

## **O JOGO DA ENCENAÇÃO DO PASSADO**

### **EM LILLIAS FRASER DE HÉLIA CORREIA \***

MARIA DE FÁTIMA MARINHO \*\*

masraiva@letras.up.pt

A ligação entre a literatura e o jogo não é recente e quase poderíamos dizer que desde o momento em que a expressão oral ou escrita se preocupou não só em informar mas também em encontrar formas diversas de relatar o mesmo episódio, a componente lúdica ganhou terreno. A inclusão da mitologia para explicar fenómenos que de outro modo dificilmente se tornariam perceptíveis a mentes pré-científicas, contribuiu decisivamente para o aparecimento de um jogo cada vez mais elaborado em que produtor(es) e receptor do texto colaboram, sob pena de ilegitimidade. Na literatura portuguesa, o papel do jogo tem variado, desde a existência de componentes formais rígidas, como as paralelísticas das cantigas de amigo medievais, a exercícios mais ou menos abstractos, como é o caso da poesia cultista e conceptista do século XVII. Nos anos sessenta do século XX, deve salientar-se a poesia experimental e concreta, onde o jogo assume uma componente fundamental, esquecendo-se até, por vezes, a importância de um significado que transcenda a simples actividade lúdica. Além destes casos extremos que acabámos de citar, o certo é que um pouco por toda a história literária se tem assistido a variadas formas de jogo, que se modificam consoante a época ou o propósito, e que podem ir desde o recurso a múltiplas figuras de retórica ao emprego de isotopias passíveis de se transformarem de acordo com as intenções dos sujeitos.

---

\* Comunicação apresentada ao *I Colóquio de Literaturas Românicas — O Jogo no Jogo*, realizado em Faro, na Universidade do Algarve, de 15 a 18 de Maio de 2002.

\*\* Membro do Núcleo de Estudos Literários da FLUP.

Neste pequeno estudo, iremos analisar um caso específico de jogo que, frequentemente, não se assume como tal, mas que, na verdade, deverá ser considerado como um dos fenómenos mais interessantes de construção romanesca: a evocação do passado no romance histórico. Quer os autores o declarem ou não, a realidade é que sempre que se pretende reconstruir o passado, se estabelece um jogo com a História, na medida em que o romancista persegue um passado que constantemente lhe escapa. Não podendo imitá-lo, aceder directamente aos factos, que só chegam textualizados<sup>1</sup>, o autor fabrica uma versão que se poderá afastar mais ou menos dos documentos de que dispõe e que, finalmente, é sempre uma espécie de máscara de um real que já só existe virtualmente. No século XIX, escritores como Herculano ou Garrett, na pegada de Walter Scott ou de Victor Hugo, pretendiam ensinar História romaneando-a, acreditando ingenuamente que o passado surgiria incólume e fidedigno, apesar das evidentes falhas de pormenor ou mesmo de análise de causas, consequências e atitudes. Aliás, a ausência ainda de uma história das mentalidades impedia decisivamente qualquer reconstituição mais abalizada. Se Manzoni, em 1850, já relativizava asserções do género das de Herculano e outros, onde se ressaltava o carácter didáctico do romance histórico<sup>2</sup>, afirmando que só se poderá dizer que as obras de Scott são mais verdadeiras do que a História num primário entusiasmo<sup>3</sup>, o certo é que o próprio autor de *O Monge de Cister* condescende frequentemente com a imaginação quando não tem elementos suficientes para concretizar determinado relato vagamente referenciado em antigos manuscritos. É assim que desde os primórdios do género há a nítida consciência de que a escrita não poderá ser mais do que um jogo com um passado que constantemente se mostra e se esconde, aparentando uma veracidade inatacável, para logo de seguida a negar, através dos mais variados

---

<sup>1</sup> Cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1988, p. 93: «The “real” referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives.»

