategy is used to fictionalize displacement, migration and exile of a character who is a metonymy of a condition that, after the colonial wars in Africa, became popularly known in Portuguese culture as that of *returnee*.

Keywords

Olga Gonçalves. Crime novel. Migration. Exile.

Se podemos afirmar, sem que a menor dúvida perpassasse tal asserção, que a Revolução dos Cravos promoveu enormes mudanças nas dinâmicas sociais portuguesas, não é menos verdadeiro atestar que esse movimento, gerado pela insatisfação com os horrores de uma ditadura, refletiu diretamente na produção literária pós-Abril de 1974. A aura de renovação política que acompanhou esse

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

acontecimento resultou em uma literatura que, motivada por esse contexto histórico, ganhou formas que propunham uma revisitação temática (seja dos dramas individuais ou coletivos) à sobrevivência das barbáries cometidas pelo governo salazarista, ou até mesmo uma abordagem sobre as experiências traumáticas causadas pela crueldade das guerras coloniais. O fim da ditadura, portanto, contribuiu muito para os desdobramentos temáticos e ficcionais que se manifestaram na literatura posterior ao 25 de Abril, de maneira a consolidar nomes que já gozavam de um prestígio literário e o devido reconhecimento de novos escritores junto à crítica especializada e ao público leitor.

As questões levantadas por essa literatura colocaram em xeque muito do que era pertencente a uma espécie de “mitologia” da identidade portuguesa. Não é pouco difundido que o discurso salazarista subverteu os ideais épicos camonianos para consolidar um ideal lusitano de povo conquistador – “pobres, saímos de casa para ser ou tentar ser senhores” (1992, p. 125), como bem observou Eduardo Lourenço em sua crítica ao mito da emigração e as suas ligações com essa imagem do português como desbravador de novas terras. Desde o século XVI, as viagens que buscavam uma expansão territorial e uma exploração dos povos foram “alimentando” um processo identitário de um povo que, colocado à margem da Europa, buscou “em longes terras o que em casa lhes falta” (LOURENÇO, 1992, p. 124). No século XX, deparamo-nos com o fato de que essa busca pela glória resultou em trauma, morte e silenciamento de vidas inocentes subjugadas por interesses escusos.

Naturalmente, falamos da destruição causada nos territórios africanos pelos europeus. Nenhum processo de colonização é isento de uma barbárie e de um apagamento da memória. Ainda hoje, as guerras coloniais são uma mancha na história portuguesa, e percebemos que a literatura que se propôs à tentativa de se colocar contra esses mesmos apagamentos não está apenas temporalmente situada na geração da Revolução dos Cravos¹. Se, passados quase cinquenta anos desde o fim do salazarismo, a ficção ainda procura ser um monumento em que se manifeste “na linguagem o mal inerente aos processos ativos de cerceamento da liberdade” (JORGE, 2017, p. 22), situando-se contra a barbárie, é porque há um saber, inerente

¹ Entre tantos escritores portugueses contemporâneos que dedicaram obras para visitar essa temática, podemos destacar *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo; *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), de Djaimilia Pereira de Almeida.

à narrativa, que reconhece o discurso ficcional como “única forma de reparação possível” (FIGUEIREDO, 2010, p. 204).

Dentre todos os renomados escritores lusófonos que se dedicaram a fazer de sua escrita um espaço de denúncia para a violência por trás dos processos migratórios, Olga Gonçalves é um importante nome. A sua produção romanesca tem início pouco tempo depois do 25 de Abril: publica, em 1975, *A floresta em Bremerhaven*, livro que se debruça sobre a história de um casal de emigrantes portugueses, de maneira que “o leitor se depara com uma frontal oposição entre Portugal e Alemanha” (JORGE, 2009, p. 46) em uma ficção que tem por objetivo dar conta da experiência de uma identidade estrangeira. Em 1978, a autora retorna à temática da emigração ao publicar *Este verão o emigrante là-bas*, em que o discurso romanesco irá partir de uma “tentativa de pensar a experiência concreta do homem português no estrangeiro” (JORGE, 2009, p. 77) e como o retorno desses mesmos emigrantes a Portugal, nas férias, causará uma repercussão naquele espaço. Dedicando as suas sendas ficcionais a essa temática, o leitor percebe que Olga Gonçalves aborda uma “imagem da emigração [...] fundamentalmente **interrogativa**” (BESSE, 1999, p. 11, grifo original).

