

ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

***O QUEBRA-CABEÇA SOBRE ESCOMBROS: O DISCURSO LITERÁRIO E O
AUTORITÁRIO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES***

São José do Rio Preto
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

***O QUEBRA-CABEÇA SOBRE ESCOMBROS: O DISCURSO LITERÁRIO E O
AUTORITÁRIO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES***

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa)

Orientação: Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut

São José do Rio Preto
2009

Rego, Andréia Régia Nogueira do.

O quebra-cabeça sobre escombros : o discurso literário e o autoritário em António Lobo Antunes / Andréia Régia Nogueira do Rego. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009.

252 f. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Co-orientador: Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Análise do discurso literário. 3. Fragmentação do discurso. 4. Grotresco na literatura. 5. Antunes, António Lobo, 1942 - Contemporâneos - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Rego, Andréia Régia Nogueira do. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU - 821.134.3.09

A minha mãe, Júlia, que me ensinou a ter coragem.

A meu pai, João, que me ensinou a ter paciência.

Aos meus irmãos, Aninha e Adriano, que me ensinaram o significado da palavra companheirismo.

A toda minha família, que sempre me enviou um sorriso e uma palavra de incentivo, apesar da distância que nos separa.

A minha amiga Emília, portuguesa de coração brasileiro, mulher de fibra, meu porto seguro em Coimbra.

Ao Fábio, que me surpreende a cada dia com seu amor.

Agradecimentos

À *Prof^a. Dr^a. Sônia Piteri*, por me dar forças quando eu acreditava que elas já não mais existiam. Sua presença foi peça fundamental para a escrita desta tese.

À *Prof^a. Dr^a. Ana Paula Arnaut*, por me abrir as portas da Universidade de Coimbra e por me auxiliar significativamente nos estudos sobre António Lobo Antunes que realizei sob sua orientação.

Às *Professoras Doutoradas Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Maria Heloísa Martins Dias*, primeiras leitoras desta tese e constantes incentivadoras.

Aos *funcionários da Biblioteca do Ibilce*, em especial a *Gislaine de Lourdes Gameiro*, pela preocupação em fazer chegar a mim os livros de outras unidades.

Aos *funcionários da Biblioteca Municipal de Coimbra*, onde pude trabalhar e pesquisar à vontade, tendo acesso a todas as informações necessárias.

À *CAPES*, pela Bolsa PDEE.

Ao *CNPq*, pela Bolsa concedida para o final deste doutorado, depois de meu retorno de Portugal.

À *Sílvia Damasceno*, amiga incondicional, pessoa rara que sempre esteve pronta para me ajudar nos momentos de crise na escrita.

Às *minhas eternas pupilas e brilhantes profissionais*, Fabiana Pupo e Sarah Góes, que me socorreram com seus conhecimentos técnicos de tradução.

Às *integrantes do Esquadrão de Salvação*, Cibele, Carol, Karina, Larissa e Thaís, por me ajudarem a crescer e a enfrentar a vida.

A linguagem é uma estrutura de fantástica complexidade e vulnerabilidade; ela provavelmente define a humanidade do homem. Onde quer que seja danificada, não é fácil restaurá-la.

George Steiner

SUMÁRIO

Resumo	7
<i>Abstract</i>	8
Lista de Siglas e Abreviaturas	9
Lista de Anexos	10
INTRODUÇÃO	11
1. ENTRELACAMENTO DE DISCURSOS: PROPAGANDA E LITERATURA	22
1.1. O discurso político	23
1.1.1. A voz do Estado Novo: (des)construindo o mundo ideal.....	25
1.1.2. A voz democrática: pluralismo e medo.....	31
1.2. O discurso jornalístico: o verbo controverso e necessário	36
1.3. O discurso literário: a confluência de vozes	41
1.3.1. <i>Os Cus de Judas</i>	42
1.3.2. <i>Fado Alexandrino</i>	57
1.3.2.1. O soldado Abílio	60
1.3.2.2. Tenente-coronel Artur Esteves.....	63
1.3.2.3. Oficial de transmissões Celestino	67
1.3.2.4. Odete/Dália	69
1.3.2.5. Jorge, o alferes	71
1.3.3. <i>Exortação aos Crocodilos</i>	73
2. O PROCESSO DE FRAGMENTAÇÃO	81
2.1. Despedaçar-se nas terras dos cus de Judas	84

2.2. As intermitências do fado da descontinuidade	95
2.3. Crocodilos nas ardilosas ranhuras da vida	106
3. O SILÊNCIO POLIFÔNICO	125
3.1. O silêncio do fim do mundo	127
3.2. Silêncio que se vai tocar o <i>fado</i>	135
3.3. Exortação ao silêncio acutilador	145
3.4. Discurso polifônico: caminho para a inexpressividade	159
4. O QUEBRA-CABEÇA SOBRE ESCOMBROS: ENFIM AS PEÇAS SE ENCAIXAM	174
4.1. Desmascarando autoritarismos com o poder do testemunho literário	180
4.2. A agressão grotesca: ficção disfórica	196
CONCLUSÃO	220
BIBLIOGRAFIA	225
ANEXOS	249

RESUMO

REGO, A. R. N. **O quebra-cabeça sobre escombros: o discurso literário e o autoritário em António Lobo Antunes.** São José do Rio Preto, 2009. 252p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

Os elementos estruturais da narrativa do escritor português António Lobo Antunes tornam-se peças de um quebra-cabeça manipulado pelo autor, que, ao sinalizar para os escombros do contexto histórico reafirma os destroços da forma narrativa. Nesse processo se misturam os discursos jornalístico, político e religioso às vozes dos narradores e das personagens, dando origem a um instigante jogo polifônico. Com os romances *Os Cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) e *Exortação aos Crocodilos* (1999), representativos de uma escrita que burla o discurso do autoritarismo, desautorizando-o e desautomatizando-o, enveredamos pelos meandros do grotesco e da ironia para expor os fragmentos de espaços marcados pelos acontecimentos de antes, durante e depois da Revolução dos Cravos e os fragmentos das guerras travadas, também, no interior das personagens.

Palavras-chave: discurso literário; discurso autoritário; fragmentação; polifonia; grotesco; António Lobo Antunes.

ABSTRACT

REGO, A. R. N. **Puzzle on the ruins: duel of literary and authoritarian speeches in António Lobo Antunes.** São José do Rio Preto, 2009. 252p. Thesis (Doctorate in Languages) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

Structural elements of the Portuguese writer António Lobo Antunes' narratives are pieces of a puzzle manipulated by an author who tends to turn relative the ruins of historical context and reassert the wrecks of the narrative form. In this process, historical, political and religious speeches mix to the voices of narrators and characters, raising an enticing polyphonic game in which we intend to interact. With the *South of Nowhere* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) and *Exhortation to the Crocodiles* (1999), we will go through meanders of irony, parody and grotesque to expose fragments of signed spaces through past events, throughout and after the Carnation Revolution and the wars engaged, also within characters – a space of writing that fools the authoritarianism speech, discrediting it and ending the automatic speech.

Keywords: *literature speech; authoritarian speech; fragmentation; polyphony; grotesque; António Lobo Antunes.*

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANI – Agência Nacional de Informação

CR – Conselho da Revolução

DGS (PIDE/DGS) – Direcção-Geral de Segurança

EAC – Exortação aos Crocodilos

FA – Fado Alexandrino

ME – Memória de Elefante

MEN – Ministério da Educação Nacional

MFA – Movimento das Forças Armadas

MNF – Movimento Nacional Feminino

MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola

OCJ – Os Cus de Judas

PIDE (PIDE/DGS) – Polícia Internacional de Defesa do Estado

PREC – Processo Revolucionário Em Curso

SNI – Serviço Nacional de Informação

TAP – Transportes Aéreos Portugueses

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1: “O soldado”	249
ANEXO 2: “Momento Literário”	250
ANEXO 3: “Comunicado do MFA à nação de Portugal”	251

INTRODUÇÃO

As ações do autoritarismo no século XX expuseram a humanidade a uma série de experiências de destruição em massa, numa escala sem precedentes na história, provocando o colapso das estruturas socioeconômicas que norteavam os valores burgueses. O desequilíbrio causado por duas Guerras Mundiais estendeu-se ao longo de todo o século, durante o qual surgiram conflitos em diferentes escalas no interior de vários países (até mesmo dos que não participaram diretamente nas duas grandes guerras), e em suas relações exteriores.

À medida que o século XX foi chegando ao fim, os efeitos traumáticos das catástrofes e das mudanças de paradigmas despontaram de vários modos nas manifestações artísticas. Dos estreitos vínculos mantidos entre arte e sociedade, emergiu uma vertente que absorve e (d)enuncia as marcas de crueldade presentes em contextos socioculturais remanescentes de governos autoritários.

Dentre essas manifestações, principalmente a literatura e o cinema contribuíram para evidenciar e questionar a destruição física e psicológica dos indivíduos, bem como a perda da relação de contiguidade entre os sujeitos e a noção espaciotemporal. Parte da produção literária contemporânea possui uma linguagem que assinala a brutalização do indivíduo inserido num contexto de violência, como exemplificam as obras: *Voyage au bout de la nuit* (1932), do francês Louis-Ferdinand Céline; *Se questo è un uomo* (1958), do italiano Primo Levi; *Tiempo de Silencio* (1962), do espanhol Luís Martín-Santos; *Memórias do Cárcere* (1953), do brasileiro Graciliano Ramos; *Jornada de África*

1989) do português Manuel Alegre, entre outros¹.

O panorama histórico recontextualizado nesses romances suscita os argumentos necessários para que seus autores coloquem em xeque os limites da sobrevivência humana em contextos ditatoriais. Os textos literários que recuperam os tipos de discurso produzidos nesse cenário tendem a expor a decrepitude humana por meio de uma linguagem que choca o leitor.

São comuns, nessas narrativas, enredos nos quais as personagens necessitam relatar o que se passou, pois tal ação torna-se o único meio possível para a manutenção da vida: em função do peso que as experiências traumáticas adquiriram na trajetória do indivíduo, enquanto não eliminá-las, não será capaz de compreender sua própria existência. Entretanto, tal processo catártico reacende o sofrimento, de maneira que as vozes que se rebelam contra o poder autoritário acabam por se insurgir contra sua própria fraqueza, sua própria dor. Nesse sentido, os relatos transmitem uma subjetividade destroçada, indivíduos sem identidade em meio à confusão da massa informe de seres solitários.

Assinala-se, portanto, o tom testemunhal nos discursos de personagens atormentadas por lembranças da violência sofrida e/ou presenciada. O caráter testemunhal que adquire essas narrativas é explicado por Valéria de Marco (2004) como a maneira encontrada para tratar “impossibilidades de reconstrução da harmonia perdida, da destruição de parâmetros de estruturação social, da perda de referenciais de identidade, da perda da confiança no mundo”².

Em certa medida, textos ficcionais que empreguem o testemunho como recurso discursivo aproximam-se de textos não ficcionais, particularmente no que diz respeito ao cunho de verdade despertado pelas referências históricas e factuais nas narrativas

¹ Das referidas obras consultamos as seguintes edições, respectivamente: 1997; 2002; 1980; 1965 e 2007, cf. Bibliografia.

²Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso#tx01>.

romancescas. Trata-se de uma correlação que remonta às teorias aristotélicas sobre as funções do poeta e do historiador, no entanto, de acordo com as palavras de Alfredo Bosi (1995) a respeito do romance *Memórias do Cárcere*, o romancista que opta pela elaboração testemunhal de suas narrativas já não está preocupado em resgatar a verdade, e sim em construir uma história “que fosse tão-só aquela versão aderente às suas lembranças insubstituíveis do vivido”³.

Soma-se a isso, o fato de, no século XX, a consciência do poder da palavra tornar-se mais complexa, devido à gradativa posse dos governos autoritários sobre o discurso histórico e o jornalístico, censurando este e distorcendo aquele, logo, manipulando ambos e, com eles, os indivíduos da sociedade submissa.

