

AS LÁGRIMAS DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DAS LÁGRIMAS

MARIA DE FÁTIMA MARINHO*

Resumo: *O presente ensaio pretende demonstrar a passagem do uso estereotipado e convencional das lágrimas em Luís de Camões e nos textos românticos para o uso das lágrimas silenciosas em alguns romances da atualidade escritos por mulheres. Daremos um especial relevo a duas passagens de Os Lusíadas, a duas obras de Almeida Garrett (Frei Luís de Sousa e Viagens na Minha Terra), ao romance Lágrimas Abençoadas de Camilo Castelo Branco e a romances de Lídia Jorge (Notícia da Cidade Silvestre, O Jardim sem Limites e O Vento Assobiando nas Gruas), Maria Velho da Costa (Myra), Teolinda Gersão (A Árvore das Palavras) e Hélia Correia (Lillias Fraser e Um Bailarino na Batalha). Os exemplos poderiam ter sido outros, mas estes pareceram-me responder ao objetivo pretendido. Em todos eles, personagens femininas movimentam-se em ambientes hostis e sofrem reveses inultrapassáveis.*

Palavras-chave: *lágrimas; mulheres; silêncio; sofrimento.*

Abstract: *The present essay intends to demonstrate the difference of the stereotyped and conventional use of tears in Luís de Camões' poetry and in romantic works and the use of silent tears in some contemporary novels written by women. We will give special emphasis to two episodes of Os Lusíadas, two Almeida Garrett's works (Frei Luís de Sousa and Viagens na Minha Terra), Camilo Castelo Branco's novel Lágrimas Abençoadas and the following contemporary novels: Lídia Jorge (Notícia da Cidade Silvestre, O Jardim sem Limites and O Vento Assobiando nas Gruas), Maria Velho da Costa (Myra), Teolinda Gersão (A Árvore das Palavras) and Hélia Correia (Lillias Fraser and Um Bailarino na Batalha). The examples could have been others, but these are sufficient to our goal. In all of them, female characters move in hostile environments and suffer insurmountable setbacks.*

Keywords: *tears; women; silence; pain.*

Lágrimas e silêncio, lágrimas e sofrimento, práticas condicionadas por séculos de manifestações estereotipadas, mas reconhecidas como pertencendo a um paradigma pré-definido. O conservadorismo das manifestações do sentimento leva-nos a partilhar um código comum, a criar um esquema comportamental que facilita a compreensão e legitima a inclusão dos textos em géneros e classes, facilmente catalogáveis. Nem sempre é intuitiva a perceção da importância do código das lágrimas ou o que ele representa num universo de regras rígidas, mesmo se aparentemente desestruturadas e subversivas¹.

* Universidade do Porto. Email: fmarinho@letras.up.pt.

¹ MONIZ, 2000.

Luis Gonzalo Díez² fala-nos do convencionalismo do sentimento em *Os Maias* e defende que «la novela contemporánea aborda la experiencia límite de los afectos»³, traduzindo a eficácia de um processo que se vem autodestruindo desde o Romantismo.

Tradicionalmente, as lágrimas, e tudo o que a elas está associado, são consideradas atributos femininos, havendo até a convicção (não muito segura, convenhamos) de que seria indigno de um homem o uso dessa manifestação extrema, e exterior, de sofrimento. Não será, assim, estranho verificar que são homens os que se encarregam de atribuir às suas personagens femininas essas atitudes, frequentemente, passíveis de leituras subtis que completam as superficiais e diretas. Exemplos como os de Luís de Camões, Almeida Garrett ou Camilo Castelo Branco servirão para ilustrar este artifício que terá, com certeza, contornos muito distintos no romance contemporâneo e que teremos oportunidade de analisar, usando apenas, e propositadamente, exemplos de autoras, mulheres, cujas personagens choram, mas sem lágrimas.