Contudo, propomos a leitura crítica de uma outra narrativa da autora neste trabalho: *Rudolfo*, publicada em 1985. Subvertendo um modelo caro ao romance policial, o enredo se desenvolve, fundamentalmente, por conta das chamadas telefônicas entre uma escritora de narrativas policiais e um ladrão, cujo nome intitula o referido texto. A partir das memórias de Rudolfo, conhecemos a sua condição de *retornado*² e o seu percurso entre a fuga de África e a chegada em Portugal. Novamente, Olga Gonçalves utiliza a sua expressão literária para dar conta da experiência de emigração, focalizando, neste romance, o ponto de vista de um personagem que é metonímia de uma crueldade oriunda da repercussão dos deslocamentos originados do neocolonialismo e do trauma das guerras coloniais.

Logo no começo da narrativa, notamos que a leitura será guiada por uma narradora que evidencia o seu estatuto de contadora de histórias: “não me debato com os registos da memória. Nessa zona, fui sempre transformando tudo em poesia”

² De acordo com Silvio Renato Jorge, a palavra “retornado” foi designada para “indicar aqueles que, tendo vivido como colonizadores ou mesmo nascido nas colônias, ainda que filhos de portugueses, voltaram para a ex-metrópole após a independência dos países africanos” (2009, p. 105), de maneira que a sua cidadania se situa em um complexo lugar: nem são encarados como genuinamente africanos, nem como portugueses.

(GONÇALVES, 1985, p. 13). Colocar o seu trabalho artístico a serviço da memória é uma forma de eleger o espaço literário como abrigo e resistência a um apagamento. Se o discurso historiográfico, desejanste de uma verdade absoluta, recorrentemente silenciou as memórias daqueles que foram postos à margem, o discurso ficcional será responsável por reviver as vozes desses fantasmas, uma vez que podemos considerar assim aqueles que “são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas” (LABANYI, 2003, p. 61).

Foram negados a essas presenças fantasmáticas o direito a uma história e o percurso de uma *geografia*. É inegável que foram forçadas a um deslocamento porque sofreram um processo de espoliação que as obrigou a um *não-lugar*. Essas razões justificarão o marco inicial do confronto entre Rudolfo e a narradora:

Do outro lado do fio, era o ladrão, informado e pronto para falar comigo. Porque ele sabia.

Sabia: Que dantes eu usava o cabelo curto e mudara de penteado; que guiava um Honda, estacionando todos os dias no passeio, em frente ao Snack; que saía invariavelmente a seguir ao almoço; que escrevia romances policiais, já lera um, gostara, talvez gostasse de ler mais outro; que tinha umas botas em couro amarelo, e vestia capa de fazenda bege; que ficara viúva, há tempo, ninguém soube dizer-lho ao certo; que perdera também dois filhos (GONÇALVES, 1985, p. 25).

Ironicamente, é a figura do ladrão que desvenda a intimidade da escritora. Nesse jogo de mistérios, a narradora sofre um deslocamento: ela, que escreve romances policiais, encontra-se nas mãos de um desconhecido, um pária da sociedade. Será possível que desvele o que se esconde por trás da obsessão de Rudolfo? Como vislumbramos anteriormente, há uma dedicação em transformar a sua escrita em abrigo da memória, e não seria diferente com a situação que a envolvia: “Rudolfo, os dias correram. Estou sentada a esta secretária, escrevo acerca de nós, da singularidade do nosso caso, se quisermos chamar-lhe de caso. Mas podemos conferir-lhe um valor” (GONÇALVES, 1985, p. 25). É necessário que a singularidade desse encontro, que fratura a ordem factual, ganhe um valor; ou seja, que as palavras não se percam e que o discurso literário consiga apreender o mistério que envolve esses personagens.

Se a literatura é caracterizada por deslocar o sentido da palavra factual para torná-la objeto estético, não penso ser ousadia afirmar que os melhores escritores conseguem lapidar as palavras ao ponto de que nenhum sintagma seja considerado

involuntário. O melhor do romance realista, por exemplo, constrói a sua teia narrativa cuidadosamente, de maneira que nenhum adjetivo ou substantivo não desempenhe um importante papel no enredo daquela ficção – quer em Machado, Eça, Flaubert ou Dostoiévski. Olga Gonçalves, por sua vez, é também uma grande escritora, e atentar para a escolha das palavras em *Rudolfo* nos possibilita entender melhor a sua construção narrativa. Para além de adotar um carácter metaficcional, caracterizar a narradora deste romance como uma escritora de romances policiais está ligado ao objetivo de uma *remontagem*³ que busca, incessantemente, fraturar o silenciamento imposto aos horrores que Rudolfo, assim como tantos que foram excluídos do discurso historiográfico, sofreu.