<sup>2</sup> Cf. Alexandre Herculano, «A Velhice», in *Panorama*, n.º 170, 1/8/1840: «(...) o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador. (...) Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores.»

<sup>3</sup> Cf. Alessandro Manzoni, «Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti di storia e d’invenzione», in *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Editori, 1993, p. 1762: «Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una riflessione.»

disfarces: personagens anacrônicas em relação ao tempo em que pretensamente se situam; dados históricos menos rigorosos ou até alterados; comentários sérios a determinado acontecimento, mas também irônicos e jocosos. Camilo Castelo Branco, por exemplo, joga a seu bel-prazer com um passado que lhe serve apenas de pano de fundo, quantas vezes alterado de acordo com os propósitos que mais úteis se tornam aos ditames do romancista.

Depois de um período, no início do século XX, de excessivo didatismo e louvor da ideia de Pátria, onde o romance histórico assumia mais do que nunca uma função que fugia ao simplesmente lúdico, tornando-se sério à custa de pretender sublimar a frustração e humilhação nacionais, vive-se um período de interregno na reconstituição histórica. À medida que se foi caminhando para a segunda metade do século XX e que se começaram a pôr os problemas da pós-modernidade e do que ela representava a nível conceptual, as concepções romanescas também se foram modificando e recompondo do choque que as narrativas simbolista e surrealista e o *nouveau roman* dos anos sessenta tinham representado na destruição dos cânones narrativos. A atracção pelo passado ressurgiu, em Portugal, a partir do fim dos anos setenta, só que a forma como ele será evocado difere radicalmente da dos seus congêneres românticos ou pós-românticos. Num grau nunca antes alcançado, o narrador perscruta todas as potencialidades inerentes ao jogo entre passado e presente e serve-se delas para criar textos onde ressalta sobretudo o modo como se pode *brincar* com a História, de molde a equacioná-la ousada e desassombradamente.

O tempo em jogo assume variadas formas ou maneiras, que vão desde a tentativa de reescrever biografias de personagens célebres, até à utópica anulação da morte, passando por autobiografias fictícias, focalizações opostas às habitualmente consagradas ou histórias alternativas. Romances como *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa Luís, *A Casa da Cabeça de Cavallo*, de Teolinda Gersão, *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, de Seomara da Veiga Ferreira, *Além do Maar*, de Miguel Medina ou *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, ilustram as facetas que acabámos de enunciar. Todos eles jogam à sua maneira com o discurso oficial da História, subvertendo-o e, simultaneamente, aproveitando-se dele para reescrever o passado que, como diria Carlos Fuentes, já deixou de ser passado para ser presente: «¿Entonces, todo pasado es secreto y muerto? ¿No, verdad?, porque el pasado recordado es secreto y vive. ¿Y como llega a salvarse por la memoria y deja de ser pasado? Convertiéndose en presente. Luego ya no es pasado.»<sup>4</sup>

Porque o passado deixa a nível da recriação escrita de o ser, dado que é impossível o narrador abstrair-se da sua condição de sujeito de um tempo cronológico, com suas crenças e formas de analisar os acontecimentos, é natural que o leitor (ou narratário) sinta toda a reconstituição como um jogo que ele é tentado a desvendar e no qual entra por prazer.

*Lillias Fraser* de Hélia Correia, publicado em 2001, é um exemplo dessa bem conseguida experiência levada a cabo com o fito de falar no passado num misto de seriedade e ironia, nunca fazendo esquecer que de outro tempo se trata, diferente do nosso, numa mistura de factual e imaginário com uma mestria que encanta, seduz e, simultaneamente, reequaciona eventos conhecidos e um sem-número de vezes focados.