Em *Os Lusíadas* (1572), há dois episódios que usam a estratégia das lágrimas e exploram o modo como estas podem ser aproveitadas dentro de um convencionalismo que nada traz de original. Ambos os episódios se situam no Canto III e são, por demais, conhecidos: a formosíssima Maria e Inês de Castro⁴.

A primeira usa as lágrimas como um meio para alcançar um fim específico:

*Entrava a fermosíssima Maria
Polos paternais paços sublimados,
Lindo o gesto, mas fora de alegria,
E seus olhos em lágrimas banhados.
Os cabelos angélicos trazia
Pelos ebúrneos ombros espalhados.
Diante do pai ledo, que a agasalha,
Estas palavras tais, chorando, espalha*⁵.

A convenção é evidente, o sentimento quase excluído. A exterioridade da expressão é menos visível no discurso de Inês de Castro, apesar da hipérbole, indireta, presente nestes dois versos: «Nos saudosos campos do Mondego,/De teus *fermosos* olhos nunca *enxuito*»⁶. A alusão às lágrimas de Inês e ao rio, cujo caudal é delas devedor, prepara o desenlace de todos conhecido, antecipando um acontecimento que sabemos só ter existência na sua artificialidade literária:

² GONZALO DÍEZ, 2009: 73-79.

³ DÍEZ, 2009: 135.

⁴ MONIZ, 2000: 83-85.

⁵ CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 103.

⁶ CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 120.

*As filhas do Mondego a morte escura
 Longo tempo chorando memoraram,
 E, por memória eterna, em fonte pura
 As lágrimas choradas transformaram.
 O nome lhe puseram, que inda dura,
 Dos amores de Inês, que ali passaram.
 Vede que fresca fonte rega as flores,
 Que lágrimas são a água e o nome Amores⁷.*

Inês, antes de começar o discurso dissuasório, embora falhado, dos desígnios cruéis de Afonso IV, tem «Com lágrimas, os olhos piedosos»⁸. Lágrimas diferentes das da «formosíssima Maria», mas ainda assim, lágrimas que correspondem a sentimentos pressentidos.

Na sua inegável beleza, estes dois episódios apelam a uma artificialidade convencional, funcionando as lágrimas como uma espécie de elemento obrigatório para significar a fragilidade feminina, mas também o seu poder subterrâneo, mesmo se nem sempre este funciona.

Não é muito diferente o cânone romântico. Mas as heroínas oitocentistas interiorizam com maior veemência o poder ou o significado das lágrimas, que definem magistralmente a precariedade de seres, vítimas da sociedade masculina e patriarcal. Serão ainda autores masculinos os escolhidos para exemplificar a retórica do discurso pretensamente feminino, que enfatiza essa exteriorização do sentimento e sua capacidade de significar as características sofredoras, que a convenção trata como tipicamente femininas. Quando Maria (em *Frei Luís de Sousa*, 1843) refere o «anjo terrível» que «me fazia chorar quando meu pai ia beijar-me no teu [da mãe] colo»⁹, e, depois, desesperada, morre «de vergonha»¹⁰ não está mais do que a consolidar a estética romântica do sofrimento e da vitimização feminina.

Garrett chega ao ponto de, em *Viagens na Minha Terra* (1846), culpar as lágrimas da cegueira da avó de Joaninha: «Os três dias seguintes a velha levou fechada no quarto a chorar... no fim do terceiro dia estava cega»¹¹. As outras cenas de choro mais não são do que atualizações da convenção do sentimento: «as últimas lágrimas da minha desgraçada filha»¹²; «A avó e a neta abraçaram-se e choraram»¹³.

A cegueira aparece como o expoente máximo da hiperbolização do sentimento de frustração e debilidade, a forma de exprimir o estereótipo conservador. A apropriação

⁷ CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 135.

⁸ CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 125.

⁹ GARRETT, 2004 [1843]: 148.

¹⁰ GARRETT, 2004 [1843]: 149.

¹¹ GARRETT, 2010 [1846]: 213.