O gênero romanesco conhecido como “romance policial” tem as suas origens no século XIX. Entre a fortuna crítica especializada, convencionou-se a eleger Edgar Allan Poe como seu “criador”, uma vez que o escritor norte-americano foi quem primeiramente se utilizou da referencialidade histórica de seu tempo para o surgimento desse tipo de narrativa: “Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 13). Foi graças à atenta observação a respeito do contexto social que o cercava que temos, até hoje e sob diversas formas, a produção dessa manifestação romanesca.

A razão para o florescimento do romance policial estar situado nos Oitocentos é justificada pelo fato de ser esse o período em que “se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo” (REIMÃO, 1983, p. 12). A sua estrutura é caracterizada por, basicamente, apresentar “um crime, um delito e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial” (REIMÃO, 1983, p. 8). Para além desses componentes, é importante que haja uma maneira específica de articulação no enredo, de modo que a relação entre o detetive e o crime seja pautada pelo seu objetivo de solucionar plenamente o enigma. Uma vez que o mistério esteja resolvido, a narrativa chega ao seu fim.

Conforme afirmamos, o romance de Olga Gonçalves não segue a estrutura clássica do romance policial, muito difundida nos conhecidos trabalhos de Arthur

³ Utilizo essa palavra a partir das reflexões de Georges Didi-Huberman sobre o papel das imagens na legibilidade da História. Segundo o teórico, a revisitação de momentos traumáticos (refere-se, especificamente, a Shoah) e fazer emergir as imagens da barbárie é colocar-se contra o esquecimento, de maneira a “reinventar [...] uma arte da memória capaz de tornar *legível*” (2018, p. 18) as experiências situadas no inaudito, no inominável.

Conan Doyle, Agatha Christie e Dashiell Hammett, para citar apenas alguns autores mais expressivos dessa manifestação. Como José Cardoso Pires fizera em *O Delfim* (1968), romance expressivo na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, a autora prefere operar por uma estratégia de subversão. O mistério que envolve a figura de Rudolfo ocupa o lugar que seria destinado ao crime. Não há a presença de um detetive que pretende uma solução final do enigma, e sim a procura da narradora em recolher os rastros e vestígios presentes no discurso de Rudolfo, a fim de que o leitor possa ser confrontado e afetado pelo testemunho de um processo histórico que desvela o horror por trás de um recorrente tom laudatório, tantas vezes utilizado para caracterizar os inúmeros deslocamentos e emigrações presentes na historiografia e cultura portuguesas.

Se a própria narrativa se desloca da estrutura clássica do romance policial para uma subversão, a posição do narrador também sofre esse processo de deslocamento. Quando a narradora cede o seu espaço a Rudolfo, muitas vezes até embrenhando o seu discurso com o dele, vislumbramos a sua origem e trajetória:

Era de África. De Angola.

[...] Então eu começava a entender. Ele estava fora do seu lugar, longe da sua terra, o trânsito aqui era-lhe difícil, soava a proibido.

Mas jamais houve hipótese de manifestação, não servem para nada as manifestações, nem os retornados se lembraram de fazê-las. Cada qual tratava do seu, ocupando casas, ocupando barracas, muitos tiveram a sorte de ir parar aos hotéis, e houve os que se juntaram à família na província. Agora trabalham no campo.

Não há alojamento, ninguém nos empresta dinheiro para comprar seja o que for, mesmo uma máquina com que se trabalhe. Nem há empregos. Um, que veio comigo no avião, aceitou pertencer à polícia de choque. [...] Mas eu tenho raiva à polícia de choque, tenho zanga à repressão.

Como devem ter notado, Rudolfo passou agora a ser o narrador (GONÇALVES, 1985, p. 39-40).

