

A NOSTÁLGICA AUTOBIOGRAFIA DAS COISAS EM VIDAS VENCIDAS DE MARIA ONDINA BRAGA¹

Carina Infante do Carmo

As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
Ruy Belo, "Oh as casas as casas as casas"
in *País Possível* (1973)

Era um quarto interior. Interior, embora amplo e com duas esguias janelas: uma fingida, a outra de vidros foscos. Janeiro. Muito frio. No oratório, a lamparina acesa, e na mesa-de-cabeceira, num prato com água, a rosa-de-jericó que destinaria o tempo da paridura. À rosa-de-jericó havia de a ter na mão, seca e enrolada como um cordel na gaveta da velha cómoda, e havia de cuidar que era o cordão umbilical. Um dia, pelos meus dez anos. A família inteira, nesse dia, lá na sala à roda da urna funerária de meu pai. Murcha, mirrada, a cheirar a bafio e às praias de Mares do Sal, a rosa-de-jericó, e eu ali a segurá-la, aflita, e a sofrer o fôlego. (Braga, 1998, p. 9).²

Assim abre o livro de memórias *Vidas Vencidas* (1998), o penúltimo que Maria Ondina Braga (1922-2003) publica em vida: nesse *incipit* se lança o caminho de ida e volta

1. Este artigo foi aceite para publicação na revista *O Escritor*. Associação Portuguesa de Escritores, 3ª. série, nº 8, 2023. ISSN 0872-6310

2. A partir daqui todas as citações de *Vidas Vencidas* serão apenas identificadas pela página da edição utilizada.

testemunhal, feito por uma narradora adulta que segue, a cada instante, o fio associativo da memória. Sobrepõem-se estratos de tempos. Como traço de união entre a vida e a morte, uma flor do deserto, a rosa-de-jericó, que a protagonista se recorda de ter na mão, mesmo ao lado da sala com a urna funerária do pai, dez anos depois do seu nascimento. Então estava a planta já mirrada e bafienta, por isso é comparada a um objecto inerte (“como um cordel na gaveta da velha cómoda”) e depois a um despojo da ligação intra-uterina. Todavia, sabê-lo-emos duas outras vezes neste mesmo capítulo (“Janela falsa”) que não se abriu no seu nascimento essa planta tradicionalmente usada no Minho para medir o “tempo da paridura” e ajudar à dilatação da parturiente. Segundo a crença da mãe, Ana, lançava-se assim a premonição de um futuro misteriosamente predestinado (de mulher solitária e independente) para quem acabava de nascer, num quarto, ainda por cima, invadido pelo voo de uma libelinha, em dia 13 sexta-feira — aziago, portanto.

A evocação faz nascer a voz autobiográfica que mergulha nas raízes da família, da casa da Braga natal e, também, nas suas ramificações em terras brasileiras, com várias gerações de parentes e conhecidos ali emigrados. Mais até do que eventos, relatam-se reminiscências, crenças, sonhos e leituras — matéria do imaginado e do “não-acontecido” que alimenta a enunciação ondinaiana, como o sublinha Pedro Mexia (2022). Assim vai a narradora reconstituindo o lar familiar perdido e as histórias dos seus habitantes, enquanto faz projecções sobre os caminhos que lentamente lhe alargaram o horizonte pelas sete partidas do mundo e que, pela necessidade de contar histórias, a transformaram numa escritora.

Não se trata de uma característica nova na prosa de Maria Ondina Braga, marcada pela escolha reiterada da narrativa breve, em contos, novelas e crónicas, e pela experiência autobiográfica mais ou menos ficcionada de viagens e estadias prolongadas em África, Goa e, sobretudo, na China. As viagens são, de resto, a matéria primordial da obra de Maria Ondina Braga, desde as crónicas de *Eu Vim para Ver a Terra* (1965) e dos contos de *A China*

Fica ao Lado (1968) até *Passagem do Cabo*, que reescreve o título de 1965. Nessa fieira de títulos a autora foi compondo um olhar nómada, seduzido, é certo, pelo paradigma ideológico do império português e pela aventura das navegações, mas, acima de tudo, fascinado pela beleza e poesia das paisagens físicas e humanas, muitas delas bem longínquas, sem nunca se esquecer da origem que tem marcada no nome autoral.