O *corpus* literário aqui analisado compreende três romances do escritor português António Lobo Antunes: *Os Cus de Judas (OCJ)*⁴, publicado em 1979, *Fado Alexandrino (FA)*⁵, de 1983, e *Exortação aos Crocodilos (EAC)*⁶, lançado em 1999. No embate linguístico que se enuncia na escrita antuniana questionam-se os discursos político, jornalístico e histórico, engendrados numa teia na qual se desvelam os procedimentos castradores dos poderes autoritários.

Nos dois primeiros romances, focalizam-se os acontecimentos ocorridos a partir da década de 1970, aos quais se entrelaçam a época do governo ditatorial do Estado Novo português, a Revolução de Abril de 1974 e, por fim, as repercussões dessa revolução numa perspectiva comparativa entre o governo autoritário e o democrático. No terceiro, *EAC*, destaca-se o período imediatamente posterior à Revolução de Abril, o chamado Verão Quente de 75 e o Processo Revolucionário em Curso (PREC), cujos reflexos

³Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020&lng=en&nrm=iso>

⁴Nesta tese, será utilizada a edição de 2003, publicada pela Editora Objetiva, Rio de Janeiro.

⁵Serviremo-nos da edição de 2002, publicada pela Rocco, Rio de Janeiro.

⁶A edição utilizada será a publicada no Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

alcançam a década de 1980. Já não se aborda a guerra em territórios africanos: agora a batalha é travada em territórios portugueses, protagonizada por um grupo terrorista com ideais reacionários e atitudes violentas.

Em três obras, três décadas sequenciais. Momentos distintos tanto da história de Portugal, como também, e principalmente, da escrita de António Lobo Antunes, autor de extensa e contínua produção, que tem apresentado, desde seu primeiro romance (*Memória de Elefante (ME)*, também de 1979), textos cada vez mais elaborados esteticamente, que foram se agrupando em ciclos classificados pela crítica de acordo com as pistas deixadas por Lobo Antunes⁷.

Na urgente necessidade que as personagens de *OCJ*, *FA* e *EAC* têm de se comunicar, detecta-se o tom testemunhal empregado por Lobo Antunes, o que se reflete na fragmentada e caótica relação espaço/tempo/sujeito da trama.

A percepção cronológica revela-se inútil, pois em situações traumáticas os limites temporais bifurcam-se em pólos diametralmente opostos: ou o tempo alonga-se infinitamente, ou reduz-se ao ínfimo momento do agora. Já não há passado, presente ou futuro assentes e os deslocamentos⁸ temporais caracterizam-se pela justaposição entre os tempos, o que Maria de Fátima Marinho denomina como parataxe, identificando-a em romances históricos pós-modernos, nos quais se nota:

⁷ “Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com ‘Memória de Elefante’, ‘Os Cus de Judas’ e ‘Conhecimento do Inferno’; um segundo, das epopeias, com ‘Explicação dos Pássaros’, ‘Fado Alexandrino’, ‘Auto dos Danados’ e ‘As Naus’, em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro, ‘Tratado das Paixões da Alma’, ‘A Ordem Natural das Coisas’ e ‘A Morte de Carlos Gardel’, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica”. (ANTUNES apud SILVA, Rodrigues, 1994, p. 17). O romance *Exortação aos Crocodilos*, juntamente com as publicações mais recentes do autor, faria parte de um quarto ciclo, classificado por Ana Paula Arnaut (no prelo) como o das [contra-]epopeias líricas. A respeito dos ciclos das obras antunianas, ver também: SILVA, Rodrigues. Entrevista a António Lobo Antunes: A confissão exuberante. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 613, p. 13-19, 13 a 26 abr. 1994); ZAMFIR, Mihai. Evolução Interior da escrita em António Lobo Antunes. In: GHITESCU, Micaela (Org. e Trad.). *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia. Bucareste, 2004*. Bucuresti: Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005, p. 22 e 27); ARNAUT, Ana Paula dos Santos (Org.) *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2007.

⁸ O termo “deslocamento” é empregado por Maria Alzira Seixo em sua obra *Os romances de António Lobo Antunes* (2002).

O sentimento da necessidade de reconstrução e interpretação do passado [o que] leva a que ele apareça tão caótico e complexo como o presente [...]. Tal tomada de consciência facilita, de certa forma, o aparecimento de duas narrações diferentes da mesma ocorrência [...]. (MARINHO, 1999, p. 33)

Nos romances de Lobo Antunes as definições de analepse ou prolepse são insuficientes, pois o tempo não se ajusta ao simples recordar ou antecipar. As inquietações das personagens devido ao vazio de suas vidas no presente promovem um constante ir e vir na linha cronológica, de modo a misturarem-se passado, presente e futuro em um só tempo.

Tal unificação temporal, porém, não possui a mesma constituição para todas as personagens, pois cada um dos indivíduos agarra-se a um momento diferente de suas trajetórias, marcado por referências nem sempre temporais, como, por exemplo, um bicho de pelúcia, o som do mar, o cheiro de aguardente, a cor do céu e, até mesmo, a morte. Nessa construção de um *kronos* próprio, as personagens parecem viver num mundo em que se polarizam as representações e os sentimentos pessoais.

Já o espaço desenvolve-se, nos três romances, predominantemente no nível psicológico, visto as personagens terem sido cruelmente desagregadas de suas terras e dos seres com os quais se identificavam. Os deslocamentos espaciais se refletem, ainda, no discurso das personagens, para o qual Lobo Antunes reserva um estilo próximo da oralidade, da frase coloquial, acentuando, desse modo, a sensação de exilados que acomete os sujeitos, mesmo se estiverem em sua terra natal. Consequentemente, os indivíduos aferram-se a uma linguagem particular, que, em alguns casos, indicia sua posição marginal em relação à sociedade ou, ainda, a negação da língua materna culta, representante da esfera do poder⁹.

⁹ Cf. Valéria de Marco: “Conviver com o desabrigo da língua é uma dimensão íntima de quebra da condição de pertença que freqüentemente, mas não sempre, está acompanhado da perda da pátria, do conforto cultural de estar em seu lugar, entre os seus. [...]. [...] essa noção de exílio interior não tem aqui o apelo à angústia da solidão dos poetas românticos. Trata-se de enxergá-la dentro do espaço de violência dos Estados totalitários.” (2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso#x01>)

Tendo em vista que por meio do percurso de suas personagens Lobo Antunes problematiza questões de Portugal nos períodos pré e pós-25 de Abril, suas obras inserem-se no conjunto de publicações surgidas no país logo depois da Revolução dos Cravos. As matrizes discursivas desse conjunto, nas palavras de Clara Rocha (2003, p. 205), são dominadas pela “ironia e [pela] paródia, postas ao serviço da revisitação e da ficcionalização da História. O grotesco, enquanto distorção do real e exacerbação do pathos, é também um modo preferencial de estilização”.

No duelo que trava com o autoritarismo, o discurso literário antuniano utiliza-se da ironia para questionar as bases formadoras da identidade portuguesa – largamente exploradas pelo poder estadonovista – e os registros da história contemporânea.

O estilo agressivo com que Lobo Antunes constroi a linguagem de seus textos intensifica-se ao misturarem-se as noções de bem e mal, humano e animalesco, sublime e trágico. Configura-se, assim, o grotesco em Lobo Antunes, expondo-se as polaridades do indivíduo e, por conseguinte, a fragmentação de sentimentos e dos sentidos que regem sua trajetória. Dessa forma, os elementos estruturais nos textos antunianos podem ser caracterizados com o que Jaime Ginzburg explicita quando reflete sobre a forma do discurso literário em contextos de violência:

O discurso literário, afastado do sentido do relato, vem expressar a desapropriação, a busca e o choque do sentido da subjetividade moderna. Em vez da facticidade, essência e distorção; conflito entre homens vivos e relações coisificadas. Reflete-se sobre a mentira da representação, sobre o próprio ato de narrar. (GINZBURG, 2007, p. 3)

Da assertiva de Ginzburg, destacamos sua observação a respeito do “conflito entre homens vivos e relações coisificadas”, visto que nas obras de Lobo Antunes tal conflito figurativiza-se na elaboração artística da palavra, seja no vazio propositadamente deixado pelas marcas gráficas – acentuadamente explorado no romance *EAC* –, seja na

inversão de papéis entre objetos e seres humanos, com a zoomorfização ou coisificação destes e a personificação daqueles.

Os romances que constituem o *corpus* desta tese (*OCJ*, *FA* e *EAC*) trazem personagens cujas trajetórias têm como fado um *eu* destruído e incapaz (ou incapacitado) de conviver tanto com os *outros* quanto consigo próprio. Nesse sentido, este trabalho procurará demonstrar como o escritor aborda questões relativas a violência e neuroses, reunindo os fragmentos de um espaço marcado pela problematização dos acontecimentos de guerras travadas também no interior das personagens, num espaço de escrita que burla o discurso do autoritarismo, desautorizando-o e desautomatizando-o.

Compõe-se, assim, a vertente polifônica dos romances antunianos, nos quais os discursos entrelaçam-se no processo de transfiguração da matéria histórica realizado pelo autor português. Seguindo esse viés, será necessário evidenciar as relações contrapontísticas entre o discurso ficcional e o histórico que embasam a construção narrativa, por meio da qual se destaca a importância do discurso literário como subversor não só da tirania que se constitui socialmente, como também da que o ser humano cultiva em seu íntimo. Para tanto, esta tese encontra-se dividida em quatro capítulos, ao longo dos quais focalizar-se-ão os procedimentos estilísticos utilizados por Lobo Antunes.

No capítulo 1, serão abordados os dois contextos sociopolíticos por que passou Portugal: o período ditatorial e o democrático, tendo como referência histórica os registros dos discursos jornalísticos e políticos.

Quanto ao período ditatorial, interessa-nos analisar como e em que medida os volteios persuasivos empregados nos discursos proferidos por Salazar influenciaram a sociedade portuguesa enquanto receptora de mensagens propagandísticas estrategicamente difundidas, por um lado, sob a forma de material educativo – a cargo do Ministério da

Educação Nacional (MEN) –, por outro, nos meios de comunicação em massa – função do Serviço Nacional de Informação (SNI).

Tendo em vista nossa preocupação em identificar o poder da palavra em contextos autoritários, também serão focalizadas as práticas de censura realizadas pelo governo do Estado Novo, tendo como protagonista a figura da polícia política, denominada Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), à época de Salazar, e Direcção-Geral de Segurança (DGS), já no governo de Marcello Caetano¹⁰.

Os discursos político e jornalístico como propagadores da necessidade social de se libertar do jugo autoritário será o tema central quando nos referirmos ao contexto democrático que se instaurou em Portugal após a Revolução de 25 de Abril. Nesse caso, identificar-se-ão os efeitos que os longos anos de ditadura provocaram na sociedade portuguesa que reaprendia a exercer a pluralidade discursiva.

Nos romances antunianos, tal pluralidade aparece na forma de uma escrita fragmentária, o que será tratado no capítulo 2 deste trabalho, no qual se discutirá como a fragmentação do indivíduo e do contexto histórico-social resgatado pelo autor promove ou o destronamento ou o destroçar dos discursos, assim como o esfacelamento de personagens, da própria trama e até mesmo dos leitores de *OCJ*, *FA* e *EAC*.

As primeiras pistas para compreender as personagens de Lobo Antunes nos são oferecidas pelas ideias desenvolvidas por George Steiner (1991, p. 87-88) sobre a duplicidade do carácter humano: “[...] em um mesmo indivíduo, qualidades óbvias de sensibilidade letrada e estética podem coexistir com um comportamento bárbaro e politicamente sádico”. Chega-se, dessa maneira, ao *páthos* das personagens antunianas, que consiste na dualidade entre vida e morte e na consciência de que isso é provocado por

¹⁰ A grafia do nome do último Presidente do Conselho aparece ora como Marcelo (com um só “l”), ora como Marcello (com dois “l”). Optamos por seguir o nome “Marcello”, de acordo com o que registra o *Dicionário do 25 de Abril: verde fauna, rubra flora*, de John Andrade (2002).

ações autoritárias. Consciência que Lobo Antunes robustece na medida em que confere aos espaços físicos e às coisas a função de oprimir as personagens, cujas vidas são violentamente reduzidas a uma condição niilista.