Se, na estrutura clássica do “romance de enigma” (TODOROV, 1970, p. 96), a primeira história “conta o que se passou efetivamente” (TODOROV, 1970, p. 97), a narrativa de Olga Gonçalves subverte esse modelo para que nós, leitores, possamos entrar em contato com o mistério que envolve Rudolfo. Descobrimos que nascera em África e, tal como outros retornados, fora obrigado a sair da colônia quando se deram as guerras pela independência. Fica evidente no fragmento exposto o processo violento de repressão da PIDE, que não atingiu apenas os nativos, como também aqueles que eram descendentes de portugueses. Rudolfo pode ser um pária e agir em desacordo com a lei, mas isso não o faz ser igual aos que figuraram como o braço

torturador do salazarismo. Além disso, percebemos que esse grupo de retornados está em constante deambular – ocupam hotéis, casas de parentes, barracas, as regiões interiores de Portugal. Seus corpos são obrigados a uma constante migração, de forma que é imposta às suas trajetórias uma *cartografia* em busca, quase impossível, de um abrigo. O âmbito narrativo possibilitará a Rudolfo ter uma *habitação*: se “o espaço não pode ser pensado desvinculado do tempo” (HOISEL, 2004, p. 152), a ficção, de alguma maneira, vence a referencialidade histórica e geográfica que negava à condição de retornado um *lócus*.

De acordo com Michel Collot, “a paisagem visível é apenas um esboço, prolongado pelo trabalho da imaginação. Suas partes mascaradas devem ser desveladas” (2010, p. 210). Seguindo o pensamento do teórico francês, notamos que o conhecimento de Angola que apreendemos, através do olhar e do discurso de Rudolfo, não vai estar unicamente ligado à descrição de um espaço idealizado. Se, em um primeiro momento, o personagem descreve Moxico, sua região de origem, como uma “terra de florestas e de rios, das vastas anharas onde corre a zebra e o antílope, dos lagos tranquilos onde, na época da chuva, sobe a maré-alta” (GONÇALVES, 1985, p. 44), construindo uma paisagem idílica, a sua narração não hesita muito tempo em evidenciar a violência inerente à colonização: “ao Uíge deram o nome de Carmona, e Dala Tando passou a conhecer-se por Salazar. A Lumbala chamaram Vila Gago Coutinho, como chamaram Vila Paiva Couceiro a Quipungo, e Vila Norton de Matos ao Balombo” (GONÇALVES, 1985, p. 51).

A violência colonial traz o apagamento da identidade dos povos subjugados. Uma das estratégias que utiliza para isso é uma imposição linguística. Atribuir aos espaços angolanos um nome lusófono é resultante de um esforço para retirá-los, em alguma medida, de seus povos originários, transformando-os em parte do território lusitano. Negar os nomes é fundar uma nova origem e um outro mapa para aquele ambiente. Atento a esse processo, Rudolfo responsabiliza Portugal:

A exploração colonial, disse. Queriam apagar aquela língua. Como se os ventos pequeninos da anhara parassem de assobiar, e as sanzalas não fossem crescendo caminho da mata. Como se branco falando e xingando, e bagagem no porto, e luz de candeeiro, e motor, e fósforo, e sabão e espingarda, e camioneta, e caminho de ferro, e tropa, e mesmo senhora branca a dar ordens, calassem os gritos na Senhora da Muxima. Calassem raiva de negro ou enxotassem kazumbis! (GONÇALVES, 1985, p. 51-52)

Através de sua verborragia, tantas vezes expressa pela recorrência da conjunção “e”, percebemos que a presença europeia não é capaz de silenciar a raiva dos habitantes colonizados. Nomear aquelas regiões com topônimos de origem portuguesa não fazia com que a natureza negasse a sua verdadeira origem. De certa forma, a geografia desses lugares não obedecia às vontades do colonizador.

A insubmissão de Rudolfo é importante para atentarmos que Portugal não faz parte da identidade pátria construída em seu imaginário. Edward Said, ao refletir sobre o exílio, aponta que essa condição é “irremediavelmente secular e insuportavelmente histórica” (2003, p. 49), imposta de maneira que “tal como a morte, mas sem a sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia” (2003, p. 49). Ainda de acordo com o teórico, “os exilados são sempre excêntricos que *sentem* sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade” (2003, p. 58, grifo original). Mais que um emigrante, Rudolfo é um exilado: as condições que o fizeram sair de Angola obrigaram-no a um *não-lugar* – por conta das guerras coloniais, não é encarado como africano; para os portugueses, é chamado, pejorativamente, de retornado. A insistência que tem em rememorar os nomes das regiões (os topônimos que não são lusófonos) é um índice narrativo de que ele não se submete à dominação colonial: “Quifandongo, Mucussuege, Chingongo, Coquembo, Nambuanguo, Muxaluando, Ngola, Samba Cocoto e Samba Cucala, Tunda Chivava: tantos, tantos lugares para homem nascer livre!” (GONÇALVES, 1985, p. 52-53). Ademais, a voz narrativa (uma vez que parece estar, neste momento, muito embrenhado o discurso da narradora e de Rudolfo), atesta a filiação do personagem a sua terra de origem: “pertencendo assim àqueles lugares, era seu filho, não era filho de colono” (GONÇALVES, 1985, p. 53).