No romance de Hélia Correia há três marcos temporais importantes: Escócia, 1746, Portugal, 1751 e Portugal, 1762. Nos dezasseis anos em que decorre a intriga, qualquer leitor atento e medianamente culto reconhecerá o ano da batalha de Culloden, onde os ingleses massacram os escoceses, e a proximidade do terramoto de Lisboa, em 1755, outro cataclismo de grande monta. Tentando introduzir o leitor no ambiente da batalha de Culloden, a narradora não se coíbe de se colocar na actualidade, 1999, e no mesmo espaço físico da batalha, comentando a História e as pretensões dos Stuarts, ao mesmo tempo que ironiza, de formas diversas, o passado e a sua reescrita. Se por um lado, a narradora afirma que «Não há maneira de explicar Culloden senão com a vontade do desastre a que uma extrema depressão convida»<sup>5</sup>, por outro, ironiza com as comemorações do passado e com um certo gosto folclórico de quem visita os lugares num pretenso gosto de encontrar vestígios de antepassados virtuais: «Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares. Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta. (...) Eles caminhavam sobre o chão, buscando o sítio onde homens com um nome igual ao seu tinham caído e sido trucidados. E o chão, pisado, não lhes respondia. Se alguma coisa lhes dizia era somente que não se demorassem, e eles seguiam, excitados pela extensão e pelo frio,

---

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, 7.ª ed., México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C. V., 1992 (1.ª ed., 1975), p. 660.

<sup>5</sup> Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, p. 14. A partir de agora, a página correspondente a cada citação desta obra será directamente indicada no texto.

na energia dos seus corpos montanheiros. Sentiam pouco, não sentiam nada.» (p. 13).

Este jogo com a História processa-se das mais variadas formas, colocando-se, por vezes, a narradora numa posição privilegiada, ao analisar o passado com dados posteriores, mas que o leitor reconhece por pequenos pormenores. Ao falar do ambiente vivido em Portugal no tempo do Marquês de Pombal, a narradora comenta: «O medo palaciano, mal contido, tornava a fidalguia amarelada. Seria uma mudança estimulante que os membros da nobreza se curvassem, dóidos de pavor como de cólica, e que a classe dos servos levantasse voz e cabeça, ao som de um “ça ira” qualquer.» (p. 200) ou «Às vezes penso que, na escura madrugada que precedeu a sua execução<sup>6</sup>, se avistariam, no terreiro de Belém, onde soava o martelar do cadafalso e o povo já marcava o seu lugar, olhares iguais aos das mulheres que, em Paris, uns decénios mais tarde, tricotavam com um afã doméstico os seus xailes, enquanto viam trabalhar a guilhotina.» (pp. 219-220). De igual modo, a alusão a modos de sentir do século seguinte, colocam a narradora numa posição semelhante ao narrador de *The French Lieutenant's Woman*, quando este refere a atitude de determinada personagem como sendo própria do seu tempo e não do tempo da enunciação: «Não existia, ao tempo, essa doença que havia de chamar-se romantismo e de ter por modelo a perdição.» (p. 204).

Este tipo de inclusões ou de comentários favorece interpretações às vezes pouco ortodoxas da História, na medida em que os factos apresentados são correctos, mas a leitura que deles se faz, afasta-se da convencional, para privilegiar sentidos obscuros ou de interpretação pessoal: «Antes do inverno, os escoceses de Charles Stuart haviam-se atrevido a avançar por dentro de Inglaterra. Foi uma marcha triunfal para sul. Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor. No entanto, voltaram para trás. Tinham saudades, é o que se diz.» (p. 16).

A modelização de dúvida que se nota na última frase citada, é um processo comum na narração. Ao descrever o percurso de Lillias, desde que se salva quase miraculosamente do massacre dos ingleses, ela que, criança ainda, era filha, irmã e sobrinha de rebeldes escoceses, todos mortos durante e depois da batalha, até que, depois de vicissitudes várias chega a Portugal, onde cresce e acaba por conceber um filho, símbolo de esperança e felicidade, como veremos, a narradora alude frequentemente ao que se poderia ter passado, se determinado facto não tivesse ocorrido:

---

<sup>6</sup> A execução dos Távoras.