Pode bem defender-se que, no todo da obra de Maria Ondina Braga, há uma íntima conexão entre livros, e que se desenha, num jogo de remissões e ecos mútuos, um “itinerário recursivo” e um “princípio reiterativo” (Reynaud, 2023, p. 139) da narrativa. Assim sucede também no interior de *Vidas Vencidas* que se debruça sobre a infância e juventude, com alusões a episódios e impressões posteriores da vida adulta, sempre ciente de quão episódica, lacunar e falível é a memória e profundo o trabalho inconsciente do texto.

Neste livro em concreto, organizado tematicamente em capítulos, segue-se, apesar de tudo, uma linha cronológica entre avanços e recuos da matéria narrada, implicando referências esporádicas a lugares por onde a narradora viajou em adulta, sucessivamente França, Inglaterra, Angola, Goa, China. E, igualmente neste caso, a recursividade é evidente em dois planos. Primeiro, na relação com outros livros. A cena do nascimento e o marco simbólico da rosa-de-jericó, sugerida no *incipit* acima transcrito, encontramos-los, na mesma década de 1990, no conto epónimo do volume *A Rosa-de-Jericó: Contos Escolhidos* (1992). Já no Livro Primeiro de *A Filha do Juramento* (1995) a crónica “Flos sanctorum” regista as colecções de figuras de santos da tia Glória, personagem destacada no livro em estudo em que é objecto de referências recorrentes e inclusive de um capítulo exclusivo. Depois, a recursividade vê-se na micro-estrutura de *Vidas Vencidas*. A frase sincopada e torneada pela oralidade acompanha a retoma descontinuada e fragmentária de um episódio, personagem ou tema entre capítulos ou dentro de um mesmo capítulo. Avança-se por saltos e é, como tal, que o eu que narra se torna no elemento unificador da enunciação.

Deste facto resulta a relativa autonomia de cada capítulo, centrado numa temática própria, mas unido em espiral às restantes parcelas do livro, por forma a delinear memórias intermitentes. É, por isso, compreensível que Catherine Dumas na recensão que publica sobre *Vidas Vencidas*, assinale o hibridismo genológico da obra. A ensaísta vê-o na sua organização “mais próxima da recolha de contos do que do livro de memórias” (Dumas, 2000, p. 420), talvez por ter como padrão para este género autobiográfico a linearidade retrospectiva do relato, o que aqui, como vimos, é constantemente subvertido. E, todavia, segundo Dumas, há uma unidade memorialística na obra, na medida em que se centra numa geografia sentimental e numa jornada no tempo em que o *eu* vai fazendo a sua aprendizagem — um caminho pessoal na direcção da escrita e da revelação da China como espaço futuro de sabedoria. A seu favor terá o estímulo do tio Luiz, irmão da mãe, antigo emigrado em Paris, encantado por religiões orientais e leitor de poetas e filósofos; o capítulo derradeiro, intitulado “Oriente”, é disso revelador.

Convergem para a coesão do livro dois elementos de ordem paratextual. O título *Vidas Vencidas* cita o antíguissimo tópico meditativo e elegíaco *Ubi sunt?* – por extenso “*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?*” (em português: Onde estão aqueles que foram antes de nós?) – que, de origem bíblica e presente em poemas medievais em latim ou na “Ballade des dames du temps jadis”, de François Villon, foi sendo recriada até à contemporaneidade para sugerir a transitoriedade e precariedade do humano e das coisas terrenas. Não por acaso, em *Vidas Vencidas*, quatro separadores agregam capítulos e transcrevem, em itálico, trechos breves de António Nobre, cuja poesia glosou intensamente esse tópico literário a que não faltaram depois, entre nós, nomes como Fernando Pessoa ou Mário Dionísio, Luísa Dacosta ou Manuel de Freitas³.