Contudo, a guerra e a misericórdia não costumam ser forças tão próximas assim. Serão os confrontos que o forçarão abandonar Angola e impor-lhe uma condição errante. De acordo com Roberto Vecchi, “a literatura da guerra colonial é o fantasma do fantasma imperial, reapresenta e representa um núcleo opaco do passado e da experiência” (2003, p. 190). O poder da ficção, portanto, será responsável por abrigar o testemunho daqueles que sofreram com as atrocidades de uma guerra:

Já sei que nem posso inventar palavras para recordar. Já sei que neste e noutra continente nunca existiram pontes, já sei que na raiva se trincam os pulsos e que também o ódio é trabalhável, já sei que nas velas do mar atracam armas, já sei que dedos vão amassar o estrume, já sei a milenar fogueira de carência, que piso o pó e não invento o rumo, já sei de voos fendidos nas alturas, de narrativas sem verdadeiras caminhadas, [...] já sei que nenhum tempo resgata, afaga ou nos liberta, já sei que espero em vão um sorvo de água, já sei que não rebenta a flor nos cafeeiros e que do coió me vem espreitar a hiena, [...] já sei de quanta lava a perfurar a sombra, de quanta lágrima de cobra venenosa, se nada salvo em casa, se nada, se nada salvo.
[...] Já entendi: meu pai serrado às mãos dos guardiões da morte, e minha mãe estandarte, rompida, pau aguçado em sua carne, pau ali nosso, medrado em chão africano, figura e gesto para o nosso olhar (GONÇALVES, 1985, p. 59-60).

Novamente, a repetição no discurso de Rudolfo é a insistência de representar o horror com que se deparava. O espaço ficcional é meio de tentar enunciar a experiência traumática, inominável para aqueles que viveram a sua referencialidade histórica. Diante de uma situação de tamanha gravidade, a linguagem pode falhar em expressar tamanha catástrofe. É preciso que se recorra à arte, a fim de que, pelo poder do imaginário, aquilo que não poderia ser pronunciado na linguagem factual seja enunciado. Ao atribuir a seu personagem uma tentativa de enunciar o trauma, Olga Gonçalves faz desta narrativa um exemplo das produções literárias que, ao trabalhar com os vestígios de momentos referencialmente históricos pautados pela catástrofe, coloca o escritor em uma posição parecida com a de um “guardador do cemitério” (VECCHI, 2003, p. 200), de maneira que, a cada página de sua narrativa, pode “acompanhar os visitantes para o lugar onde os restos (as ruínas) são reconhecidos [...], tornando assim as criptas literárias um lugar colectivo da memória, da representificação simbólica do passado” (VECCHI, 2003, p. 200).

Pelos olhos de Rudolfo, acompanhamos os destroços causados pela guerra e um deslocamento através dos corpos mortos e violentados: “central de ódio e terror, ali se violava, apunhalava, esquartejava, e decepavam órgãos, e se vivia no perigo da pior emboscada” (GONÇALVES, 1985, p. 67). Diante de um cenário tão amedrontador, qualquer imagem idílica guardada em sua memória cede espaço para um testemunho do pavor e da busca pela sobrevivência: “bala traz assovio. [...] Indescritível o tiroteio, a explosão de rebentamentos, dificultando a nossa passagem, nem tempo havia para correr lágrima ou para limpar lágrima” (GONÇALVES, 1985, p. 67-68). A cena dessa paisagem destroçada é indescritível porque é envolvida na atmosfera de um mal absoluto: é indescritível porque interrompe a temporalidade de se expressar o sofrimento e, também, de se recuperar dele, apontando para uma

necessidade primitiva do homem de sobreviver, sem que lhe seja possível sequer dar vazão às emoções.