«Se não tivesse começado a chover e o incêndio não se tivesse convertido em fumo, talvez Lillias ficasse encurralada.» (p. 25); «Não sei se as coisas se passavam deste modo em todas as mulheres daquela idade.» (p. 67).

Por outro lado, e como aliás é característico dos romances que Linda Hutcheon designou como metaficção historiográfica pós-moderna, é também frequente o uso do futuro e da perifrástica, uso este que destrói, de certa forma, a reconstituição ilusória do passado, ao jogar com um conhecimento que anula a cronologia: «Começa ali um fim que há-de atingir quem se julgava à margem dessa história, como Lillias, e o monte onde subiu, que se tornará pasto de carneiros e perderá os sentimentos e as trevas.» (p. 9). Este dom de premonição será também comum à própria Lillias, o que lhe conferirá características muito próprias e que analisaremos oportunamente.

A destruição de um passado ilusoriamente real passa também por afirmações que situam de imediato a narrativa fora dos ditames próprios do romance histórico, tal como era tradicionalmente considerado. Dizer, «Talvez os guardas não acreditassem e ninguém aparecesse a defendê-los, mas essa história não nos diz respeito. Já voltámos as costas para sempre.» (p. 129), possui a nível de técnica narrativa um valor semelhante ao da presença ostensiva da narradora, que marca a distinção entre a sua focalização e a de Lillias, colocando-se num outro plano, superior, e que põe a nu o construir discursivo: «O que faço eu aqui?», pensou Lillias. O trabalho diurno do seu cérebro tornava aquela fuga inexplicável. Fui eu, não ela, quem relacionou a visão do seu pai dilacerado com a corrida que a salvara dos ingleses.» (p. 99).

Papel afim tem a incipiente tentativa de exploração do possível, através do emprego da subordinação condicional: «Escancarou uma enorme goela na encosta onde Lillias havia de encontrar-se, se tivesse avançado um minuto antes.» (p. 100). Asserções deste género parecem estar na linha desenvolvida por Carlos Fuentes, no seu já citado romance, quando se chama a atenção para «lo que ese hecho pudo haber sido y no fue»<sup>7</sup> e para a subversão aceite e reconhecida de factos indiscutivelmente históricos, como o suicídio de Sócrates, a morte de Ulisses devorado pelas chamas no interior do cavalo de Tróia ou o naufrágio da arca de Noé<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 567.

<sup>8</sup> Cf. *idem*, p. 566: «(...) mira como rehúsa Sócrates, en su prisión las tentaciones del suicidio, mira como muere Odiseo, devorado por las llamas, dentro del caballo de madera al que los astutos troyanos han prendido fuego al encontrarlo fuera de los muros de la ciudad, (...) el hundimiento de la arca de Noé (...).»

Esta hipótese dos possíveis permite ou prefigura, como uma espécie de reverso da medalha, o aparecimento de várias versões de um mesmo episódio, fenómeno que foi levado ao limite quando o passado foi voluntária e conscientemente alterado em romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, *O Mosteiro*, *A Corte do Norte* ou *O Concerto dos Flamengos* de Agustina Bessa Luís. No presente texto, a diferença entre duas visões da História é dada de um modo subtil, mas firme. Não é já a apresentação de uma outra sequência de acontecimentos, mas é a variabilidade de focalizações, que dependem das intenções do focalizador e que facilitam o equívoco e a incompreensão: «Eavan [irmão mais novo de Lillias] bebeu também, mas nem por isso deixava de parecer um rapazinho. E foi talvez esse relato que o matou, foi porque a guerra, como o tio lha mostrava, não era mais do que uma brincadeira que punha toda a gente à gargalhada.» (p. 36).