A intensificação gradual do tema confirma-se numa fase adiantada da obra. Assim declara a narradora:

3. Sobre o motivo *Ubi Sunt?* em Fernando Pessoa, cf. Martinho (2022).

Prossigo esta minha romagem à vida vencida. Com humildade. E não apenas impressionada pela famosa frase do dito procurador da Judeia [*Quod scripsi, scripsi*, escrita por Pilatos aos sacerdotes judeus que o censuravam por haver inscrito na cruz de Jesus Cristo: Jesus Nazareno Rei dos Judeus]. Não. Também por uma promessa que fiz a mim mesma: a de me encontrar com os meus mortos.

Meus mortos, meus maiores. (p. 137)

O branco gráfico que separa os dois parágrafos destaca essa evocação sentida dos familiares falecidos, com a ressonância forte da narrativa evangélica e da etimologia latina guardada no nome “maiores”. A seguir virá uma lista que colige, em parágrafos separados, o nome e a história sumária de alguns desses antepassados que o livro já antes dera a conhecer. Listar é, lembremos, uma forma de organizar a dispersão caótica do mundo e de, neste caso, a narradora tentar lidar com a sucessão dolorosa e, por força incompleta, das suas perdas. A busca, o apego e a fixação possível das vidas vencidas é, então, indissociável do desenho do rosto próprio, como se estivesse diante do espelho, mas em que se reflectem sinais de paisagens, eventos, pessoas, leituras, crenças que determinaram o seu percurso de vida.

Escolho o trecho citado no separador que antecede o capítulo “Vidas Vencidas”, retirado do poema “António”, de António Nobre: “*Fui vendo que as almas não eram no Mundo/singelas e francas:/A minha que o era, ficou num segundo/cheiinha de brancas!*” (369). Nobre é, com Cesário e sobretudo Camilo, uma referência na formação da leitora em que o eu se tornou desde criança. Em todo o caso, fá-lo não é só para convocar o ar de um tempo, os passatempos de uma família da pequena burguesia provinciana fascinada por poesia confessional e saudosista, ou para evocar a geografia nortenha que Nobre e Maria Ondina têm em comum. A verdade é que ambos partilham também a composição premeditada de um auto-retrato autoral e do livro que o consagra. Mesmo sem estudar em pormenor a relação intertextual de Nobre com *Vidas Vencidas*, devo salientar que, em *Só*, a vontade de contrariar a morte e a ideia de uma doença individual e colectiva se traduzem no projecto de compor uma biografia e uma nova forma épica da Lusitânia dos vencidos,

com inegável poder redentor. Na aparência pode parecer simples e imediato este universo poético. Todavia, com rigor se comprova que aí está uma composição fracturada e polifónica da figura de Anto, descendente de Camões, que torna Nobre num protagonista da modernidade poética portuguesa⁴. Lembremos que a segunda edição de *Só*, de 1898, reorganiza a versão original, de 1892, em secções que contam o percurso de vida do poeta órfão, condenado à busca do passado perdido e onírico da infância (convocado em sucessivos vocativos) e estimulado pelo aconchego intimista da antiga casa familiar, lembrada com assinalável força de presença e visualidade.

No caso de *Vidas Vencidas*, a costura do livro faz-se igualmente graças ao símbolo-relíquia da rosa-de-jericó, retomado como tema e variação para dar forma material à memória e exemplificar a atenção sobre objectos da casa familiar, imersos nas histórias de quem a habitou e na intimidade nostálgica de quem os recorda *a posteriori*. Desde o *incipit*, podemos depreender a atenção ao ínfimo, ao frágil, à inscrição pessoal de um objecto ou agregado de objectos, como se de talismãs se tratasse. Capítulo a capítulo, eles vão-se sucedendo com poder de sugestão sobrenatural, fantasmagórica e com força telúrica sobre o eu que narra, já que “[e]nraízam a narrativa no terreno húmido do passado” (Dumas, 2000, p. 421). A um ritmo regular mergulha-se nos meandros da casa, pontua-se o registo de objectos múltiplos, isolados ou reunidos em colecção, capazes de inscreverem a marca dos seus antigos proprietários.