O único rosto da guerra é de morte e violência. O limite do inaudito e do indizível atinge o seu ponto na narrativa quando Rudolfo encara a morte de Cachapulula, um homem negro, empregado de sua família, que o protegeu até o momento: “perdi-lhe a hora, perdi-lhe o dia do mês. E mais até: desde então, nem sei como posso olhar duas vezes no espelho: o comprovar que existo. Esse homem deixou-se matar para me proteger” (GONÇALVES, 1985, p. 73). A referida passagem traz à tona sérias discussões. Se, por um lado, aponta para a referencialidade histórica de Cachapulula, metonímia do colonizado que foi obrigado a uma subserviência ao europeu, há uma espécie de afeto que parece fraturar a lógica violenta da colonização. Ao contrário de seu pai, que “falava do Vasco da Gama, das descobertas, e gostava de imaginar Aljubarrota, e a força da espada de Nuno Álvares” (GONÇALVES, 1985, p. 56), idealizando um imaginário imperial lusitano e figurando como o descobridor impetuoso, Rudolfo (como vislumbramos anteriormente) atribui sua origem à terra: é dela que é filho. Ver a morte de Cachapulula é perder mais um elo afetivo com o espaço onde pertencera, com a geografia que lhe era possível. A experiência traumática chega ao limite de impedir que ele encare o seu reflexo: a guerra não aniquilou apenas o que é da ordem material, mas também aquilo que há de mais subjetivo em Rudolfo.

É justamente por conta desse inominável que muito de seu percurso é resumido ao leitor, como se as palavras não fossem suficientes para narrar o deambular entre os destroços da barbárie: “um destes dias, pessoalmente, Rudolfo contar-me-ia da jornada até encontrarem uma povoação [...] Far-me-ia o relato” (GONÇALVES, 1985, p. 77). A escolha da narradora pelo aspecto verbal de seu discurso é um índice narrativo para que suspeitemos de que há algo tão assombroso na experiência de Rudolfo que escapa à textualização, que não pode ser apreendido nem mesmo pelo texto literário. No entanto, ele não desiste do desejo de contar a ela os passos de sua trajetória:

Sugeri que nos encontrássemos.

Que não me falara ainda do que passara na altura da independência para chegar em traineira a Luanda [...].

Descreveria isso de que por aí se falava, da ponte-aérea, em 75. Dos dias e das noites que teve de esperar no aeroporto no meio de uma multidão que sabia de massacres, de crianças degoladas, de cordas que enforcaram, e de homens

ofegantes com as tripas na mão. De cabeças espetadas nos postes e no alto das árvores. Coisas muitas, reais, que decidira esquecer.
[...] A espera, pertencendo a todos, apontava a direcção do futuro.
Como uma máquina fotográfica, ajustavam-na ao olho, seguravam-na, fixando à uma o mesmo ponto (GONÇALVES, 1985, p. 81-82).

Rudolfo se encontra no meio de pessoas que passaram pelos mesmos horrores que ele. Quando enuncia a catástrofe ocorrida em Angola, notamos que a paisagem se transforma em um ambiente assolado por massacres e atrocidades. Retornemos, brevemente, às reflexões levantadas por Michel Collot: “se a paisagem só toma consistência ao olhar de um sujeito, este só possui *existência* através de um espaço oferecido ao desdobramento de seus poderes, ele é inseparável de seus redores” (2010, p. 207, grifo original). Olhar as pessoas em um aeroporto, ambiente notavelmente transitório, e evocar o espaço destroçado pela guerra nos afeta com um dado muito importante: nenhuma daquelas pessoas poderá partir em busca da esperança de um futuro sem deixar a lembrança da barbárie para trás. Se “o olho torna-se artista e a paisagem ‘faz o quadro’” (COLLOT, 2010, p. 213), a tentativa de percepção como fotografia, como registro instantâneo daquele momento, resulta em uma tela em branco, devido às incertezas carregadas por aqueles emigrantes. Aliás, mais do que emigrantes: exilados, porque lhes é negada a decisão dos caminhos que percorrerão.

Resta ao poder da ficção preencher as lacunas da história de Rudolfo. Obstinação a isso, a narradora decide “conhecer Rudolfo a despeito das recomendações do António que estava ao corrente do projecto” (GONÇALVES, 1985, p. 87). Mais uma vez, atentemos à palavra utilizada em seu discurso: “projecto”. A motivação desta personagem é organizar os vestígios através do poder de enunciação literária, possibilitando um espaço seguro para que a história do retornado não se perca. Seu propósito ético e estético é encontrar um abrigo para ele em suas sendas ficcionais. Há, portanto, a exposição da situação de Rudolfo enquanto espoliado: “esgotara os pedidos para lhe encontrar emprego. [...] Os estudos na escola primária eram insuficientes, e para além do trabalho da serração ele apenas conhecia a aventura da caça” (GONÇALVES, 1985, p. 88). Se é um pária da sociedade, é porque não teve escolha: roubado de sua geografia, o único mapa que poderia traçar era o caminho dos marginalizados, oprimidos por um violento processo totalitário.