163

Igual constatação decorre da certeza que o narrador possui de não poder entrar na intimidade de pessoas doutras épocas e, por conseguinte, de qualquer reconstituição ser sempre falaciosa e incompleta: «Julgamos nós que tudo não passava [a actuação de Malagrida] de narcisismo sadomasoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais.» (p. 161). Era esta consciencialização que faltava de todo ao espírito romântico e que se prolonga até às primeiras décadas do século XX. Incapazes de aceitarem a diferença das mentalidades, os autores de oitocentos acreditavam ser possível reconstituir com fidelidade os sentimentos de outras épocas e acabavam por criar personagens românticas, que em nada diferiam das de outros romances de actualidade, e que apenas se movimentavam em cenários do passado, tão artificiais como os seus amores e enredos. Hélia Correia aceita o jogo, evocando o passado sem o absolutizar, isto é, sem lhe conferir mais veracidade do que a provável que advirá da descoberta da História através de um percurso individual, seja ele o de Lillias ou o de Jayme, filho de uma mulher com quem a rapariga vive algum tempo e com quem mantém uma relação sexual, ou através de opiniões privadas dos acontecimentos públicos, como diria Manzoni<sup>9</sup>. E visão privada é sobretudo a de Lillias, que se torna uma espécie de fio condutor do romance, dado que é através das suas aventuras que todas as outras personagens ganham corpo. Logo nas primeiras linhas da obra se afirma o poder da menina que tem visões:

---

<sup>9</sup> Cf. Manzoni, *op. cit.*, p. 1728: «effetti privati degli avvenimenti pubblici».

«Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde.» (p. 7). Estas visões de Lillias, para além do valor premonitório que a ligam no fim do romance a Blimunda de *O Memorial do Convento*, têm uma função lúdica que não deixa de se relacionar com a antecipação levada a cabo, em algumas passagens, pela narradora e que prefigura a inevitabilidade do fazer histórico — o produtor de discurso já tem necessariamente de estar na posse de todos os dados do passado quando redige um texto sobre ele.

164

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, acorçada, 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.”» (p. 39). 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 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.”» (p. 69).

Sem falar, de identidade constantemente negada, a pequena Lillias, apesar de todos os contratempos ou, se calhar, por causa deles, possui, como já dissemos, visões que parecem reduplicar o processo narrativo de Hélia Correia. Aliás, o espírito da mãe, que, depois de morta, a guia até que ela encontre Anne MacIntosh, poderá assemelhar-se a outros tantos espíritos, uns mais bem intencionados do que outros, que pululam em passagens do romance negro, estabelecendo um jogo implícito com esse género e, simultaneamente, com um passado que parece construir-se a cada momento:



«O homem ria e Lillias via os seus miolos, via como a paisagem estava ainda surpreendida e se mantinha silenciosa, e como ele se ia devagar acostumando e começava a entregar o sangue, ficando mole como um adormecido.

Lillias olhava e não se comovia, deixara de assustar-se com as visões. Aprendera sozinha a distinguir entre o presente e o anunciado, e tinha sobretudo a percepção da inutilidade do seu dom. Enquanto o seu olhar corria mais depressa do que as horas de uma vida e alcançava a pessoa moribunda, os outros continuavam a falar, a cantar e a dançar algumas vezes, sempre que pernoitava um tocador. Naturalmente, todos morreriam.» (p. 57).

Este dom premonitório parece concentrar-se nos olhos de Lillias, que fazem repulsa a quase todos que os observam: «Não opôs grande resistência à sogra que detestava os olhos da menina e aproveitou aquele momento para o dizer.» (p. 46).

Longe de apreciar a qualidade de antecipar o futuro, Lillias considerava uma espécie de maldição («Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir. Era uma graça da qual ela começava a defender-se como de uma maldição.» p. 91), o que a leva a não se preocupar quando o dom parece ter desaparecido: «De um modo obscuro, Lillias associava essas noites em Mafra, com os homens, e o desaparecimento das visões.» (p. 155).