Pouco depois do *incipit*, no capítulo inicial intitulado “Janela falsa”, lá aparece o pai guarda-livros, romântico dedicado, nas horas livres, às artes plásticas e às colecções: “Na estante das conta-correntes e da colecção de selos, em estojo de pau-rosa, compassos, tira-linhas, transferidores, e godés e tinta-da-china: prémio de primeiro aluno no curso de desenho da Escola Comercial.” (11). Ao pai pertence igualmente a colecção da revista *Ilustração*

4. Para esse efeito, há que considerar “[a] carga positiva de que é investida a linguagem, a ousadia de nela cruzar os registos mais triviais com os traços de um saber livresco, a encenação narcísica de um “eu” de duplo perfil (criança inocente e adulto tragicamente visionário, “moço lusiada” e “Moleiro da Saudade”, memória da sua terra encantada e consciência ironicamente distante dela)” (Morão, 2004: 26), cruzando a dimensão individual e a do que pretende ser a “metonímia de um país” (Morão, 1991: 12), em tempos finisseculares de tão profunda crise para Portugal.

Portuguesa (que dá título ao respectivo capítulo) e a sua miríade de imagens e reportagens da vida social do início do século XX, de que se destacavam “destronadas realezas” (95).

Já no capítulo que toma o nome “A mãe” sobressaem os livros: “Livros anacrónicos com o f em ph. Romances de amores adversos, controversos, fatais. Almanques do tempo do arroz de quinze onde, à parte charadas e receitas culinárias e medicinais, jogos de salão e de decifração de sonhos. E vidas de santos. E versos.” (pp. 24-25). Tecem eles a cumplicidade entre mãe e filha e ensinam a modulação lábil das palavras e a imersão concentrada da leitura:

Tão feio ler depressa. Como se se tratasse de uma obrigação, sei lá, de um castigo. Indelicado mesmo. Quase cruel. Em contrapartida, o conforto dos vocábulos nos lábios, no ouvido. O som. O silêncio. Isso e a atenção do ouvinte, a curiosidade, a colaboração do ouvinte. “Se me repetisses esse capítulo... Tão bonito. Tão triste!” Os poetas também. António Nobre. Cesário Verde que eu recitava a preceito. E de novo Camilo. (p. 27)

Em “A tia” é outra a classe e a quantidade de objectos. No forro, espaço entre o tecto e o telhado, o inventário é feito numa espécie de plano-sequência, listado em grupos nominais sucessivos que sinalizam uma transfiguração animizada, mas também a imprecisão de um tempo sem tempo que garante o efeito presentificador das imagens a lembrar fotogramas. Alta noite, ganham vida na imaginação das crianças da casa, mergulhadas no sono e sugestionadas pelas histórias e pelo pó-da-abissínia que a tia Glória queimava em noites de crises de asma:

Alta noite, todavia, esses trastes a acordar e a comportar-se, salvo seja, como as criaturas. Cadeiras mancas dançando com os plintos tem-te-não-caias no supedâneo. A mesa de pé-de-galo e a peniqueira em corridas de competição. Espelhos que, embora rachados, reais os rostos ali de um tio Custódio, de uma tia Caetana, tal se ressuscitados. Os baús, ao erguerem as tampas, blusas de *faille* lá dentro a ranger que nem que tivessem dentes. O luxo das caixas de chapéus de Paris, as penas de avestruz da fabulosa tia francesa, os frascos de perfume que, ainda

que vazios, preservavam o espírito. A viola sem cordas, o violoncelo sem arco, e o tambor, e o cornetim, uma autêntica orquestra. Em suma, noite de farra nos forros. Excepto para as coroas de flores-de-cera que continuavam a chorar os mortos do cemitério. (pp. 44-45)