¹² GARRETT, 2010 [1846]: 219.

¹³ GARRETT, 2010 [1846]: 226.

das lágrimas e das suas potencialidades encontrará um ponto alto num romance de Camilo Castelo Branco, publicado em 1853, e justamente intitulado *Lágrimas Abençoadas*. Nesta obra, as lágrimas são o suporte discursivo da intriga e quase não há uma página em que elas não apareçam, assumindo diferentes significados:

1. Infelicidade: «1834!/Foi um ano de muitas lágrimas»¹⁴;
2. Resignação: «as lágrimas abençoadas da resignação»¹⁵;
3. Aflição: «Nunca a vossos pés caíram mais aflitas lágrimas»¹⁶;
4. Alegria: «Maria, organização melindrosa, que pressentia já os calafrios de um entusiasmo juvenil, estremecia daquele tremor nervoso em que as lágrimas de alegria denunciavam alma veemente»¹⁷; «E o mais é que as lágrimas vieram solenizar aqueles extremos de alegria»¹⁸;
5. Consolação: «as lágrimas serviam-nos de refrigério aos lábios queimados de febre»¹⁹;
6. Tristeza: «Esta sua queixa, justificada com profunda tristeza, e contínuas lágrimas»²⁰;
7. Saudade: «o lenço ensopado em lágrimas de dorida saudade»²¹;
8. Pressentimentos: «E a mãe de Maria recordava-se da sua infância, e perguntava a seu marido se as lágrimas da filha seriam as precursoras de alguma paixão infeliz»²²;
9. Purificação: «Os olhos que a contemplam devem ter sido manancial de lágrimas purificadoras das máculas hediondas do vício»²³;
10. Arrependimento: «Que ele me mate, antes de fazer chorar Maria as primeiras lágrimas de arrependimento»²⁴;
11. Lágrimas em silêncio: «A paciência de Maria azedava ainda mais o desgosto de Álvaro, porque as lágrimas em silêncio eram a mais pungente censura que ela podia fazer ao seu procedimento»²⁵;
12. Doçura das lágrimas: «É quando sinto mais dentro do coração a doçura das lágrimas»²⁶.

¹⁴ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 620.

¹⁵ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 613.

¹⁶ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 621.

¹⁷ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 630.

¹⁸ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 650.

¹⁹ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 640.

²⁰ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 653.

²¹ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 657.

²² CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 661.

²³ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 671.

²⁴ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 713.

²⁵ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 721.

²⁶ CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 723.

Os exemplos falam por si. O romance, simples e sem grandes intrigas, tem poucas personagens, na sua maioria anjos, e um demónio, que fará perigar o equilíbrio inicial, de paz e abnegação. É este vilão, Álvaro da Silveira, por quem a heroína, Maria dos Prazeres, se apaixona que irá contribuir para a infelicidade (as lágrimas), acabando por se regenerar no final, graças à intervenção de autênticas personagens-anjo, de que são exemplo, Maria, um frade, um antigo criado e os familiares do casal. O ambiente, artificial, de tão perfeito, contribui para criar essa retórica tão ao gosto dos românticos e que o próprio Camilo Castelo Branco ridicularizará no prefácio à quinta edição de *Amor de Perdição*, datada de 1879 (o romance é de 1862): «O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vingá-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas»²⁷.

Mais do que expressão fidedigna de sentimentos, estas «lágrimas românticas» são a tradução de uma postura convencional, que obedece a um preconceito epocal de uma sociedade estratificada de regras rígidas e normativas.

Estabelecido o cânone sentimental (e lacrimoso) do Romantismo, permitam-nos agora dar um salto de mais de cem anos para estudarmos o romance contemporâneo e, nele, dar relevância especial àquele que é escrito por mulheres, as detentoras de um quase exclusivo império das lágrimas. Antes de passarmos à análise de obras de quatro romancistas, gostaria apenas de fazer referência a João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988). O título fala por si e uma frase do primeiro parágrafo do romance define o cenário, simultaneamente, feliz e desgraçado, que caracteriza o ambiente dos Açores de há sessenta anos: «E o pranto da gente que ali ficou a agitar lençinhos de adeus fora-se logo convertendo num uivo, o qual acabou por confundir-se com o rumor do vento a alto mar»²⁸.