Nos capítulos 3 e 4 desta tese, verificaremos os procedimentos literários que expressam o sentimento de não existência que acompanha as personagens. O capítulo 3 terá como foco central o silêncio provocado pela morte, pela ausência/distanciamento e pela censura. Nesse capítulo serão resgatadas as vozes dos vários discursos apresentados no capítulo 1, priorizando-se o tom testemunhal, para, em seguida, identificarmos nas vozes das personagens a atmosfera de malogro e de fenecimento.

Já no capítulo 4, focalizar-se-á a intensidade com que as emoções humanas figuram no discurso literário de Lobo Antunes. Em função disso, aparecem questões existenciais decorrentes das variadas relações interpessoais, nas quais indivíduos, espaço e até mesmo o tempo realizam função ora de sujeito – designado como *eu* –, ora de objeto – por nós identificado como o *outro*. Essa relação entre o *eu* e o *outro* será a base para demonstrarmos as várias maneiras com que o autoritarismo se manifesta, ou seja, os diferentes tipos de poder autoritário que norteiam a trajetória das personagens.

No que diz respeito às subdivisões dos capítulos, do 1º ao 3º será considerado, separadamente, cada um dos três romances em análise nesta tese, com o intuito de identificarmos com mais precisão as particularidades das obras em questão. Uma vez realizado tal procedimento, acreditamos ser possível verificar a linguagem ficcional antuniana como um todo e, por conseguinte, suas imbricações com o discurso autoritário.

Desse modo, o capítulo 4 será subdividido em dois itens, nos quais os três romances serão relacionados, proporcionando-se um aprofundamento no universo de outras ditaduras, ou seja, aquelas que pertencem a esferas tão diversas como a violência doméstica, ou os padrões de beleza impostos pelos clichês de uma sociedade que cultua a

aparência. No primeiro item, o foco estará direcionado para essas outras ditaduras, a fim de que as máscaras, de que se serve o ser humano para se perpetuar em sociedade, sejam reveladas. O segundo item evidenciará a presença do grotesco na elaboração discursiva de Lobo Antunes, que explora a linguagem como meio de afrontamento e provocação.

Em seu conjunto, portanto, este trabalho se alicerçará em quatro pilares: a polifonia, o silêncio ou anulação, a fragmentação ou ruptura e o grotesco. Numa perspectiva mais geral, serão consideradas as linhas teóricas apresentadas por Theodor W. Adorno (1962, 1988) e Walter Benjamin (1983, 1992), autores que, em suas reflexões trataram das relações entre violência e literatura, ou, por outras palavras, catástrofes e suas representações literárias. Nas relações entre polifonia e silêncio nos auxiliarão os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a polifonia (1997, 1998) associados às obras de Tito Cardoso e Cunha (2005), Eni Puccinelli Orlandi (1993) e George Steiner (1988).

Quanto aos aspectos do grotesco, basear-nos-emos no que desenvolve Wolfgang J. Kayser (1986), de quem a definição a respeito dos traços essenciais do grotesco oferece-nos as indicações para compreender a agressividade da escrita antuniana. Nas inter-relações do grotesco com a ridicularização, recorreremos ao que Propp (1992) desenvolve a respeito do riso.

Auxiliando, ainda, na elaboração desta tese, destacam-se os estudos que focam a literatura contemporânea e a cultura portuguesas. É o caso dos textos de Eduardo Lourenço que abordam a forte base mítica na construção da identidade lusitana e os questionamentos atuais sobre essa mesma identidade (1991, 1993, 1999). Para as reflexões sobre os romances de António Lobo Antunes serão fundamentais as informações trazidas na obra de Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), na de María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes* (2002) e, ainda, nos textos reunidos

por Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach em *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes* (2004).

1. Entrelaçamento de discursos: *propaganda* e literatura

Nos romances de Lobo Antunes identificam-se vozes antagônicas representativas do Portugal do século XX, período em que ditadura e democracia, conquistas e guerras compuseram o panorama histórico-social do país. A alinhar esses aspectos destaca-se o texto da propaganda empregada pelo condão político e divulgada pelos meios de comunicação da época, tanto no período ditatorial quanto no democrático pós-25 de Abril.

Na trama construída por Lobo Antunes comparecem dois processos constitutivos: o de oposição e o de complemento. O primeiro diz respeito ao combate entre as vozes oficiais dos períodos e fatos históricos resgatados pela narrativa ficcional e as vozes dos que fazem parte da versão oficiosa, que se transformam nas personagens da história ficcional. Já o processo de complementação se subdivide: por um lado, personagens e fatos da ficção completam a história propagada pelos meios oficiais, preenchendo seus vazios e evidenciando suas ambiguidades; por outro, a ficção esquadrinha os registros históricos e sugere, de modo crítico, novas leituras ao que se apresentou à sociedade no período do Estado Novo em Portugal.

No tecido narrativo antuniano, a transfiguração do material histórico baseia-se na focalização do indivíduo, dificultando-se a separação entre sujeito e sociedade (SEIXO, 2002, p. 311), ou seja, os discursos das personagens configuram a deterioração do todo social. Tal processo se realiza por meio de uma construção romanesca caracterizada pela descontinuidade e fragmentação, de modo a contrapor-se à linearidade do discurso propagandístico do governo autoritário, cujos maiores trunfos são a loquacidade e o apelo

aos arquétipos patrióticos. Para uma melhor compreensão de como o discurso literário desmascara o discurso autoritário, consideremos as manifestações deste último.

1.1. O discurso político

Neste trabalho, o termo “autoritário” é usado para definir a estratégia discursiva criadora das condições ideais para minimizar o nível de questionamento de um povo, do qual a memória é paulatina e progressivamente degradada.

Num regime ditatorial, a sociedade é moldada por um poder centralizador, pouco preocupado com a individualidade dos cidadãos, cujos anseios e vontades são neutralizados por meio do discurso persuasivo de um líder carismático e, mais cedo ou mais tarde, por ações violentas e repressivas, visando à eliminação de oposições, que podem ser reais ou imaginárias.

Neste último caso, notamos o perfil heroico adotado pelo autoritarismo, que precisa criar situações de perigo e problemas sociais a fim de se apresentar como garantia de uma vida melhor para a nação, atitudes facilitadoras da influência do governo autoritário sobre os cidadãos mantidos em silêncio obediente. Sob esse prisma, qualquer sistema de governo pode se tornar autoritário, mesmo o democrático, para tanto basta que as vozes dissonantes à sua ideologia sejam proibidas de se manifestar, ou que o governo se autodetermine como única solução autêntica.

Os atos violentos e o emprego manipulador da palavra, uma vez instaurados, limitam a vida física e mental da sociedade, coibindo a capacidade de autonomia e de expressão social. O sujeito perde sua individualidade, confunde-se com o vazio do espaço e do tempo, passa a não ter referências próprias, pois tudo pertence à realidade re(a)presentada no discurso do poder opressor.

Assim, o indivíduo torna-se vítima de uma exposição diária ao trauma, muitas vezes sem se aperceber disso, o que amplia a rotina da violência, ao mesmo tempo que, gradativamente, perde sua (do indivíduo) capacidade de se sensibilizar. Embora seja comum o sujeito vitimado ignorar, e por fim banalizar, o trauma vivenciado, suas lembranças permanecem ocultas e se manifestam traiçoeiramente, ou seja, o indivíduo-objeto da violência, algumas vezes, transforma-se em sujeito da violência, inversão que pode se repetir por várias gerações, como uma espécie de polvo que vai atingindo com seus tentáculos espaços cada vez mais longínquos, mesmo se enfraquecida.

No caso de Portugal, essa situação pode ser detectada nos períodos posteriores à Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974. Embora imensamente desejada, a liberdade, num primeiro momento, co-existiu com os resquícios e os ressentimentos da opressão e da violência. É possível notar o discurso autoritário e opressor do período ditatorial infiltrado nos atos democráticos, ainda que muitas vezes inconscientemente por parte de quem os exercia.

A violência durante o Estado Novo em Portugal dividia-se em ações que atingiam o nível psicológico e o físico dos cidadãos. No primeiro caso, verifica-se a censura direta aos jornais e revistas da época, que eram proibidos de divulgarem notas de suicídio, problemas financeiros do país ou de países amigos, visitas a Portugal de figuras ligadas ao socialismo ou comunismo, etc.

Também faz parte desse grupo o clima de medo e insegurança criado pelas perseguições políticas realizadas pela PIDE/DGS. Essa situação fez surgir uma prática comum em sociedades regidas por governos autoritários: cidadãos civis denunciando outros cidadãos, muitas vezes baseando-se em julgamentos equivocados ou preconceituosos, mas cuidadosamente alimentados pelo governo.

Muitos portugueses, contrários ao regime salazarista, para fugirem das perseguições políticas e da prisão (onde podiam sofrer torturas que, em alguns casos, levavam à morte), exilaram-se na Espanha ou na França. Outros cidadãos, acreditando nas promessas de crescimento nos países do continente africano sob o comando português, migraram para Angola ou Moçambique.

Particularmente nesse último caso, observa-se outra consequência da ação ditatorial: quando os países africanos não mais eram colônias portuguesas, os portugueses que lá residiam tiveram de retornar a Portugal. Os “retornados”, como eram chamados, foram vítimas de preconceito por parte dos que ficaram em Portugal, em virtude do clima de disputa e amargura existente entre eles. Os que não haviam partido para África viam os retornados como especuladores e covardes, pois estes tinham abandonado Portugal, embora muitos voltassem desprovidos de quaisquer bens materiais.

O que se esconde por trás dessa celeuma entre esses cidadãos portugueses é o fato de que todos eles foram vítimas da ação salazarista, porque acreditaram nas promessas de um futuro eternamente promissor e grandioso para Portugal. Em tais condições sociais, os esforços pós-Revolução para a conquista de pensamentos e ações plenamente livres da sombra da tirania tiveram de atravessar um período de caos. Para entender essa relação entre sujeito e objeto no contexto da violência e de sua representação, passa-se à observação de alguns discursos, inicialmente do período ditatorial pré-25 de Abril.

1.1.1. A voz do Estado Novo: (des)construindo o mundo ideal

Os principais temas dos discursos desse período foram: o enaltecimento do país; a recordação de seu passado heroico e, por isso, grandioso; a noção de coletividade, que se desdobrava na negação do bem individual em nome do bem geral; a missão

apostólica de Portugal; a independência portuguesa, conceito sobre o qual se sustentou o governo de Salazar para se manter neutro na guerra civil de Espanha e na 2ª guerra mundial; a capacidade de alargar suas fronteiras, o que justificou a Guerra em África; e, por fim, a concepção de um Portugal humilde, mas ao mesmo tempo grandioso e escolhido pela Providência divina a ocupar um lugar de destaque entre as nações. Tudo isso sintetizava-se no slogan do Estado Novo: “Deus, Pátria, Família”.