Aqui temos (à semelhança do *incipit* do livro) o efeito combinado da névoa fabulosa que envolve a casa e da visualidade com que se dá a ver os objectos, fazendo recurso do que a Retórica chama hipotipose: assim dispostos com evidência diante dos olhos, os objectos ganham cores vivas e fazem ter a sensação de os presenciarmos como imagens sucessivas em movimento e de transportarem consigo o peso e o fulgor de histórias e tempos outros. Dispersos, destruídos e abandonados naquele lugar elevado da casa, os objectos ocupam quase todo o foco representado, sem deixar grandes espaços à sua volta. Em plano fechado, para usar a metáfora cinematográfica, são focados, com proximidade máxima e dinâmica, como despojos que os habitantes da casa foram acumulando ao longo dos anos. Tornam-se, desse modo, prodigiosos e algo funestos para quem os reconstitui à distância, querendo dar ordem por escrito às imagens retidas de dias passados.

Assim sucede logo no *incipit* com o foco demorado no quarto do oratório até se deter em *zoom* sobre a planta prodigiosa do deserto, entrecruzando vários tempos da vida da narradora-protagonista. Assim se apresenta o dito *incipit* já reformulado, dois parágrafos adiante:

Nesse instante, porém, na palma da minha mão, o que eu presumia ser o laço que me vinculava ao ventre materno e portanto à vida (a morte lá em baixo um soturno e um susto), nesse instante acho que dei graças pelo sangue que me latejava. Isto dez anos depois e em frente ao falecimento do meu progenitor. Alguma primitiva psicose? Ou, quem sabe, mero mecanismo da compensação? (p. 10)

O despojo simbólico da rosa-de-jericó, que, aos dez anos, a narradora pensava ver ligada ao seu nascimento, é avaliado pelo olhar adulto a tentar compreendê-la como possível imagem obsidiante ou compensatória. A cena funciona em *mise en abyme*: alguém se recorda de si mesma a conjecturar

aos dez anos o que teria sido o seu nascimento. Eis o abismo da memória e dos limites e incertezas de interpretação de um passado que não pode já ser reconstituído tal como foi. Os tempos interseccionam-se porque sujeitos a uma retrospectão hiperconsciente, afim do *outrora agora* pessoano⁵ ou daquele “eu hoje em pequeno” de Ruy Belo, transcrito como epígrafe deste artigo. Esta também é a forma de mostrar como o eu que escreve sofre, desde o início do relato, com a ameaça de desaparecimento dos seus e de si próprio, não sem assumir, pela força de contar histórias, o poder da invenção de si e da sua ascendência:

Ou não será já invenção minha, a família?

Como quer que seja, histórias nunca me faltaram. Talvez por eu ter demorado a abrir os olhos ao nascer, as pálpebras inchadas, coladas do forcejo de sair do ovo. Cega eu, e a ver para dentro (a contemplar outros orbes?), lá no quarto de tecto alevantado e janela fingida onde a rosa-de-jericó teimava em não florescer. (p. 21)

Daí ser interessante considerarmos a abertura do capítulo que toma o título da obra, “Vidas vencidas”: “Interrogo-me se com isto pretendo procurar-me ou opostamente perder-me. Se o que me resta da infância meu fito é perpetuá-lo ou antes varrê-lo da memória.” (p. 133). A hesitação sobre a forma e o propósito de transpor para letra de forma o passado infantil são reveladas, com toda a abertura, no momento em que se mostram os actos de pensar e escrever, numa frase nominal segmentada em três, com que se evidenciam uma aguda atenção auto-reflexiva (“Ponderação que quase me persuade a suspender esta escrita rememorativa. Mais. A riscar tudo quanto já escrevi.”, p. 136) e a noção de a memória de quem escreve estar envolta em sombras e fantasmas.

No fim de contas, se o relato é tomado pelas cores sombrias da perda, essa é uma forma de exorcizar o medo da morte e de valorizar a aprendizagem da vida, pela evocação de ritos, rezas, tradições, romagens e peregrinações,

5. Refiro-me a esta passagem do poema do Pessoa ortónimo “Infância”: “Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/E eu era feliz? Não sei:/Fui-o outrora agora.”.

conjuras de dor e histórias, reais e sonhadas, que são património e parte fulcral da vivência familiar. Como defende Catherine Dumas: “As histórias contadas pela mãe [e por outros parentes ou conhecidos] e veiculadas através da narrativa escrita pela filha fazem parte dos ritos de iniciação e estão na raiz do realismo fantástico da obra.” (2000, p. 421).