O objetivo deste estudo é, porém, o de demonstrar que, no romance contemporâneo, as lágrimas são, frequentemente, silenciosas, isto é, não se manifestam externamente, mas residem no interior das personagens femininas que as significam através de estratégias diversas. O sofrimento não é menor, mas não é tão explícito ou tão ostensiva e convencionalmente marcado.

As autoras escolhidas são: Lídia Jorge (*Notícia da Cidade Silvestre*, *O Jardim sem Limites* e *O Vento Assobiando nas Gruas*), Maria Velho da Costa (*Myra*), Teolinda Gersão (*A Árvore das Palavras*) e Hélia Correia (*Lillias Fraser* e *Um Bailarino na Batalha*). Os exemplos poderiam ter sido outros, mas estes pareceram-me responder ao objetivo pretendido. Em todos eles, personagens femininas movimentam-se em ambientes hostis e sofrem reveses inultrapassáveis.

²⁷ CASTELO BRANCO, [s.d.] [1862]: 14.

²⁸ MELO, 1989 [1988]: 9.

Em *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), Júlia fala, em primeira pessoa, para um narratário que nunca intervém («Digo-lhe a verdade para que V. conheça»²⁹), mas que funciona como o simulacro de um diário inexistente, mas imprescindível. A solidão de Júlia, o relacionamento com uma amiga, Anabela, dominadora e perversa, levam-na a escolher parceiros instáveis, a praticar um aborto e a enfrentar com dificuldade os problemas do filho, ainda criança. O sentimento angustiante de solidão, a inevitabilidade do aborto, plasmados nas citações seguintes, serão exemplos paradigmáticos das lágrimas silenciosas:

Eu estava sentada na cama e senti uma vontade irreprímível de dizer em voz baixa, como se fosse para uma orelha que se me tivesse estendido até à boca. Ainda que não quisesse abandonar o corpo.

«Sinto-me só»³⁰;

Cheia de peripécias a descida da outra encosta. Como V. sabe, manhosamente as estações do ano fazem curvas para ludibriarem a irreversibilidade, mas às vezes, a desmentir o curso em espiral, contínuo até ao estoiro de tudo, elementos pairam por um tempo para nos criarem a ilusão de equilíbrio. Já lhe disse que foi o que senti quando liguei para casa de Dona Jacinta [a mulher que faz abortos], e o que confirmei depois, quando não telefonei mas fui»³¹.

O sofrimento é significado, exposto e dissimulado. Júlia tem várias frentes de combate. A escrita indecifrável do filho, Jóia, indício da sua incapacidade de lidar com frustrações várias que o levam à tentativa de suicídio, é um fator de perturbação e de angústia contida:

Pergunta V. como se envenenou o Jóia — não sei explicar. Deve ter guardado um punhado de grãos debaixo da cama dele. Ninguém podia imaginar, porque sempre que via os grãos roxos, tremia desalmado como se visse dinossauro vivo. Afinal desejava-os. Ele é que me enganou. Acho agora que devia ter essa ideia há muito dentro da cabeça»³².

O discurso, aparentemente neutro, encobre as lágrimas contidas e a complexidade de um sentimento que extravasa da convencionalidade para se alojar num domínio que oscila entre o inconfessável e o voluntariamente negado. É este o silêncio que

²⁹ JORGE, 1984: 34.

³⁰ JORGE, 1984: 152.

³¹ JORGE, 1984: 231.