Apesar de o povo não tomar parte nas decisões do governo, tais proposições eram usadas pelo Estado Novo justamente por fazerem parte da formação do perfil do povo português, conforme analisa Eduardo Lourenço:

A mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de “inconsciência alegre” e negro presságio [...] constitui o fundo do carácter português, está ligada a esse *acto sem história* que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento. [...] esse acto sempre apareceu, e com razão, como da ordem do *injustificável*, do *incrível*, do *milagroso*, ou num resumo de tudo isso, do *providencial*. É de uma lucidez e de uma sabedoria mais fundas que a de todas as explicações positivistas, esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como *a mão de Deus*. Esta leitura popular do nosso destino colectivo exprime bem a relação histórica efectiva que mantemos connosco mesmos enquanto entidade nacional. (1991, p. 18-19, itálico do autor)

O perfil ufanista do povo português é por Lourenço elucidado como resultado de uma certeza desenvolvida através de séculos e construída por elementos históricos pertencentes a um universo mítico, preservado como fato e assim transmitido ao longo das gerações. Regido por essa crença, o povo português tornou-se solo fértil para o enraizamento de um poder que se utilizou da reafirmação do passado mítico do país como instrumento de manipulação, conforme se verifica no discurso proferido por Salazar no dia

4 de junho de 1940, na cerimônia comemorativa da fundação da nacionalidade, cujo tema era “800 Anos de Independência” (SALAZAR, 1937, p. 255-257).

Alternando-se entre momentos de eufórico enaltecimento às grandezas da pátria e o reconhecimento de sua fragilidade, o discurso volta-se para as glórias do passado, apelando para a tradição secular. Em contraposição a esse passado, Portugal é engrandecido, no presente do discurso, pela humildade recompensada por milagres divinos, outorgando ao país a aura de escolhido por Deus. Em nenhum momento o homem português é individualizado, nem mesmo quando o discurso faz menção ao lar. Para o Estado Novo, o lar era o país, de modo a integrar os cidadãos no conceito geral da nação, sendo esta mais importante que seus próprios habitantes.

Ao alicerçar seu discurso sobre o argumento histórico do passado glorioso, o Estado Novo manipula a necessidade que, segundo Lourenço, o povo português tem de reviver o passado, o que o torna ainda mais passível de manipulação:

Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação. [...] [poder que se obteve com uma] consciência de impotência mascarada de poderio. [...] mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. (1991, p. 19, itálico do autor)

O espelho no qual o ser-português busca refletir ou captar sua identidade estaria direcionado para fora do espaço de seu país e, talvez por isso, o povo português não percebesse a pequenez de seu território, muito menos a realidade fragmentada que se formava no interior de Portugal.

Negar sua condição real ou enxergá-la sob a névoa da representação autoritária é construir um país ficcionalizado, é abrir as comportas do irreal, ou, como muitas vezes

ocorre em regimes autoritários, fechar os olhos para o real absurdo e imensamente violento que se instaura na sociedade oprimida, que aos poucos vai se (auto)destruindo e permanece em escombros.

Evidentemente, tal estado de coisas é ignorado pelo Estado Novo, mesmo quando a destruição avizinha-se de Portugal, como ocorreu em duas situações: na guerra civil espanhola e na 2ª guerra mundial. A necessidade de enaltecimento da pátria portuguesa suplanta o ato prestativo com as demais nações, chegando-se mesmo a vangloriar-se por não participar nos conflitos, como se percebe no discurso proferido por Salazar em 19 de maio de 1942 (SALAZAR, 1951, p. 125-126), que convoca os portugueses a se voltarem para o núcleo familiar protegido pela ação do governo que não se envolvera diretamente nos confrontos da 2ª guerra.

A menção ao sofrimento alheio é rapidamente compensada com a afirmação da paz duradoura em Portugal, condição atribuída não ao poder político, mas ao divino. O discurso constroi a imagem de uma nação ideal, pacífica e unida, ao mesmo tempo que reforça a relação de dependência entre indivíduo e pátria.

Um dos princípios basilares do regime do Estado Novo consiste na concentração do poder, conforme registrado no *Decálogo do Estado Novo* elaborado por António Ferro (apud VIEIRA, 1999, p. 45): “O ESTADO NOVO não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, tôdas as classes á suprema harmonia do Interêsse Nacional” (sublinhado do texto). Por “suprema harmonia do interesse Nacional” entende-se o próprio governo, e, por “classes”, todas e quaisquer representações sociais, condição que torna os governados em objetos do governo, sendo-lhes negada sua condição de outro atuante nas relações bilaterais, conforme se observa no discurso de Salazar proferido em 21 de fevereiro de 1936 (SALAZAR, 1951, p. 125-126).

Nesse discurso, procura-se amenizar o tom conservador com a referência à realização de eleições ou a movimentos revolucionários, sugerindo-se a existência de diálogo político. No entanto, percebe-se que o ambiente amigável criado pelo discurso objetiva reforçar a autoridade perene do governo estadonovista, o que lhe confere *status* de confiável. Considerando-se que esse discurso foi transmitido oralmente, o plural majestático da frase final – (“Numa palavra: a hora é ainda e sempre nossa!”) – confere ambiguidade ao texto, transformando a evidência de concentração de comando na ilusória inserção do povo no poder.

A argumentação persuasiva, mascarada de conscientização política, estendia-se ao sistema educacional da época, quando, no então Ensino Primário, as crianças eram alfabetizadas com manuais escolares criteriosamente selecionados pelo Ministério da Educação Nacional (MEN). Nas histórias que traziam, esses manuais transmitiam: os valores de um país ideal, cujo dever seria glorificar a obra do Estado Novo e do seu líder; a noção de uma sociedade que se desejava como perfeita, o que era representado pelo núcleo familiar, no qual a mulher exercia um papel subalterno, limitada à função de esposa e mãe; a caridade que, muitas vezes, substituía a função social do Estado; a importância da religião para a sociedade, o que se pode notar pelas lições de catequese dos manuais, inculcando os rudimentos da doutrina católica; e a ideia de uma nação reconstruída e maior que seus indivíduos, os quais, de acordo com os textos propagandísticos, pertenciam a uma gloriosa pátria, à nação mais bela do mundo, da qual o Estado Novo seria o mais legítimo herdeiro.

A questão da grandiosidade da pátria torna-se um determinante argumento para o surgimento da Guerra Colonial ou do Ultramar¹¹. Os textos jornalísticos ou didáticos que abordavam o combate assemelhavam-se aos textos das tragédias gregas, em que os heróis

¹¹ Combate que Portugal travou com algumas de suas então colônias: Angola, Moçambique e Guiné-Bissau.

de guerra, dotados de nobres sentimentos como civilidade, honra, lealdade e coragem, atuavam no “teatro de guerra”, como é chamado o espaço dos combates, enfrentando o medo.

O perfil heroico da guerra era manipulado pelo governo do Estado Novo. De um modo geral, para a sociedade portuguesa de então, ter um filho no Exército e lutando pela manutenção da grandiosidade da pátria era motivo de orgulho. Nas escolas, os livros didáticos incentivavam e fortaleciam essa ideia, com textos que enalteciam a figura dos combatentes (Anexo 1).

No livro *A guerra de África: 1961-1974* (1995), José Freire Antunes aponta depoimentos dos entrevistados nos quais se misturam os sentimentos de glorificação – pela importância da ação portuguesa naquele continente –, de tristeza e de desolação por tantas mortes e os consequentes traumas, por vezes indelévels. Alguns trechos comprovam o emprego dos atos de guerra como parte da estratégia ditatorial de criação de um mundo ideal e patriótico: “Chegamos a Nambuanguo no dia 9 de Agosto. Passados dois dias, tivemos de **encenar** outro hastear da bandeira para ser filmado pelo Batalhão 114” (p. 132, grifo nosso).

O emprego da palavra “encenar” não é metafórico. De fato, os soldados, mesmo cansados, depois de longos dias caminhando em terrenos hostis e sob a constante ameaça de ataques milicianos, deviam representar ânimo e tranquilidade diante das câmeras, a fim de contribuírem para a simulação de paz e ordem nas batalhas em terras africanas.

Abastecer a massa popular com ideias, imagens, ficção persuasiva, eis a principal função da propaganda política. Embora o país continuasse, por largos anos, profundamente rural e agrícola (o surto emigratório é disso exemplo), a propaganda do Estado Novo salientava a modernidade inerente à obra do regime, principalmente no setor

das obras públicas, fundamental para o fomento econômico do país e consequente progresso social.

Paralelamente a essas ações, uma rigorosa censura em relação a manifestações artísticas propiciava um *deficit* no panorama cultural, sendo a população, em sua maioria, atrasada cultural e intelectualmente. Foi esse o quadro encontrado pela Revolução dos Cravos, a voz que tencionava pluralizar o contexto sócio-histórico de Portugal.

1.1.2. A voz democrática: pluralismo e medo

A dogmatização autoritária, atingindo a base da pirâmide social com a educação primária, deixou marcas de tal modo profundas que seus ecos ainda podiam ser notados nos primeiros anos de formação do governo democrático, pós-Revolução dos Cravos.

Exemplo disso pode ser observado no periódico *Diário Popular* (1975, p. 11) por ocasião da cobertura das primeiras eleições diretas após a queda do governo ditatorial. O periódico conta a história de uma senhora que, ao ser interrogada sobre o motivo pelo qual fora votar, respondeu que tinha medo que lhe retirassem a esmola. Segundo o jornal, além de denunciar a “marca indelével do fascismo”, o fato chama a atenção para os percalços de uma necessária aprendizagem política.

Ao longo dessa aprendizagem, o discurso político pós-ditadura representou dois papéis: o que desempenhava como oprimido em relação ao governo totalitário, e por isso desejoso de liberdade de expressão; e o de opressor, que foi o modelo de governo que conheceu e, pelo menos em parte, e ainda que inconscientemente, começou reproduzindo. Resultado de uma experiência traumática, a paradoxal atitude do governo democrático

reflete-se na dicotômica relação que mantém com o povo, em que este é considerado, a um só tempo, ameaça e solução para a instauração do poder.

Emergem, assim, traços do Estado Novo no discurso político pós-25 de Abril, como a censura, o apelo à grandiosidade da nação portuguesa, o recurso persuasivo de enaltecer o passado, o ataque às ideias comunistas, a influência do poder católico, o apelo à população para derrubar aqueles que se opunham ao futuro de Portugal, ou, ainda, o tom apocalíptico sobre a situação político-social e econômica do país.

Alguns discursos, sempre regados por contradições, exemplificam esse contexto, como a fala de Álvaro Cunhal, secretário-geral do Partido Comunista Português (PCP), sobre a censura: “Somos contra a censura à Imprensa nas condições portuguesas, **ainda que admitindo que haja condições em que uma censura é absolutamente legítima**. Para nós, os objectivos políticos estão relacionados com situações concretas” (CUNHAL apud GOMES; CASTANHEIRA, 2006, p. 79, grifo nosso)¹².

É ainda sobre a censura que se alicerça o acordo firmado, em abril de 1976, entre o Conselho da Revolução (CR), importante órgão que governava junto ao Presidente da República, e os partidos candidatos à Assembleia Legislativa: “[...] determina-se o compromisso de excluir da campanha eleitoral assuntos como a descolonização e a autonomia dos Açores e da Madeira, evitar os incitamentos à violência e os ‘ataques atentatórios do respeito mútuo’” (REZOLA, 2007, p. 327).

Ao proibir-se a discussão, coíbe-se o uso da palavra. Considerando-se que é por meio da palavra que o fato se registra, inibi-la é esvaziar o acontecimento até sua condição de inexistente: o que não se registrou, não “aconteceu”, o que significaria omitir do povo a situação real do país. Nesse ponto, a atitude do governo democrático aproxima-

¹² Trecho retirado de uma entrevista que Álvaro Cunhal deu a Renato Soares da agência ANI, em 19 de abril de 1975.

se do governo ditatorial quanto à idealização do país, embasada na censura às notícias que demonstrassem a existência de crise social ou econômica em Portugal.