Nesta medida, *Vidas Vencidas* cabe na categoria das narrativas de memória que, na literatura dos meados do século XX até ao presente, têm conferido à cultura material dos objectos o papel de “déclencheurs de récits, donc de moteurs narratifs, et de garants de réminiscences” (Caraion, 2020, p. 42). Nomes como Annie Ernaux ou Jacques Bon exemplificam essa tendência que tem por referente o modernismo proustiano e o seu investimento no efeito reminescente das coisas materiais. Assim o defende Marta Caraion quando avalia a literatura francesa em função do estatuto hipertrofiado que nela têm os objectos. De modos diferentes do século XIX em diante impôs-se uma “littérature de l’objet en regime de débordement” (Caraion, 2020, p. 58) que expressa inquietudes e aspirações colectivas relacionadas com o perfil mental da classe burguesa e do sistema industrializado de produção e circulação de valor capitalista que a sustenta. Cada um a seu modo, o realismo, a literatura do imaginário, de ficção científica, fantástica, surrealista ou do Nouveau Roman foram dando centralidade a objectos, tornando-se eles suportes semânticos das personagens e da respectiva acção e deles dependendo a coesão dos sistemas narrativos. Mas no caso das narrativas testemunhais e de memória, a relação personagem-objecto tem a seguinte especificidade:

Patrimonialisé, l’objet gagne em dignité; parfois il s’esthétise avec le temps; et il se sémantise. Investi d’une fonction mémorielle, l’objet est en tout rétiré du circuit utilitaire, défonctionnalisé, pour n’être plus que la trace d’un passé révolu et l’embrayeur d’un récit rétrospectif. (Caraion, 2020, p. 65)

Ora não será arriscado fazer a associação, no contexto literário português, com a tradição intimista configurada por Irene Lisboa e depois apropriada

por escritoras como Maria Judite de Carvalho, Luísa Dacosta e, claro, Maria Ondina Braga. Assim sucede justamente com *Vidas Vencidas* em que os objectos são investidos por sistema de uma carga afectiva e melancólica: são relíquias que expressam a perda, mas também a força da raiz familiar, ao mesmo tempo que ecoam o tempo histórico-mental das primeiras décadas do século XX e o fascínio burguês pelo inventário material da memória e pela intimidade doméstica. Para esse resultado tanto vale o elenco de adereços de um oratório interior da casa ou das peças delicadas usadas no baptizado de um bebé como os materiais e formas de móveis e adereços vários que compõem o ninho familiar, evocado como um corpo vivo pela narradora a guiar uma desconhecida de Lisboa que aí também nascera e se criara⁶. Estamos face a uma topografia imaginária da casa protectora, confinada. Tal como diz Gaston Bachelard em *La Poétique de l'Espace*, também na casa bracarense de *Vidas Vencidas* os lugares e os objectos pouco têm a ver com geometria ou arquitetura: são parte de uma casa-berço, extensão simbólica do papel da mãe, cenário de sonhos, medos, devaneios e lembranças onde se acumula a pulsão de vida e de morte.

Deixo para o fim a referência especial à fotografia e à carta como objectos de maior poder de reminiscência e efeito ressurrecional nesta obra. Ao acumular a tensão-chave da modernidade entre a reprodução em série estandardizada e a expressão singular do ser humano, a fotografia é a invenção oitocentista que melhor encarna o papel de máquina de memória que é investida fantasmaticamente enquanto objecto de luto e sobrevivência. Na linha da reflexão de Marta Caraion (cf. 2020, pp. 365 e ss.), identifico em vários momentos de *Vidas Vencidas* a força simbólica da fotografia como objecto-memória que materializa a transmissão familiar da recordação, sustenta a elaboração biográfica individual, o reconhecimento da pertença