³² JORGE, 1984: 291.

sente Susana Marina, a rapariga-cachalote (rapariga gorda), de *O Jardim sem Limites* (1995). A própria designação da personagem é de si significativa e indiciadora de traumas e de oblíquos desassossegos (a refeição da Diva, que Susana toma numa tentativa desesperada de emagrecer), que terminam com a morte solitária e indiferente:

*À medida que os ombros da mulher tremiam, ele [Leonardo] via Susana Maria cair pelas escadas e não se levantar mais. Imaginou-a no meio das escadas, a vizinhança a descobri-la só passada meia hora, uma ambulância a levá-la, e ela a morrer dentro do espaço branco da carroça hospitalar*³³.

É o mesmo silêncio que sente Milene, de *O vento Assobiando nas Gruas* (2002), rapariga de espírito simples, marginalizada pela família de alta burguesia a que pertence, acolhida por uma família de imigrantes cabo-verdianos. Apaixonada por um dos cabo-verdianos, pretende casar, mas uma tia enfermeira esteriliza-a antes do casamento para impedir o nascimento de mulatos. Frequentemente incapaz de encontrar as palavras certas, Milene, única testemunha da morte da avó (única pessoa da família que, depois da morte dos pais num acidente de automóvel, não a marginaliza), sente grande dificuldade em comunicar com os tios e primos (um destes deixa-a durante meses a falar para um gravador de uma casa que já não habita), reprimindo os sentimentos e desesperos que só se libertarão na relação com a sua família de adoção:

*Mas logo em seguida, sem se levantar da cadeira, mantendo-se colada àquele tampo que a abraçava e a envolvia de plástico, Milene abriu o saco, mexeu lá dentro, procurou um lenço de papel que passou pela cara e pelo pescoço, e só depois começou a chorar. Havia tanto tempo que não chorava. Pensando bem, não chorava desde que o primo João Paulo fora embora. Havia tanto tempo. Porque não haveria de chorar agora, diante das pessoas da terceira leva, se tinha tanta vontade? Pois chorava. Chorava calada para dentro do lenço aberto, cobrindo com ele os olhos de têtora a têtora, e enxugando-se*³⁴.

Desadaptada, Milene encara as lágrimas, silenciosas («chorava calada»), como uma libertação, como o pequeno indício de um mundo interior desajustado, comprimido, carente de expressão. É a expressão, o discurso que faltam a Milene quando ela quer narrar o que se passou, quando não consegue encontrar as palavras certas.

³³ JORGE, 1998 [1995]: 359.

³⁴ JORGE, 2002: 64.

Desajuste semelhante sente Gita, a protagonista de *A Árvore das Palavras* (1997), de Teolinda Gersão, embora a sua situação seja diferente. Em África, Moçambique, Gita, filha de pais brancos, sente-se africana por semelhanças e por opção:

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A casa Branca era a de Amélia [a mãe], a Casa Preta a de Lóia [a empregada, ama de Gita]. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertença à Casa Preta e ao quintal³⁵.

O horror da protagonista a todas as atividades consideradas próprias dos brancos (como o *ballet*), a desilusão amorosa por o namorado rejeitar uma gravidez inexistente, mas que ela lhe anuncia, levam Gita a, tal como Milene, deixar correr as lágrimas silenciosas da sua insegura e desconcertante existência:

Releio, no fim, mas tenho dificuldade em distinguir as palavras: muitas frases foram riscadas, substituídas por outras, e de novo escritas no meio das linhas, a letra é irregular, trémula às vezes, o papel está amarrotado e sujo de lágrimas³⁶.

A referência indireta às lágrimas (é o papel que está sujo) é importante se pensarmos na poética que lhe estará subjacente. A experiência limite dos afetos, de que fala Luis Gonzalo Díez, e a correspondente insegurança provocada pela ausência do convencionalismo dos sentimentos, deixa espaço para uma reinvenção da existência sem assumir nenhum vínculo com o passado³⁷, aumentando a sensação de abandono e de desenraizamento. É o caso de Myra, personagem de um romance homónimo de Maria Velho da Costa (2008), imigrante russa, que termina suicidando-se. O imigrante, o estrangeiro, é olhado com desconfiança³⁸, inquietação, demonstrando a incapacidade de o situar, catalogar, num espaço confortável e apaziguador.