Também é contraditória a relação entre povo e o sufrágio universal proposto pelo governo democrático que se instaurava. Notemos as palavras do almirante António Alva Rosa Coutinho¹³, então influente membro do CR:

[...] as eleições não vão representar realmente a vontade do povo, porque ele, coitado, ainda não tem realmente o poder de análise. [...] nós não fizemos uma Revolução [...] para que **numa parvoíce eleitoral** percamos, de um momento para o outro, todos os ganhos alcançados. (*EXPRESSO*, 12 abr. 1975, p. 13 I, grifo nosso)

Registre-se que, com a Revolução dos Cravos, os integrantes do MFA (Movimento das Forças Armadas) e do CR representavam o novo poder, assumindo, assim, a função de voz do povo. Isso posto, nota-se o quão inapropriada torna-se a fala de Rosa Coutinho, visto que em sua posição de membro do governo supervaloriza a ação revolucionária e subestima a capacidade política do povo, evidenciando o distanciamento entre este e os militares que então ocupavam o poder. Sendo as eleições um dos principais canais para a emissão da voz da sociedade, considerá-las “uma parvoíce” é manifestar o desejo de calar a voz daqueles que não ocupam o poder, impedindo, desse modo, sua maturidade.

Entre os membros do novo poder, é manifesto o receio de ser o país novamente comandado por uma só figura política, individual ou partidária, com plenos poderes sobre todos os demais órgãos administrativos, como no tempo de Salazar. Por esse motivo, imperava uma desconfiança mútua (até mesmo em relação à capacidade decisória do povo,

¹³ António Alva Rosa Coutinho foi Oficial da Armada Portuguesa, no posto de almirante. Integrou a Junta de Salvação Nacional (JSN), quando houve a Revolução de 25 de Abril de 1974. Após a demissão do último Governador-Geral de Angola, em julho de 1974, Rosa Coutinho assumiu a função de Presidente da Junta Governativa de Angola. A partir de março de 1975, passou a integrar o Conselho de Revolução (CR).

como se observa na citação acima), levando o MFA e o CR a se diluírem em vários níveis e órgãos administrativos. Consequentemente, o perfil militar confundiu-se com o político, e este, ao estabelecer-se como pluripartidário, precisou definir suas bases administrativas, como se observa no que defendia o então tenente Bargão dos Santos¹⁴:

Chegamos agora ao momento de optar entre fazer a Revolução ou deixar que ela se desvirtue através de concessões a interesses partidários que não coincidam com os verdadeiros interesses do povo português. Pluralismo revolucionário, sim; pluralismo contra-revolucionário, não. (apud GOMES; CASTANHEIRA, 2006, p. 163)¹⁵

É certo que, após décadas sob o jugo de um governo totalitário, instaurar uma democracia consistia em tarefa delicada e constantemente ameaçada pelos que não compactuavam com os ideais revolucionários. Nessas condições, as palavras de Bargão dos Santos traduzem o receio que permeava todas as ações do governo democrático, sempre sob a ameaça dos que não desejavam a mudança, ou, por outra, dos que almejavam o poder como continuidade de controle sobre a sociedade, nos moldes ditatoriais.

Tal estado de coisas contribuiu para que o cenário social, já destruído pelo governo salazarista, permanecesse fragmentado. Até mesmo a violência daquele período, não no mesmo nível, é claro, parecia renascer, como deixou transparecer Otelio Saraiva de Carvalho, um dos nomes expoentes do MFA, ao comentar sobre a oposição ao CR à época das eleições para a Assembleia Constituinte, em 1975:

Eu, às vezes, chego a pensar que a nossa inexperiência revolucionária, enfim, teria sido melhor se, em 25 de Abril de 1974, encostássemos à parede ou mandássemos para o Campo Pequeno¹⁶ umas centenas ou uns

¹⁴ João Gabriel Bargão dos Santos foi um dos capitães do MFA. Atualmente é major-general, especialista em Ortopedia. Ocupou importantes cargos no cenário sócio-político de Portugal no pós-25 de Abril. (Disponível em: <http://www.mafraregional.pt>. Acesso em: 21 fev. 2009).

¹⁵ Trecho extraído de uma alocução no telejornal *O Primeiro Jornal*, de 16/06/1975.

¹⁶ Praça lisboeta em que se situa uma das praças de touros mais famosas do País.

milhares de contra-revolucionários, eliminando-os à nascença. Tenho a impressão de que neste momento a contra-revolução já não existia, pelo menos por medo. (*O SÉCULO*, 16 jun. 1975, p. 4)¹⁷

Essa declaração repercutiu negativamente na sociedade, pois trouxe subentendida a intenção de fuzilamento dos reacionários, atitude que segue na contramão da pacificação pretendida pelos revolucionários. A violência do discurso também está presente na estrutura da fala do militar, que usa expressões ameaçadoras como “eliminando-os à nascença”, “a contra-revolução já não existia, pelo menos por medo”, sugerindo-se a repressão como instrumento político, semelhante ao que acontecia no governo autoritário.

As contraditórias atitudes dos governantes de então geraram uma situação propícia para os combates violentos entre partidos políticos contrários. Sob a atmosfera de liberdade democrática vivenciada no país, escondia-se a luta pelo poder entre os partidos de extrema esquerda e os de extrema direita. Além de se ferirem física e psicologicamente, com insultos e agressões, também praticavam atos terroristas, atribuídos ora aos partidos de extrema esquerda, ora aos de extrema direita.

Apesar disso, o governo do MFA se empenhava em anular a imagem do Estado Novo, cujos atos violentos nos últimos 13 anos de governo atingiram não só a vida de Portugal no âmbito interno, como também se exteriorizou e intensificou-se com a guerra colonial em África.

Com o fim da guerra outro problema a ela relacionado se estabeleceu: a descolonização, que significou a fragmentação espacial e de identidade, uma vez que a África portuguesa e o Portugal africano já não existiam, também desaparecendo com eles seus sujeitos: colonos e soldados. Desprovidos de identificação, os indivíduos são agora

¹⁷ Entrevista concedida à Rádio Renascença, e transcrita por alguns jornais na época, durante uma reunião no Mercado do Povo, em Belém, com oficiais sargentos e praças.

governados pelo desamparo, pelo caminhar errante dentro de uma nação que tenta se reconstruir alicerçada em palavras que tentam renascer e rostos que não se reconhecem.

Em meio a tal estado de orfandade, os meios de comunicação procuravam recuperar sua própria voz, enquanto se consolidavam como porta-vozes dos anseios de uma sociedade ainda sob os efeitos da censura.

1.2. O discurso jornalístico: o verbo controverso e necessário

Há que se destacar que existe o discurso da mídia portuguesa sob e sobre o governo autoritário. O “sob” o governo autoritário consiste nas publicações clandestinas, que se opunham ao governo ditatorial, como é o caso do *Jornal do Fundão*. Essas publicações eram fortemente perseguidas pela polícia política, primeiramente a PIDE, depois a DGS, e quase sempre tinham suas instalações destruídas, seus chefes presos ou assassinados pelo regime. Os textos que se encontram nesses periódicos são de cunho revoltoso, objetivando alertar a população portuguesa sobre o que ocorria no país, especialmente no que dizia respeito à ação da censura sobre as manifestações culturais e notícias sobre a guerra em África.

No que se refere ao “sobre”, salienta-se que, no período da ditadura, o discurso jornalístico era rigorosamente controlado pelos “lápiz azul e vermelho”. Assim, a história de Portugal transmitida por grande parte dos periódicos condizia com a imagem do país criada pelo governo. Nesse sentido, o que se apresentava aos portugueses, embora somente existisse no plano textual ou no das imagens, ambos criados pelo governo salazarista, transferia-se para a esfera da realidade (FRANCO, 1993).

Em outros periódicos, entretanto, percebe-se o embate entre o discurso autoritário e o jornalístico, identificando-se o aproveitamento do discurso político da

ditadura para criticá-lo, o que se observa no artigo “Momento Literário”, publicado no jornal *Notícias da Amadora*, em 21 de junho de 1969 (Anexo 2).

Esse texto refere-se a um programa transmitido pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal), que, sendo uma emissora pública, representava a voz do Estado Novo. Num tom de deboche, o discurso jornalístico denuncia a parcialidade e a superficialidade com que se trata a produção literária do país, ressaltando o alheamento em relação ao que se produzia fora de Portugal e a ênfase dada a escritores portugueses inexpressivos, enquanto outros, de valor literário reconhecido mas que não condizia ao governo divulgar, foram totalmente ignorados.

Como era de se esperar, “Momento Literário” foi censurado, porém as expectativas em relação ao que seria ou não censurado nem sempre se confirmavam. Quando convinha, o governo autorizava algumas matérias, mesmo as que transmitiam uma imagem negativa do país, pois seu objetivo era primeiro mostrar os problemas existentes para, em seguida, apresentar-se como solução para que se construísse o ambiente ideal e seguro para a sociedade. Esse tipo de atitude é perceptível ao não se censurar, no jornal *Voz Portucalense* (21 abr. 1973, p. 4), uma carta em que os professores do Ensino Secundário reclamavam melhores salários.

Com a abolição do Exame Prévio e da Censura¹⁸, devido ao término da ditadura, a mídia, finalmente, começou a ter livre trânsito. Já no mesmo dia 25 de abril de 1974, e em várias edições ao longo do dia, o vespertino *República* traz, em primeira página: "este jornal não foi visado por qualquer comissão de censura". A mídia portuguesa renasce e se pluraliza, várias publicações que se encontravam na clandestinidade veem a oportunidade de mostrar suas ideias. As vozes políticas da esquerda e da direita também

¹⁸A Comissão de Censura instituída em 22/06/1926 manteve-se até o fim do Estado Novo. Sob o governo de Marcello Caetano foi promulgada uma nova Lei da Imprensa, em 05/11/1971, que “aboliu a censura e instituiu em seu lugar o exame prévio, na prática a mesma coisa com outro nome, embora mais limitada” (ANDRADE, 2002, p. 74).

passam a se expressar livremente por meio dos periódicos; é o que se verifica no *Jornal Novo*, alinhado aos partidos de direita, e no *Diário de Notícias* (particularmente quando José Saramago assumiu sua direção), alinhado aos de esquerda.

No entanto, os ecos da censura estadonovista ainda se faziam notar na propagação de parte do discurso jornalístico. Devido às décadas de cortes e proibições, alguns jornalistas incutiram a censura e, num efeito trágico do autoritarismo, transformavam-se em seus próprios censores – é a chamada autocensura. Em contrapartida, a euforia pela liberdade reconquistada torna parciais determinadas correntes jornalísticas: algumas não escondem suas preferências políticas, outras optam por abster-se nas discussões.

Desse modo, Portugal, mais uma vez, teve parte de seu registro histórico advindo de textos que pareciam se distanciar dos fatos, especialmente porque a publicação de comentários – tanto os que expressassem a opinião da redação do jornal, como os que continham a visão de especialistas nas áreas política e econômica – ao invés de ser considerada um ato que ampliaria a visão crítica do leitor, muitas vezes era classificada como um intervencionismo arbitrário. Isso pode ser observado com especial particularidade no Editorial, em primeira página, do jornal *Diário Popular* de 05 de abril de 1976, na cobertura das eleições para a Assembleia Legislativa. No texto jornalístico, nota-se a isenção de qualquer atitude que pudesse influenciar o leitor, o que evidenciaria o trauma de quem durante décadas teve sua opinião direcionada, ou calada, pela manipulação autoritária.

A caminhar em direção contrária ao exposto acima, uma torrente de informações passou a ocupar a mídia impressa, o que significava a liberdade para as vozes, ávidas pelo desejo de expressão. Nesse sentido, amplia-se a relação entre escrita e memória na sociedade portuguesa, que volta os olhos para o seu interior e para o presente.

Essa vertente do discurso jornalístico registrou os acontecimentos de então com o máximo de abertura possível, o que, algumas vezes, gerou contradições, como o que ocorreu com uma notícia sobre os conflitos internos em Angola. O fato é trazido em dois jornais, ambos de 05 de maio de 1975, *Jornal Novo* e *O Primeiro de Janeiro*, que se contradizem. Enquanto este periódico aponta uma Luanda tranquila, cujo conflito, já contornado, deixara poucos mortos, o *Jornal Novo* delineia um quadro totalmente oposto, prevendo um “ataque imperialista” e apontando milhares de mortos.