6. Leia-se o seguinte trecho do capítulo intitulado “Entre o céu e a terra”: “Eu a servir-lhe de guia corredor fora. Extenso o corredor como quase sempre nas casas antigas, um braço estendido a equilibrar o pégo do prédio. E eu, sem saber mesmo porquê, tão contente como ela, eu. O gosto de lhe dizer: “A varanda! Veja a varanda, está intacta!” A varanda de pedra e a porta da rua com batente de mãozinha-de-ferro. Ela, mal-grado muita coisa ali mudada, a sua consolação os pátios, os tectos, as clarabóias. O corpo da casa, enfim, que enquanto houver um corpo há um espírito.” (p. 154).

familiar e de classe e até a consciência histórica de práticas e rituais privados e quotidianos, identificáveis com as primeiras décadas do século passado. Vejamos este passo lapidar:

As tias de minha mãe nos retratos do baú no sótão – que o senhor lhes falasse com a alma! –, elas de tranças fartas, poupas, bandós. Os seus bens de raiz. As suas coroas. Algumas às vezes desolhadas da noite em claro por respeito ao penteado. Tias. As primas, entretanto, o corte à *garçonne*. (p. 80)

Aí temos a narradora a reconhecer nos retratos das tias algo de seu que tem origem nas histórias ouvidas em eras passadas e que nesta cena une vivos e mortos. É a experiência ressurreccional por excelência, numa cena composta mais uma vez em cima de frases nominais que sugerem o congelamento no tempo de um dado momento e de um lugar susceptíveis de causar reacções em quem os observa. No fundo, estando na mão da narradora esta torna-se uma espécie de espectadora para quem a fotografia é um vestígio do passado que retorna. Assim se dá o tal “regresso do morto” de que fala Roland Barthes ([1998], p. 24), em *Câmara Clara*, não por haver uma vocação mórbida ou recusa da morte, mas por se abrir a possibilidade de um convívio anacrónico que, em simultâneo, reitera a fugacidade da vida e a presença de antepassados até aos quais se viaja e que afluem ao presente da contemplação.

Por último, transcrevo um excerto em que é a carta o objecto que espoleta o devaneio da personagem, desta feita não da narradora, mas do que ela imagina ter acontecido com a mãe, pouco depois de esta ter dado à luz um filho que dorme a seu lado:

Ao presente, porém, à conta das conversas criadas pela carta de Glória... Ao presente, Ana ali na cama e sem mais nem menos a mergulhar nas memórias dos seus maiores: gerações atrás de gerações a bordo de paquetes de longa escala que, largando de Liverpool, atracavam a Leixões

onde essas aves de arribação... Tios, primos, parentes, todos em demanda da Barra do Rio Negro lá no Pará. O Brasil. Vinha-lhe agora o Brasil. Os tios-avós em barcos à vela meses a fio pela vastidão. (p. 19)

A mãe toma amiúde o nome próprio Ana na voz da narradora, o que a autonomiza da estreita condição de ser sua mãe e lhe dá autonomia de personagem dentro da narrativa autobiográfica. Com marcadores deícticos que presentificam de algum modo a cena (“Vinha-lhe agora o Brasil.”), a carta anima a grávida a viajar em sonhos de evasão que as circunstâncias a impedem de realizar. Com ela entramos por momentos na corrente de consciência transcrita, nas suas suspensões e derivas, sobretudo em discurso indirecto livre, com uma brevíssima citação em discurso directo (cf. passo por mim sublinhado) proferida em surdina por Ana:

Mas que iria fazer sozinha ao Brasil uma mulher com marido, filhos família? A irmã, sim, viúva, Glória, e sem obrigações. Agora ela... Viajar. Gostaria era de viajar, e por mar, nisso fazia questão. De barco, tal a sua raça aventureira... Bem acordada já, abanava a cabeça de pasmo de si própria. Eu que, desde que me casei... Tão livre dessas veleidades desde que se casara, e de repente... (p. 20)