Maria Velho da Costa cujas obras relatam, mesmo se sub-repticiamente, as lágrimas escondidas, de mulheres vilipendiadas, emudecidas (*Maina Mendes*, 1969), carentes de afirmação (*Novas Cartas Portuguesas*, 1972, com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta), cria em *Myra*, uma personagem que afirma «Fui proibida de existir. Fui roubada de poder ser»³⁹, e que só encontra em Gabriel, mestiço e castrado, um companheiro possível. Ela é uma perdedora em todos os sentidos da palavra: estrangeira (russa em terras portuguesas), mulher, criança. Fragilizada, objeto

³⁵ GERSÃO, 1997 [1988]: 11.

³⁶ GERSÃO, 1997 [1988]: 234.

³⁷ DíEZ, 2009: 136.

³⁸ DíEZ, 2009: 141.

³⁹ COSTA, 2008: 55.

de violência gratuita, é aquando do aparecimento da primeira menstruação, num momento de crise, de solidão e de abandono, que ela irá encontrar o cão, Rambo, perdedor também ele, e que a acompanhará até à morte.

Em busca de um lugar, que constantemente lhe escapa, Myra joga com a língua e com a própria identidade, significada exteriormente pelo nome, criando um clima de desconfiança e de desconstrução de qualquer noção de pertença e de afinidade(s).

A focalização de Myra do corpo mutilado e esfacelado de Gabriel, aliada à chegada ao Porto e à entrada forçada num bordel, levam-na a encarar o suicídio como única saída possível para sua condição de perdedora essencial. Como comenta Ana Maria Amar Sánchez, numa obra de 2010, intitulada *Instrucciones para la Derrota – Narrativas épicas y políticas de perdedores*, a fidelidade a uma conduta ultrapassa as previsíveis consequências negativas e recusa a traição a si mesmo, transformando a morte num triunfo, decorrente de uma dignidade que enobrece⁴⁰.

A inevitabilidade da morte, «Tem de ser»⁴¹, diz Myra, apresenta-se como um desfecho tranquilo e esperado; a comparação usada pela narradora desdramatiza qualquer pretensão de grandiosidade artificial:

Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. Rambo ainda se debateu nos braços dela, na queda, mas eram já asas.

*Foi o último pensamento vivo de Myra*⁴².

Myra expatriada, Lillias Fraser, do romance de Hélia Correia (2001), expatriada, muda à força, sabendo o perigo que reside na fala⁴³. E o curioso é que Lillias vai construindo o seu percurso, sem palavras, condição que para ela é de sobrevivência em vários e diversos momentos. É porque não fala que a menina consegue ultrapassar uma série de obstáculos até atingir a maturidade com a esperança de um filho: «Anne achou Lillias a um canto, acorada, e nesse instante é que ela viu que uma criança lhe fora entregue e a não podia abandonar. “Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada”»⁴⁴.

Esta mudez imposta que rapidamente se transforma em voluntária, só em intervalos de grande confiança é quebrada, como, quando no convento das freiras inglesas, em Lisboa, conversa com soror Theresa, de quem se sente próxima. Há até

⁴⁰ AMAR SÁNCHEZ, 2010: 28.

⁴¹ COSTA, 2008: 221.

⁴² COSTA, 2008: 221.

⁴³ MARINHO, 2005: 237-248.

⁴⁴ CORREIA, 2001: 39.

uma passagem em que, mediante a resposta automática de Lillias, logo alguém se apressa em declará-la muda, para proteger a sua vida em perigo pela identidade:

Fanny pegou em Lillias pela mão. «Como te chamas?»

— Lillias Fraser — respondeu.