Apesar de importante e instigante, num momento em que o governo democrático preferiu se calar sobre o assunto, a notícia revela o perfil conturbado vivenciado pela imprensa que, assim como toda a sociedade portuguesa, aprendia a construir a democracia a duras penas...

Se, de um lado, o desencontro de informações também pode significar uma manipulação por parte das autoridades, a fim de camuflar os acontecimentos, por outro, reflete a imaturidade da voz jornalística, que reaprendia a perceber a veracidade dos fatos. As divergências do discurso jornalístico suscitam, ainda, uma terceira via de entendimento, a da pluralidade de vozes proporcionada pelos jornais, ainda que em detrimento da objetividade dos relatos.

Também se destacavam na imprensa os violentos atentados terroristas (ou bombistas) entre a extrema direita e a extrema esquerda política, num período que ficou conhecido como Verão Quente de 75. Manchetes do jornal *Diário de Lisboa* (3 de junho de 1975) e do *Jornal Novo* (07 de agosto de 1975) noticiam atentados com granadas contra vitrines de empresas, incêndios e tentativas de assalto a sedes de partidos, deixando feridos graves.

Informações como essas seriam proibidas pela censura estadonovista, pois romperiam a aura de paz e tranquilidade idealizada pelo governo. Mas o exercício da

palavra livre possibilitou aos jornais retratar a luta partidária que se travava em Portugal. Assim, o discurso político reacionário, ainda que indiretamente, se fazia ouvir, apesar de não ser reconhecido pelo CR, órgão que tentava impedir o surgimento de vozes “não revolucionárias”.

A voz da igreja católica, muitas vezes tão manipuladora quanto o governo autoritário estadonovista, demorou a adaptar-se aos novos tempos. Exemplo disso é o texto publicado no *Diário Popular* (18 de abril 1975, p. 10), que transcreve a emissão da Rádio Vaticano, na noite anterior, quando os bispos alertavam os fiéis a destinarem seus votos àqueles em consonância com os preceitos católicos, ressaltando-se a supremacia de tais preceitos sobre as ideias marxistas.

Em outro texto, reproduz-se a reflexão dos bispos portugueses reunidos em Fátima, em junho de 1976: “Raros são já os órgãos de grande informação verdadeiramente independentes, e os poucos que restam vão sendo, com especiosos pretextos laborais ou de existência de conflitos internos, lentamente dominados” (apud GOMES; CASTANHEIRA, 2006, p. 169). Se se considerar verdadeiro o alerta para o gradativo controle dos órgãos de informação, verifica-se, em nova roupagem, o retorno da manipulação da voz informativa em nome de interesses não muito claros. Por outro lado, o pronunciamento da igreja sugere a interferência que o discurso religioso almejava sobre a sociedade portuguesa.

Notamos que o contexto político de Portugal formou-se numa atmosfera em que concorrem várias vozes, inicialmente por meio da representação do mundo idealizado dos discursos do governo autoritário, mas no qual grande parte da nação acreditava porque era totalmente manipulada. Depois, quando o manto da alienação é retirado, o que havia passado torna-se tão intenso e dramático para a sociedade que as palavras são insuficientes para expressar o trauma, ao mesmo tempo que são elas o único meio possível de legitimar a dor e a raiva percebidas na sociedade.

Como propagador da palavra, o discurso jornalístico funcionou como parâmetro do desenvolvimento da sociedade portuguesa entre os períodos ditatorial e democrático. Acompanhando-se os textos, desde aqueles controlados pela censura, observa-se que gradativamente o povo português foi aprendendo a se expressar com liberdade, exercício que promoveu o veemente desejo de construir a identidade baseando-se naquilo que o país constroi no presente, sem ficções ou olhares externos. É nesse espaço que germina e cresce a literatura de António Lobo Antunes.

1.3. O discurso literário: a confluência de vozes

O discurso literário de Lobo Antunes desconstrói ou deslegitima os discursos apresentados até aqui: o político, seja no sistema de governo autoritário, seja no democrático, o jornalístico e o religioso. Na trama de *EAC* (2001a), por exemplo, várias vozes se sobrepõem e constroem mundos sobre o universo destruído das individualidades que ali se perdem ao se misturarem. Nota-se que o discurso literário sobrepõe-se ao histórico para que este seja ampliado e, assim, expostas as ranhuras que se formaram no interior de Portugal e, por conseguinte, nos indivíduos.

Constata-se a denúncia da visão ficcionalizada criada no período ditatorial salazarista, tanto é que nos romances aqui analisados a intertextualidade com a história recente de Portugal é parte de uma narrativa ficcional questionadora e sarcástica, outorgando-se ao processo enunciativo, além de uma carga crítica, uma linguagem literária habilmente emaranhada pelas vozes de narradores que não conseguem se desprender de sua própria narrativa.

1.3.1. *Os Cus de Judas*

Na narrativa de *OCJ* (2003), a questão histórica que mais se acentua é a da guerra entre Portugal e Angola, sob a ótica das recordações do médico-narrador. Às histórias de combate são acrescentados comentários sobre aqueles que estão por trás da guerra – governo e sociedade portugueses, comunidade internacional – e sobre os que morrem nela: civis inocentes, milícias angolanas, soldados portugueses, estes últimos apresentados como vítimas de uma guerra cujo único objetivo seria manter Portugal no poder, como metrópole, ainda (e talvez por isso mesmo) que fracassado economicamente diante dos demais países europeus (MEDINA, 1990, p. 217).

Assim como a guerra, a narrativa de Lobo Antunes provoca destruição, sendo, ao mesmo tempo, destruída e destrutiva.

Destruída, porque a estrutura gramatical se esfacela, as frases não se completam, de modo que pensamentos e falas das personagens são desconexos no plano da sintaxe, numa linguagem concisa que procura dizer o máximo num mínimo de palavras. Rompe com os eixos paradigmático e sintagmático, na medida em que desobedece a estrutura linear da escrita e propõe uma leitura de ressignificação de vocábulos que, em si, carregam semas fortemente arraigados a valores sociais, como “honra”, “coragem”, “glória”, etc., ou, então, valoriza termos usados automaticamente na comunicação cotidiana, caso de interjeições e vocativos, por exemplo.

Destrutiva, porque a trama concorre para a fragmentação do discurso, visto ser por meio dos recortes que se tem acesso ao presente do enunciado; o jogo temporal paratático remete o texto a um passado que se desdobra em um futuro que é, ao mesmo tempo, o presente das personagens narradoras. Ao fim, nota-se uma situação atemporal, ou, por outra, impedida de se concretizar no tempo, visto que, para a personagem central, a

fixação temporal já não é mais possível desde que teve sua vida desmoronada nos combates da guerra, nas relações amorosas frustradas e nos sonhos destruídos e irrealizáveis.

A guerra travada no plano externo inclina-se como imagem, de modo a representar outra guerra, maior e mais cruel, travada no interior do sujeito envolvido na trama. O poder bélico do universo externo transfere-se para o universo interno da personagem central, um médico que serviu ao exército português na guerra em Angola.

Ao longo de uma noite, o médico-narrador relata a uma mulher o que viveu durante os anos de guerra. A voz e a personalidade da interlocutora são apresentadas indiretamente ao leitor, filtradas pela voz do narrador. À descrição e à forte subjetividade da narrativa insere-se uma postura de crônica política, na qual a ironia adquire tonalidade crítica, especialmente quando o médico-narrador se refere aos fatos políticos que enalteciam a guerra, ou quando traz à tona o comportamento social, concentrado nos atos de sua família. Em ambos os casos, a narrativa não perdoa o cinismo neles existentes, e se apropria dos discursos para destruir suas bases, ressaltando as incoerências entre o que se dizia e o que de fato ocorria.

Munido desse arsenal, o médico-narrador inicia talvez sua maior batalha: transformar em palavras o que antes eram somente lembranças. Assim, as imagens de guerra intensificam-se e a narrativa, o texto em si, transforma-se em seu mais cruel campo de guerra, pois, conforme o narrador conta o que lhe aconteceu, revive os fatos, de modo que a elaboração provoca a reincidência do sofrimento, agora duplo: um provocado pelas imagens, outro, pelas palavras.

Durante sua infância e adolescência, o narrador-personagem de *OCJ* sempre conviveu com a imagem da guerra no contexto pequeno-burguês no qual cresceu, como se observa na descrição das casas das tias que frequentava:

Um pêndulo inlocalizável, perdido entre trevas de armários, pingava horas abafadas num qualquer corredor distante, atravancado de arcas de cânfora, conduzindo a quartos hirtos e húmidos, onde o cadáver de Proust flutuava ainda, espalhando no ar rarefeito um hálito puído de infância. As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de crochê, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelinas, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes de meu nascimento. (ANTUNES, 2003, p. 14-15)

O cenário transmite a ideia de perda das referências temporais, como se as tias pertencessem a um tempo preso no passado. Disso é exemplo já a primeira imagem usada na descrição: um pêndulo incapacitado de anunciar, e controlar, a exatidão das horas, o que é marcado pela desorientação espacial (“inlocalizável”, “perdido”, “qualquer corredor”) e, ainda, pelos obstáculos desse espaço que abafam as horas marcadas pelo pêndulo. Ao invés de nortear, a oscilação desse objeto é responsável por conduzir nossos “passos” a ambientes cada vez mais sufocantes.

Chegamos, assim, à referência a Proust, ou melhor, a seu cadáver, de que não podemos desassociar sua busca do tempo perdido. Como um fantasma que insiste em sua busca (“Proust flutuava ainda”), o passado ocupa o espaço, onde o ar já escasseia, com a ideia de uma infância já desgastada, como roupas ou calçados que se gastam pela ação devastadora do tempo. A decrepitude completa-se nos rebuscados gestos das tias e nos objetos por elas manipulados: resgata-se a tradição secular que o discurso marca ao particularizar a decoração das poltronas e dos bules de chá.

O detalhe das fotografias dos generais é a porta de entrada para o que se configurará mais adiante no romance: o discurso do contexto familiar que acreditava ter a guerra em África um valor educativo e enobrecedor (“— Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem”, p. 15). Esse sentimento é combatido já nesse trecho que vimos discorrendo. Primeiramente na lugubridade dos generais, despertando um aspecto sinistro relacionado ao ambiente de guerra. Em seguida, a narrativa contrapõe, novamente no

exercício jocoso que faz com as referências temporais, dois momentos distantes e opostos: o falecimento e o “não nascimento”. Dois momentos da vida que se caracterizam pela inexistência do ser, sensação muito próxima ao que o médico-narrador viria a sentir após a vivência na guerra.

Do tempo presente da ação narrativa de *OCJ*, tempo posterior à Revolução dos Cravos, o médico-narrador, por meio do discurso analéptico, resgata o ambiente vivenciado em sua infância e juventude que assistiram aos governos de Salazar e, depois, de Marcello Caetano. É o que se observa no trecho abaixo, sequencial às citações anteriores, e no qual o médico-narrador continua a se referir a seu contexto familiar:

O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinas e marçanos, do faqueiro de cristofle. (ANTUNES, 2003, p. 15)

Num tom trocista descreve-se o poder de proteção do governo ditatorial, ressaltando-se a perpetuidade da influente figura de Salazar, mesmo depois de morto, o que é indicado pelo vocábulo que abre a citação (“espectro”).

Para indiciar a valorização que a classe privilegiada conferia ao governo salazarista, sentimento compartilhado pela família do médico-narrador, o discurso literário constroi uma imagem – (“O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo”) – que posiciona a figura de Salazar acima da representação do poder divino, o que é marcado na preposição “sobre”. Além disso, com tom zombeteiro, o texto literário contrapõe a atuação salvadora do corporativismo salazarista com a ação nociva e destrutiva do socialismo.