Apropriando-se da voz interior de Ana, a narradora torna encorpada, presente, a figura da mãe que perdera ainda criança e de quem diz herdar “o jeito de contar histórias” (p. 23). A densificação da personagem passa inclusive por sugerir em Ana o esboço do sonho de ir além dos condicionalismos de ser mulher e burguesa naquela época: poder partir em viagem e à descoberta do Brasil (como o fizera a irmã Glória) e, de algum modo, cumprir a potência da “raça aventureira”, marinheira e portuguesa, depreende-se. De novo se exprime um eco discreto do Só de Nobre na reinvenção da mãe identificada com desígnios de ordem nacional e colectiva. Ao mesmo tempo, nos dois excertos do capítulo “Janela falsa” em causa, a força da memória, tantas vezes potenciada por objectos, dá a ilusão de dar vida à mãe falecida.

Nesta passagem e no todo de *Vidas Vencidas* fica, sem dúvida, evidente até que ponto o exercício autobiográfico é concebido na assunção autoficcional

da autobiografia, o que os editores Isabel Cristina Mateus e José Cândido de Oliveira Martins respeitaram na edição do primeiro volume das Obras Completas de Maria Ondina Braga, publicadas pela IN-CM, em 2022, reunindo sob a etiqueta de *Autobiografias Ficcionalis* o tríptico *Estátua de Sal*, *Passagem do Cabo* e *Vidas Vencidas*⁷. Para todos os efeitos, segundo Maria Ondina Braga, dizer que diz a verdade, como é timbre do pacto autobiográfico, significa que a escrita de si é uma relação fenomenológica com o real e com o vivido, mas também é linguagem burilada e invenção ficcional que, contra lacunas e limites, contra o esquecimento e a morte, procura fixar um eu profundo a recriar-se incessantemente na sua identidade narrativa.

Referências bibliográficas

- Bachelard, G. (1992). *La Poétique de l'Espace*, 5e. éd., Paris, PUF.
- Barthes, R. ([1998]). *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.
- Braga, M. O. (1998). *Vidas Vencidas*, Lisboa, Caminho.
- Caraion, M. (2020). *Comment la Littérature Pense les Objets. Théorie Littéraire de la Culture Matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon.
- Dumas, C. (2000). Recensão crítica de *Vidas Vencidas*, *Colóquio/Letras* n.º 155-156, Janeiro, pp. 420-421.
- Mateus, I. C. (2023). “Maria Ondina Braga e Clarice Lispector: uma data e outros fios de escrita”, *Colóquio/Letras* n.º 155-156, Janeiro, pp. 59-69.
- Martinho, F. J. B. (2022). “Para uma tópica do tempo e da melancolia: o *ubi sunt* em Fernando Pessoa” in *Aspectos do Legado Pessoaano*, Lisboa, Tinta da China, 2022, pp. 286-304.
- Martins, J. C. de O. (2022). “Paisagem das minhas memórias: viagens, olhares e vivências interculturais”. In: Maria Ondina Braga, *Autobiografias Ficcionalis Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas Vencidas*, coord. Isabel Cristina Mateus e José Cândido de Oliveira Martins, Lisboa, IN-CN, pp. 9-24.

7. Destaco o prefácio deste volume de Martins, 2022 e Mateus, 2023, pp. 59-64.

- Mexia, P. (2022). “Ondina”, *Expresso*, 15.07.2022 <<https://expresso.pt/revista/cronicas/fraco-consolo/2022-07-14-Ondina-326a64f2>> (consulta: 15.06.2023).
- Morão, P. (1991). *O Só de António Nobre. Uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho.
- Morão, P. (2004). “Nota breve sobre o Só, de António Nobre” in *Retratos com Sombra. António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim, pp. 25-27.
- Pessoa, F. (s./d.). “Infância”, *MultiPessoa* <http://multipessoa.net/labirinto/fernando-pessoa/8> (consulta: 15.06.2023).
- Reynaud, M. J. (2023). “Ler Maria Ondina Braga hoje”, *Colóquio/Letras* n.º. 212, Janeiro, pp. 137-142.