Aileen virou-se atónita para o padre: — Tinha-me dito que ela não falava.

O reverendo Tulloch escondia o rosto para que Fanny não o conhecesse. Sob aquela surpresa, descobriu-se, mas não deixou de disfarçar a voz. «A rapariga chama-se MacLean. Lillian MacLean. É órfã e não fala»⁴⁵.

O silêncio de Lillias, a reserva sobre a sua identidade (tal como a de Myra), o recalçamento impeditivo de exteriorizar o sofrimento propicia o silêncio repleto de lágrimas, que as personagens do último romance de Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha* (2018), atualizam exemplarmente.

Estrangeiras, tais como Lillias e Myra, elas são as migrantes que percorrem o deserto africano à procura de uma Europa mítica, que as rejeita. Nesta obra, o papel das mulheres é fundamental e a ausência de lágrimas só comprova a sua subterrânea existência. Aceitando custosamente à palavra, que lhes foi negada durante séculos, arrancando o véu, símbolo de submissão, Awa, a protagonista, enfrenta os homens, come carne humana: «Comemos carne humana»./«Agora somos feras»⁴⁶, fala e arranca o lenço. O jogo de forças entre as várias personagens, o sofrimento e morte que percorrem o livro, o desfazer de ilusões e esperanças, não se compadecem com lágrimas fáceis e inúteis:

Aquilo que voa nem espessura tem para projetar sombra. Passa e apenas entristece um pouco a já cinzenta areia. É a memória. A lívida memória, descolada dos cérebros, tão fina, tão doente que não pode tocar-se, que, ao mínimo contacto, cairá, desfeita em pó. E o seu nome mudará para esquecimento. E o esquecimento tudo esquecerá⁴⁷.

As lágrimas do silêncio e o silêncio das lágrimas. De uma poética apostada em exteriorizar o sofrimento, convencional e estereotipado, através do recurso a técnicas expectáveis e facilmente datadas, se passou, no romance contemporâneo (e só nos dedicámos a autoras e a algumas das suas obras) a uma poética mais subtil, de uma maior sugestão, mas não menos convincente e incisiva. A ausência de referências concretas, a simples apresentação de um universo disfórico, disfuncional e angustiante criam um ambiente bem mais opressivo e claustrofóbico do que os típicos cenários românticos.

⁴⁵ CORREIA, 2001: 69.

⁴⁶ CORREIA, 2018: 34.

⁴⁷ CORREIA, 2018: 9.

BIBLIOGRAFIA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana Maria (2010). *Instrucciones para la Derrota – Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (2010 [1972]). *Novas Cartas Portuguesas*. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CAMÕES, Luís de (1963 [1572]). *Os Lusíadas. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, pp. 1-264.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1983 [1853]). *Lágrimas Abençoadas. Obras Completas*. Porto: Lello & Irmãos Ed., pp. 611-754.
- CASTELO BRANCO, Camilo [s.d.] [1862]. *Amor de Perdição*. Porto: Porto Editora L.^{da}.
- CORREIA, Hélia (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (2018). *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- COSTA, Maria Velho da (1969). *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes Editores.
- COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DÍEZ, Luis Gonzalo (2009). *Los Convencionalismos del Sentimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARRETT, Almeida (2004 [1843]). *Frei Luís de Sousa*. Pref. Annabela Rita. Porto: Caixotim Edições.
- GARRETT, Almeida (2010 [1846]). *Viagens na Minha Terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GERSÃO, Teolinda (1997 [1988]). *A Árvore das Palavras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- JORGE, Lídia (1984). *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa: Publicações Europa.
- JORGE, Lídia (1998 [1995]). *O Jardim sem Limites*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- JORGE, Lídia (2002). *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- MELO, João de (1989 [1988]). *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MONIZ, António Manuel de Andrade (2000). *A Linguagem das Lágrimas na Literatura Portuguesa do Século XVI*. «Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas». 13, 73-93.