Até então, apenas travaram contato pelas conversas telefônicas. O leitor, deslumbrado pela composição da teia narrativa de Olga Gonçalves, é, de certa

maneira, desiludido quando o encontro entre esses dois personagens é narrado como um relato do fragmento:

Era ainda Inverno. Era quarta-feira.
Era o primeiro tempo depois dessa ausência. Ou da perda do que já soava como indispensável.
Eu caminhava em direção ao passeio onde habitualmente estaciono o carro, apesar das recomendações de Rudolfo.
[...] De súbito, junto ao Snack, um grupo de jovens parados na esquina aponta-me o luxo que é viver na superfície milenar da liberdade.
[...] Sigo-lhes os movimentos. Um, de entre eles, delgado e muito alto, deixa os outros e aproxima-se. Tem o andar flexível.
[...] Fita-me demoradamente. No fundo desse olhar, uma interioridade que pertence aos dois, de ambos um dado histórico.
[...] Ligo a ignição. O carro dispara. Cortado o cordão umbilical, as pontas dos dedos que seguravam a aventura (GONÇALVES, 1985, p. 95-96).

A cena é apresentada aos leitores com uma focalização muito similar à de uma narrativa cinematográfica. Focando nos mínimos detalhes, percebemos, logo no começo do fragmento exposto, a anunciação de uma perda – a separação entre Rudolfo e a narradora é inevitável. O grupo de jovens é referenciado como imagem da liberdade, conquistada após um longo período de opressão e violência. O rapaz que direciona o olhar à narradora não fala: este romance de Olga Gonçalves começa com o propósito de superar o silenciamento e, em seus momentos finais, entrega uma passagem que é composta pelo silêncio destas duas figuras. Ousamos afirmar que os detalhes são tão importantes que não é necessário um confronto verbal entre os dois para que possamos entender o que se passa. Como ela afirma, há um “dado histórico” na interioridade de ambos – o que acontece deste momento em diante, é impossível que a narrativa dê conta. A ficção consegue, por fim, ser o verdadeiro abrigo de Rudolfo.

Conforme referenciado anteriormente, a estrutura clássica do romance policial compreendia a parte final como o espaço do inquérito, onde o narrador-detetive iria “presentear” o leitor com a solução final do enigma. Aqui, não temos esse tipo de estratégia: subvertendo esse método de composição, deparamo-nos com um discurso metaficcional, em que podemos vislumbrar a escolha por contar essa história:

Neste conto, o Rudolfo é real. [...] E o narrador, à partida, necessitou criar uma situação dramática que servisse de pano de fundo à cena em que na sua vida entrara o retornado. O qual não tinha o estofado de ladrão, presumo, e quase disso estou segura.

Ser ladrão era um estado transitório, enquanto procurava entender literalmente esse novo discurso onde cada palavra conhecida chegava distinta, bem outra, com um distinto conteúdo.

Rudolfo é real. O gravador que tenho na memória (e que ligo, instintivamente, quando em espaço sagrado) não deve ter traído em muito o importante das nossas conversas (GONÇALVES, 1985, p. 99).

Rudolfo é o outro, e esse outro é aquele que foi impedido de enunciar a sua história. Retornado, ladrão, colocado à margem como tantos outros que não foram culpados pela miséria e pela barbárie que os assolou. O espaço sagrado da escrita, meio em que o trabalho mnemônico será possível, possibilita o deslocamento, o devir necessário para contar a história silenciada. Se o personagem se desloca por ser expulso de Angola, a narradora desloca a sua escrita para dar conta da experiência traumática, silenciada pela guerra. De acordo com Silvio Renato Jorge (2009, p. 126),

Ao inserir o relato de Rudolfo como leitura possível da guerra e ao mesmo tempo questionar a sua existência fora do discurso, a abordagem metaficcional construída no romance de Olga Gonçalves pluraliza e relativiza os sentidos do passado épico português, referendando a possibilidade de inclusão de novas formas de identidade dentro do conjunto cultural português e afirmando a necessidade de se vislumbrarem novos caminhos para o entendimento dos laços que ligam os portugueses à sua experiência africana.