É interessante verificar que se ela deixa de ter, pelo menos provisoriamente, visões depois de ter sido violada, a verdade é que é depois de uma relação amorosa-sexual com Jayme, filho de D. Cilícia, com quem vive uns anos, que ela parece reapropriar-se dessa possibilidade. No entanto, o tipo de visão é diferente, dado que depois de Jayme voltar a partir, ela vê-se com ele, numa ubiquidade ideal. E, no momento em que se começa a aperceber da atracção que por ele sente, decide não o olhar para não ter visões desagradáveis: «Para perturbar a mãe, Jayme falava de partir novamente para as nações onde o que era interessante acontecia. Conversavam nas horas do serão. Lillias, estonteada de conforto, lembrava-se das feridas de seu pai, do sangue aos pés de Lady MacIntosh. Então, esfregava o rosto, para espertar. “Se eu nunca o vir morrer, talvez não morra”, pensou, a certa altura. E nunca mais ergueu os olhos para os olhos dele.» (pp. 194-195). Tal afirmação, que parece ter reminiscências de autores como Mário de Sá-Carneiro, em *A Confissão de Lúcio*, onde uma personagem afirma que as situações só acontecem se ela se vir

antecipadamente nelas<sup>10</sup>, e acarreta necessariamente a noção de jogo, jogo que se manifesta no evoluir da intriga e na forma como o passado é a todo o momento reequacionado. É curioso verificar que a única personagem do romance que poderá ter algumas afinidades com Lillias é o Padre Malagrida que, como é do conhecimento geral, foi mandado prender pelo Marquês de Pombal, devido às prédicas contra a sua política. Aliás, as previsões do Padre também sempre irritaram Sebastião de Melo, tal como as doutrinas dos enciclopedistas, diametralmente opostas às de Malagrida. Jayme, que parece apreciar o Marquês pelo que dele se diz no estrangeiro, também se admira da sua actuação repressiva. A possível relação, implícita, de Malagrida com Lillias deverá revestir-se de algum cuidado e funcionar apenas na medida em que, ao antecipar acontecimentos, Lillias joga com o processo narrativo de evocação do passado, que normalmente se traduz pela omnisciência do narrador. Malagrida só reflecte o espírito supersticioso do tempo. No entanto, a nível da estrutura do presente romance, há, sem dúvida, semelhanças que impelem à comparação: «Malagrida foi preso, finalmente. Da sua cela, longe de Lisboa, deu conta que expirava a mãe do rei à hora exacta em que isso aconteceu. O seu poder de santo confirmou-se. (...) Os folhetos do padre circulavam secretamente, como os livros de Voltaire. O velho e o novo, no entanto tão opostos, inimigos de morte, conheciam a clandestinidade como iguais.» (p. 216).

Lillias é também clandestina e é-o desde o momento em que se vê só, com toda a família morta e é escondida por uma velha debaixo de um monte de turfa. Impelida a não falar para sobreviver, ela vai vivendo sob nomes supostos (Lillian MacLean, Lília Peres), de acordo com as circunstâncias e o lugares que percorre. É quase sempre *de máscara* que ela se apresenta, desconhecendo-se a sua verdadeira identidade, num constante jogo do esconde-esconde. Se na Escócia, ela não pode dizer o nome (seus pai, irmão e tio são dos principais rebeldes contra os ingleses), em Portugal, ela esconde-o igualmente, num medo de ser considerada

---

<sup>10</sup> Cf. Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Ática, 1968 (1.<sup>a</sup> ed., 1914), p.48: «Desde criança que, pensando em certas situações possíveis numa existência, eu, antecipadamente, me *vejo* ou não *vejo* nelas. Por exemplo: uma coisa onde nunca me vi, foi na vida – e diga-me se na realidade nos encontramos nela?» e p. 50: «(...) de maneira alguma me concebo na minha velhice, bem como de nenhuma forma me vejo doente, agonizante. Nem sequer suicidado – segundo às vezes me procuro iludir. E creia, *é tão grande a minha confiança nesta superstição que* – juro-lhe – *se não fosse haver a certeza absoluta de que todos morremos, eu, não me “vendo” morto, não acreditaria na minha morte...*».