Na contraposição sugerida pelo texto literário, institucionaliza-se o Espírito Santo, o mais abstrato dos representantes da chamada “Santíssima Trindade”. Assim, nota-se o resgate do contexto histórico pela narrativa, que indicia a aproximação entre o Estado Novo e a igreja católica, esta última representada, na história, pela figura do Cardeal Cerejeira¹⁹ e, no discurso literário, pela figura do Espírito Santo. A sequência prossegue sua referência ao universo católico quando menciona a PIDE como protagonista de uma “valorosa cruzada”, o que confere às ações da polícia política o significado das cruzadas católicas, entre os séculos XI e XII, estando a democracia no lugar dos turcos e mouros.

As referências pejorativas direcionadas à ideia de democracia (“noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinias e marçanos, do faqueiro de cristofle”) resgatam o discurso da parcela favorecida da sociedade que apoiava o salazarismo e se beneficiava com a situação tal como era, porque as mudanças implicariam a perda de seus bens materiais. Ressalta-se, no trecho aqui citado, a visão deturpada que associa a liberdade democrática e indivíduos da classe popular a um ambiente de invasão e pilhagem.

O discurso literário resgata o discurso histórico também fazendo alusão aos antigos navegadores portugueses, à época dos descobrimentos do século XV:

[...] Angolénossa senhor presidente e vivapátria claro que somos e com que apaixonado orgulho os legítimos descendentes dos Magalhães dos Cabrais e dos Gamas e a gloriosa missão que garbosamente desempenhamos é conforme o senhor presidente acaba de declarar no seu notabilíssimo discurso parecida só nos faltam as barbas grisalhas e o escorbuto mas pelo caminho que as coisas levam eu seja cego se não lá

¹⁹ D. Manuel Gonçalves Cerejeira. Ainda estudante de Teologia e Letras na Universidade Coimbra foi colega e grande amigo do também estudante António de Oliveira Salazar. Elevado a Cardeal em 1928, colaborou intensamente com o Estado Novo. Em 1972, foi escolhido para Presidente da Conferência Episcopal, mas em seguida passou a viver o mais discretamente possível, o que lhe permitiu sobreviver ao 25 de Abril de 1974, embora a sua figura tivesse sido ridicularizada durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso). (ANDRADE, 2002, p. 75-76)

iremos, e já agora e se me permite porque é que os filhos dos seus ministros e dos seus eunucos, dos seus eunucos ministros e dos seus ministros eunucos, dos seus miniucos e dos seus eunistros não malham com os cornos aqui na areia como a gente. (ANTUNES, 2003, p. 127)

Nota-se a referência zombeteira aos ufanistas discursos salazaristas que finalizavam com o brado “Viva Portugal!”, além de se enfatizar a grandiosidade da nação, por ele considerada ultramarina. Desvaloriza-se tal contexto na escrita automatizada do discurso literário, com a justaposição dos vocábulos e o uso de minúsculas: “Angolénossa”, “vivapátria”, que transforma em substantivos comuns frases que eram empregadas no período do Estado Novo como incentivo aos combatentes. O passado heroico português perde sua aura mítica e o texto literário denuncia a transformação, por parte do discurso autoritário, dos feitos dos grandes navegadores em objeto de manipulação.

Compara-se o combate em África às conquistas ultramarinas com a expressão “gloriosa missão”, definindo-se o adjetivo “gloriosa” e seus gloriosos combatentes não pelas ações em si, mas pela metonímia que focaliza “as barbas grisalhas” e a doença “escorbuto”, respectivamente uma característica física das figuras históricas resgatadas e uma doença típica nos navegadores do século XV. Assim, o discurso literário transporta o passado glorioso para o tempo presente desqualificando-o, pois relaciona as barbas grisalhas à longa duração da guerra em África, e o escorbuto representa as doenças provocadas pelo enfraquecimento do corpo dos militares, sem alimentação e cuidados básicos. A estratégia empregada por Lobo Antunes retira do discurso político salazarista o valor patriótico e heroico que o ditador conferia tanto aos descobrimentos quinhentistas como à guerra colonial em África.

A revolta do médico-narrador transparece numa sequência longa e sem interrupções de sinais de pontuação, na qual vão surgindo as imagens simbólicas do

período das grandes navegações portuguesas, de que as figuras de Fernão de Magalhães, Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama são pluralizadas e reproduzidas nos combatentes das guerras coloniais, os “legítimos descendentes” dos heróis navegadores. Tal descendência, no entanto, ao invés de significar a continuidade da glória, representa a decadência, pois o orgulho é forçosamente imposto pelo governo autoritário aos combatentes.

Em tom crítico, o trecho citado dialoga ainda com a versão histórica sobre a proteção dada aos filhos de políticos, que, em sua maioria, não eram enviados para a guerra. No jogo entre as palavras “ministro” e “eunuco” associa-se repetidamente a imagem dos ministros à de eunuco: nas justaposições “miniucos” e “eunistros” ridicularizam-se os homens de poder, cuja “castração” tornou-os incapazes de enfrentarem a guerra. Acentua-se, desse modo, a covardia dos que defendem a continuidade da guerra, como é o caso dos políticos da época histórica retomada pelo discurso literário.

O tom ridicularizador já havia sido adotado em outra passagem, onde se desvela a aura mítica, fortemente arraigada na cultura portuguesa:

[...] em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conserva vazias, numa subtil combinação de escorbuto heróico e de folha-de-flandres ferrugenta. Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequada do País um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava. (p. 25)

A sugestão de erguer-se um monumento para vários tipos de escarro relaciona atributos políticos e artísticos do cidadão português. O texto literário sugere a perenização das características negativas que enumera, tornando-as ainda mais presentes e, por isso, corrosivas, pois concretizam o ataque à idealização que o texto histórico faz do passado

português. Assim, no paralelismo que constroi (“perfeita definição do perfeito português”), a narrativa resgata paradigmas que depois são destruídos por meio da metáfora que, sarcástica e grotescamente, ridiculariza a tendência portuguesa de vangloriar-se.

O discurso literário ironiza, ainda, a presença portuguesa no mundo, na época dos descobrimentos, pois destaca a ação destrutiva e luxuriosa dos colonizadores, que agiam como seres não civilizados, deixando lixo por onde passavam.

Também a tentativa de se forjar Portugal em África é configurada no romance, sendo Portugal representado metonimicamente por objetos-clichês da sua cultura:

De tempos a tempos, no entanto, Portugal reaparecia sob a forma de pequenas povoações à beira da estrada, nas quais raros brancos translúcidos de paludismo tentavam desesperadamente recriar Moscovides perdidas, colando andorinhas de loiça nos intervalos das janelas ou pendurando lanternas de ferro forjado nos alpendres das portas [...]. (ANTUNES, 2003, p. 38)

Do ponto de vista histórico, essas “povoações portuguesas” aludem à experiência do governo português de aumentar a população branca em África, para, entre outras coisas, inibir revoluções. O perfil do português que se aventurava como “colono” era o do homem adulto, solteiro ou casado, não acompanhado dos filhos e da mulher. Por isso, uma vez em África, os colonos portugueses tentavam construir naquele continente o ambiente que lembrava as freguesias de Portugal, como a de Moscovide, citada no trecho do romance.

A tentativa de reconstrução da identidade também é ressaltada pela referência à cor branca do colono português, um indício do discurso literário ao preconceito motivado pela diferença de cor da pele. Na sequência “raros brancos translúcidos de paludismo”, o discurso literário ataca a crença da superioridade atribuída à cor da pele branca ao creditá-

la à malária (“paludismo”) que assolava os portugueses, ainda mais brancos porque doentes, e não porque seriam melhores que os negros africanos.

Quanto ao incentivo do governo português à emigração, houve, pelo menos, duas consequências desastrosas: contribuiu para piorar a já degradada economia angolana e destruiu o sentimento de identidade de muitos portugueses com seu país. No primeiro caso, muitos colonos portugueses exploravam os negros angolanos, e até mesmo alguns angolanos se aproveitavam da situação e exploravam seus compatriotas. A segunda consequência foi a eterna rejeição, por parte dos angolanos, do português fixado em Angola que não desenvolveu por completo a identidade africana e, aos poucos, foi perdendo a identidade portuguesa. Nesse contexto, o retorno a Portugal, no final da guerra, tornou-se tão doloroso quanto a emigração a Angola, imperando o sentimento de logro em todos: colonos e soldados, africanos e portugueses.

No trecho que segue, o narrador de *OCJ* reflete sobre sua situação, a de seu país e a dos africanos:

Angola era um rectângulo cor-de-rosa no mapa da instrução primária, freiras e pretas a sorrirem no calendário das Missões, mulheres de argolas no nariz, Mouzinho de Albuquerque e hipopótamos, o heroísmo da Mocidade Portuguesa a marcar passo, sob a chuva de Abril, no pátio do liceu.

[...]

É preciso que entenda, percebe, que no meio em que nasci a definição de preto era “criatura amorosa em pequenino”, como quem se refere a cães ou a cavalos [...]. (p. 174-175)

Angola e Portugal são comparados com base nos conhecimentos adolescentes do médico-narrador, situação que conota imaturidade nos conceitos que cidadãos portugueses e angolanos tinham (têm?) uns dos outros, de que é exemplo o mapa cor-de-rosa, indicando a extensão de Portugal no Ultramar, sendo para grande parcela da população portuguesa a única referência do país africano, de modo que este se tornava uma

ideia arquetípica e limitada aos traços do papel, como um desenho ilustrativo da história criada pelo Estado Novo. Até mesmo na cor empregada para colorir o mapa nota-se a intenção de fixar uma realidade idealizada e utópica, próxima à dos contos de fadas.

Na citação, as imagens se sobrepõem e Portugal surge representado pela marcha da Mocidade Portuguesa, criada por decreto em 1936 e destinada a crianças e jovens, de inscrição obrigatória e com o objetivo de inculcar em seus integrantes os valores patrióticos e nacionalistas do Estado Novo. O discurso literário denuncia, portanto, o avanço do discurso persuasivo do autoritarismo sobre os jovens, obrigados a ingressarem na Mocidade, onde eram vítimas de uma verdadeira lavagem cerebral, o que corrobora a equivocada figura do mapa cor-de-rosa.

No último parágrafo do excerto, a comparação é no nível individual, com particular destaque para a informação do médico-narrador sobre o lugar onde nasceu, ou seja, o texto alerta para a transmissão de ideias preconceituosas ao longo de gerações, que consideravam o negro com a mesma estima que se tem a um animal, destituindo-o de sua condição humana.

A crítica estabelecida pelo discurso literário não permite que a referência aos negros como animais passe despercebida. Por isso, o narrador-personagem responsabiliza as pessoas da “boa sociedade portuguesa” pela perpetuação da guerra em África. Uma espécie de desprezo coletivo invade o narrador que transfere para essa sociedade, bem como para as instituições por ela representadas, grande parte da responsabilidade por estarem todos naqueles “cus de Judas”²⁰.

Quando as colônias portuguesas em África iniciaram seus movimentos de luta pela independência, o governo salazarista realizou forte campanha para convencer os

²⁰ A expressão “nos cus de Judas” é usada, em Portugal, para designar um lugar muito distante, de difícil acesso (NEVES, Orlando. *Verbete Cu de Judas*. 2000, p. 118). Equivale à expressão “onde Judas perdeu as botas”, usada no Brasil. Todavia, no contexto do romance, essa frase expressa a revolta do médico-narrador, tornando-se ainda mais pejorativa.

portugueses de que as colônias eram território de Portugal e sua exploração representava a manutenção do poder imperial. Desse modo, grande parte da sociedade burguesa da época era a favor da guerra. Outros países da Europa e do mundo, por sua vez, também tinham interesse em manter a África dividida.