A leitura do ensaísta vai de encontro com o que o final da narrativa nos apresenta. Uma vez que nos é proposta a reflexão crítica sobre os horrores da colonização, do salazarismo e da guerra, é necessário um momento para que a imagem fantasmática figurada em Rudolfo possa, por fim, encontrar um descanso:

Então, deixemo-lo. Rudolfo driblou seu próprio nome. Talvez em luta corpo a corpo, ideando a transmutação, a promessa, a verdade que há no mito, a posse de outra identidade, o prazer inaudito de ser outro.

Compreendo que me falta dizer o essencial.

Gastou-se o lápis, entornou-se a tinta para escrevê-lo.

Eu procurava, ao mesmo tempo, não referir o inútil, o que todo mundo sabe. Mas sou eu exactamente que preciso desta lei: Nenhum ser humano deve ser apartado da sua ficção (GONÇALVES, 1985, p. 103).

Recolhendo vestígios para compor uma história de silenciados, Olga Gonçalves apresenta ao leitor uma narrativa em que os violentos processos de deslocamento e emigração (que se figura como um banimento, um exílio) podem encontrar na ficção um espaço para superar o horror resultante da barbárie ainda traumática no imaginário lusitano. O espaço literário é o túmulo onde a presença fantasmática desses oprimidos pode, enfim, descansar. Escrevendo a partir de “ruínas

sólidas” (VECCHI, 2003, p. 198), a potência da palavra literária se revela um meio possível de “rearticular, pelo viés narrativo, a história, [...] através do bisturi da memória conjugada com a morte, um sentido” (VECCHI, 2003, p. 198).

Resta-nos refletir sobre um último aspecto de *Rudolfo*. Entre tantos deslocamentos representados na narrativa, fica a seguinte indagação: por que a autora resolve operar por uma estratégia de subversão do clássico romance policial? Em primeiro lugar, lembremos que tal gênero romanesco, acima de tudo, sempre teve a preocupação de resolver um enigma, ou seja, de desvelar aquilo que não estava aparente aos olhos do leitor. Ademais, Vera Lúcia Follain de Figueiredo defende que a narrativa policial se aproxima de uma certa origem ancestral. Segundo a ensaísta, há antecedentes que explicariam o surgimento da narração:

As origens remotas da própria ideia de narração – distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação – podem ser encontradas nas atividades do caçador que perseguia sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários. Da análise das pegadas, de pelos, enfim, de pistas ínfimas, o caçador formulava profecias retrospectivas, isto é, como as causas não eram reproduzíveis, restava inferi-las a partir dos efeitos. O caçador teria sido, dessa forma, o primeiro a contar uma história, porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas deixadas pela presa, uma série coerente de eventos (FIGUEIREDO, 2003, p. 138).

Aceitando a hipótese levantada de que o processo narrativo é originário das histórias de uma espécie de “caçador primitivo”, notamos que tanto o narrador-detetive do romance policial quanto a narradora de Olga Gonçalves constroem seus textos a partir da reunião de vestígios, possibilitando a composição de sua teia narrativa. A partir dessa recolha, os fantasmas do passado podem encontrar na literatura a paz e a dignidade que a referencialidade histórica não foi capaz de lhes oferecer. Como afirmou a narradora ao fim de *Rudolfo*, fica o ensinamento de que nenhum homem merece ser apartado de ficção – seja essa, então, a *cartografia* que possibilita aos corpos forçados a tão feroz deslocamento um novo abrigo.

Referências

BESSE, Maria Graciete. Olga Gonçalves e a intimidade da emigração. *Latitudes*, n. 5, p. 9-13, 1999.

BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Marcia Manir Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. p. 205-217.

FIGUEIREDO, Monica. Emigrantes, viajantes e exilados: uma história de partidas. *ContraCorrente: revista de estudos literários*, v. 1, n. 1, p. 193-205, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GONÇALVES, Olga. *Rudolfo*. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

HOISEL, Evelina. Sobre cartografias literárias e culturais. In: MASINA, Lea; BITENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita Terezinha. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 149-156.

JORGE, Silvio Renato. *Sobre mulheres e estrangeiros: alguns romances de Olga Gonçalves*. Niterói: EdUFF, 2009.

JORGE, Silvio Renato. Literatura, memória e resistência. *Diadorim*, v. 1, n. 19, p. 19-29, 2017.

LABANYI, Jo. O reconhecimento do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 59-68.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

VECCHI, Roberto. Das relíquias às ruínas. Fantasma imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial. In: RIBEIRO, Margarida Calafate & FERREIRA, Ana Paula. (Org.). *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 187-202.

Recebido em: 27/02/2021
Aprovado em: 14/04/2021