estrangeira e herética. Na parte final do romance, chega até a disfarçar-se de rapaz, para poder procurar Jayme; no meio das tropas, com D. Cilícia, mãe daquele. O imprevisto, porém, dá-se e a menina, perante um conterrâneo, não resiste a falar no seu idioma materno, iniciando o processo final de reconhecimento, isto é, de encontro com a verdadeira identidade:

«Francis MacLean franziu as sobrancelhas, ofendido com o medo da mulher. Queria falar. Porém, não conseguiram achar em parte alguma o seu intérprete. A falha enfureceu o militar. Praguejou nessa língua que Lillias imediatamente conheceu. Sorriu. MacLean olhou-a, estupefacto.

— De que estás tu a rir-te? — perguntou. Ela temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras. E bateu com a mão no peito, a libertá-las daqueles anos. Então, um misto de gaélico e inglês, unificados pela fonologia, áspera e, no entanto, modulada, como inventada para canções guerreiras, passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria.» (p. 250).

Depois de desvendada a nacionalidade, tem a sensação de que se começa a sentir em casa e, num gesto de euforia, ao ver práticas escocesas, há tantos anos recalçadas na memória, acaba por revelar o seu verdadeiro nome, «No estado de alegria em que se achava, Lillias disse o seu nome verdadeiro.» (p. 263), despoletando a rejeição dos oficiais ingleses, para os quais o nome Fraser é, entre todos, proscrito.

Lillias, expulsa do acampamento militar, reencaminha-se para Lisboa. Vai ter à casa onde morara e aí sabe que um coronel escocês anda atrás dela. Parte e desmaia. Quando acorda, tem ao pé de si Blimunda, que já lhe visionou um filho no ventre. Ligadas por poderes, de certa forma, sobrenaturais, Blimunda e Lillias partem para um lugar utópico, onde poderá nascer a criança que a segunda carrega: «Essa criança há-de nascer na terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha» (p. 281).

Assim como Blimunda tivera o seu Baltasar Sete-Sóis a quem faltava uma mão, também Lillias convivera com Tomás, de algum modo seu protector, a quem também teve de ser amputada uma mão. Esta dupla carência poderá talvez simbolizar a incapacidade de afrontar um mundo hostil que as mulheres tentarão sublimar, Blimunda com a passarola, Lillias com o filho que vai nascer. O sentimento utópico reúne-as e confunde passado e presente, porque o tempo cronológico deixa de ser importante e a História é apenas um jogo:

«Certos momentos, Lillias duvidava do sonho de Blimunda. De que iriam viver? Onde morar? Quem as consentiria na fronteira? Depois, via-a tão firme, tão serena, deixando um rasto de afeição em toda a gente com quem o seu sorriso se encontrara, que a sentia capaz de abrir um espaço fora dos reinos, sem governação. Blimunda respirava com afinco, pelos gelados campos do Alentejo, e uma espécie de raiva a conduzia. Puxava, como a velha na montanha no dia da batalha de Culloden, pelo pulso arroxeadado de Lillias.

168

Naquele inverno português, a rapariga entrelaçava novamente os dedos à cintura de Lady MacIntosh e, sob a chuva, ia cheirando os seus cabelos.» (pp. 281-282).

O passado deixa de ser passado e interfere decisivamente no presente, a ausência de linearidade, que as visões prefiguravam, declara-se agora de modo inequívoco. A evocação do passado não passa de encenação, contribuindo todo o jogo para fazer ressaltar a impossibilidade de uma História objectiva e imparcial. A focalização do presente retira-lhe a veracidade possível. Só o provável permanece.