Todavia, tempos depois, os soldados portugueses começaram a perceber que não se tratava de uma guerra justificável. É a esse contexto que o narrador-personagem de *OCJ* faz alusão:

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das *Novidades* e do *Debate*, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas [...], quem me decifra o absurdo disto [...]. (ANTUNES, 2003, p. 47-48)

Assumindo-se como “filho da Mocidade Portuguesa”, o médico-narrador questiona o tipo de formação que lhe foi inculcada no passado e revela-se refém de uma prisão que se inicia em seu próprio país, o qual o transformara em objeto de guerra, sem voz ativa e sem importância em um ambiente autoritário, pois ninguém lhe consultara se queria ir ou não para guerra. Tal condição angustia o médico-narrador, que além de se perceber incapaz de encontrar respostas para o absurdo que lhe é apresentado, coloca seu país no mesmo patamar de um grupo de países assassinos.

O desprezo também é transmitido na personificação de siglas de órgãos envolvidos na guerra, indicando o distanciamento entre governo e população. Aquele é retratado pelo discurso literário como desinteressado das necessidades individuais do

cidadão português, o que torna sem efeito o frequente apelo que o governo de Salazar fazia para que o povo sacrificasse o bem-estar individual em nome do bem-estar geral da nação.

A guerra em Angola adquiriu nuances tortuosos, visto que, ao invés de defensores da nação, os soldados tornaram-se prisioneiros de seu próprio campo de batalha. Nessa prisão, duas siglas personificam seus maiores algozes: PIDE e MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). A função da polícia política de Portugal era garantir que as ordens de Salazar se cumprissem. O MPLA representava os milicianos que lutavam contra a invasão portuguesa:

Impedidos de pescar e de caçar, sem lavras, prisioneiros do arame farpado e das esmolas de peixe seco da administração, espiados pela PIDE, tiranizados pelos cipaiois, os luchazes fugiam para a mata, onde o MPLA, inimigo invisível, se escondia, obrigando-nos a uma alucinante guerra de fantasmas. (ANTUNES, 2003, p. 47)

O trecho faz referência aos angolanos (“luchazes”²¹) que não participavam nem das milícias africanas, nem do exército português, de modo que se tornavam vítimas de todas as forças envolvidas na guerra. Assim como os luchazes, os soldados portugueses, distanciados à força de Portugal para combaterem em África, também não mais podiam exercer tarefas simples de seu cotidiano e eram tão vítimas quanto os angolanos.

O inimigo comum é apresentado por meio de siglas, tática discursiva que o despersonaliza, transformando-o numa espécie de ser invisível e, por isso, ainda mais assustador. Além disso, a falta de identidade humana conferida ao inimigo, seja o governo português, sejam as milícias angolanas, transforma o perigo de guerra em alucinação dos soldados, que passam a enfrentar seus próprios medos.

²¹Luchaze é a designação de uma das tribos angolanas do grupo étnico-linguístico Nganguela, que povoa as províncias do Cuando-Cubango, Moxico e parte do Cunene e Huíla. Compreende, além dos Luchaze, as tribos dos Luimbi, Bunda, Luvale, Mbuela, Kangala, Massi e Yavuma.

Enquanto o inimigo africano se escondia nas matas, outro, bem mais cruel, mostrava-se cada vez mais visível e ameaçador: a certeza da inutilidade daquilo tudo. Os soldados, em sua maioria, não desejavam ser heróis. Não vendo sentido na guerra, muitos preferiam suicidar-se ou desertar. Para o narrador-personagem de *OCJ*, Portugal é um país “estreito e velho”, onde era proibido “o canto nono de *Os Lusíadas*” e onde se ensinava “desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir” (p. 37).

Relacionando-se o que era ensinado e o que era proibido descobrimos um dos paradoxos da identidade portuguesa. De acordo com o romance, se por um lado o Estado Novo vangloriava os feitos corajosos dos desbravadores navegantes portugueses, por outro lado, “ensinava” a covardia, como é metaforicamente sugerido pelo gesto de acenar o lenço ao invés de partir.

Tal estado de coisas é corroborado pela proibição do canto nono de “*Os Lusíadas*”, que discorre sobre o retorno dos navegantes a Portugal, após descobrirem o caminho para as Índias. Na viagem de regresso, Vênus recompensa os portugueses por sua bravura e heroísmo com uma estada na Ilha dos Amores. Por conter imagens de cunho sexual e ressaltar a recompensa luxuriante oferecida aos navegantes, esse canto era proibido pelo Estado Novo, que incentivava a obediência aos preceitos católicos da pureza e castidade. A respeito desta última, vale lembrar a aura de homem casto que então se conferia a Salazar, tão dedicado ao país que teria renunciado aos amores da carne.

O ambiente castrador e decadente vivenciado pelo médico-narrador é por este complementado mais adiante no romance, quando, mais uma vez, os paradigmas defendidos pelo governo autoritário salazarista quanto à história de Portugal são criticados: “Policiam-me o espírito [...] reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, [...] [a] caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua” (p. 37). A história oficial é reificada no romance,

uma vez que o homem português de espírito aventureiro deu lugar ao acomodado funcionário e suas funções repetitivas, como selar cartas.

A situação decadente que envolve os elementos portugueses agiganta-se diante de seus adversários na guerra e no modo como o narrador-personagem percebe Portugal e sua tradição de monarquia, igreja e passado glorioso, metonímica e grotescamente representados no romance:

[...] sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompete solar de Louis Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musculosa alegria do seu canto. (p. 57)

Termos como “desajeitado”, “agonizante”, “furúnculos de palácios”, “catedrais doentes” descrevem Portugal. Desse modo, a argumentação básica do discurso autoritário quanto à grandiosidade da pátria e o futuro vibrante que lhe era conferido esfacela-se diante da “vitalidade” e da “musculosa alegria” do povo africano, que pode ser simbolicamente compreendido como o oposto do português, tanto no campo de batalha quanto na essência humana.

Vida e morte contrapõem-se no interior do médico-narrador como reflexo da bifurcação espacial de sua trajetória, uma vez que se sente dividido entre Portugal e Angola e, conduzido pela melancolia, agarra-se ao passado que se perpetua em monumentos deteriorados. Em contrapartida à melancolia portuguesa, o discurso literário focaliza Angola como um país que expulsa os sentimentos negativos, atitude que o narrador associa ao som do jazz, cujo poder improvisador imprime personalidade ao ritmo, o que nos possibilita depreender no contexto angolano a que se refere o médico-narrador a alegria e a força revitalizadora da expressão musical.

Nem as experiências de vitalidade no seio da sociedade portuguesa, como a Revolução dos Cravos, por exemplo, escapam da figurativização da morte:

Se a revolução acabou, percebe?, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles [...]. (ANTUNES, 2003, p. 72)

A fala do médico-narrador é reincidente, em primeiro lugar no que concerne ao fim da Revolução dos Cravos, conteúdo de que vinha tratando em trechos anteriores. A sequência citada inicia-se com um tom de incerteza, devido à conjunção “se” que estrutura frases hipotéticas, mas, em seguida, a expressão “de facto” contraria a insegurança inicial, como se o narrador-personagem, à proporção que se expressa, se conscientizasse do desenrolar dos fatos sócio-históricos.

Desse modo, o discurso literário demonstra o poder realizador da palavra, o que é corroborado pela continuidade da fala do médico-narrador, com a expressão “boca cheia de terra” metaforizando o silêncio que o fim da Revolução provocara. Novamente, as imagens reincidem, sendo a morte duplamente evocada, tanto nos já mortos em África, quanto na referência que o texto literário faz aos políticos portugueses de direita (“hora a hora a direita os vai matando de novo”), o que indicia a defesa, por parte desses políticos, pela continuidade da ocupação em África e, conseqüentemente, das mortes.

De modo semelhante, quando se refere aos sobreviventes, o verbo “continuamos” a eles relacionado conota a perpetuidade de uma situação, no caso a impossibilidade de se viver realmente depois do silêncio-morte provocado pelos traumas da guerra em África.

O fim da euforia que a Revolução dos Cravos trouxera ao país é também a evidência da desilusão. Indivíduos decepcionados por assistirem ao desaparecimento de suas esperanças, venturas e renovação da vida. É esse o ambiente que envolve o enredo do outro romance de Lobo Antunes: *Fado Alexandrino* (2002a), publicado em 1983.

1.3.2. *Fado Alexandrino*

Dividido em três partes, esse livro engloba os principais acontecimentos de antes da Revolução (parte I), da Revolução (parte II) e posteriores à Revolução (parte III). No nível diegético, o romance se passa em 1982, num encontro que reúne ex-combatentes da guerra colonial em Moçambique. A partir desse plano espaciotemporal, as personagens retornam dez anos, quando voltam da guerra para um Portugal ainda sob o poder ditatorial com o governo de Marcello Caetano. As narrativas vão se alongando até momentos imediatamente após o 25 de Abril.

O romance aborda a movimentação dos soldados, ou os acontecimentos protagonizados pelos militares e políticos sob um foco narrativo dividido entre os que assistiram, os que protagonizaram e os que desconheciam a Revolução.

Sobre esse contexto histórico, Lobo Antunes lembra:

Quando voltamos em 1973, Ernesto²² implicou-se no movimento dos capitães e teve um enorme protagonismo. Eu acompanhei-o com muito entusiasmo e exaltação, que depois se transformou em desilusão, mas aqueles momentos foram muito excitantes e foram cheios de entusiasmo. (ANTUNES apud BLANCO, 2002, p. 54)

²² Ernesto Augusto de Melo Antunes, capitão em 1961 e major em 1972. Participou no Movimento dos Capitães e, nessa qualidade, foi o principal redator do documento *O Movimento das Forças Armadas e a Nação*. Co-autor e principal redator do programa do MFA, pertenceu à sua comissão coordenadora depois de 25 de abril de 1974. (ANDRADE, 2002)

Por meio de analogias e metáforas entre as ações dos sujeitos romanescos e os acontecimentos de Portugal, o cotidiano perscrutado e entrecruzado de cinco militares e seus familiares é a porta de entrada para que o discurso literário questione o discurso histórico, cujas faces, a um só tempo efusivas e frustrantes, como se nota na fala de Lobo Antunes, revelam-se pelas diferentes maneiras com que cada personagem se envolve nos acontecimentos da Revolução dos Cravos.

As personagens centrais são: o comandante, que é um tenente-coronel, um tenente, que ocupa o posto de oficial de transmissões, um alferes e um soldado. Dirigem-se constantemente a uma quinta personagem, chamada pelas demais por “meu capitão”. Cada uma das personagens sempre se refere a seu universo doméstico, do qual surgem as personagens secundárias do romance e onde transcorrem as passagens mais íntimas e sórdidas das vidas desses militares.

Embora a guerra se entranhe na vida dos que nela tomaram parte, tornando-se impossível desvencilhar-se do que ocorrera em África, as narrativas dos ex-combatentes revelam ao leitor, e aos próprios companheiros de batalha, que a proximidade daquele grupo de militares ultrapassa as fronteiras da guerra:

Uma ruazita inclinada no Intendente, automóveis estacionados, o anúncio luminoso a piscar Bar Boate Madrid, Bar Boate Madrid, ao lado de uma mercearia fechada, o porteiro, o eterno polícia e o cartaz com fotografias de mulheres aclarado por uma lâmpada vermelha que derramava no passeio o seu sangue gasoso. [...] Um bolero desafinado escapava-se pelas frinchas do cabaré como o fumo das panelas. O tenente-coronel exibiu a carteira ao polícia que se perfilou numa continência mole, e o porteiro, surpreendido, enterrou discretamente, à cautela, as senhas na algibeira [...]. À vontade, concedeu o tenente-coronel ao guarda sonolento e para nós, marcial, Em frente batalhão. Marchamos a tropeçar uns nos outros [...]. (ANTUNES, 2002a, p. 171)

A narração foge da descrição sumária das personagens que se comportam e falam como se ainda estivessem em missão de combate, conforme indicam os termos

“continência”, “marchamos” ou a expressão “Em frente batalhão”. A passagem citada norteia-se integralmente pela ridicularização, visto que a missão a que se destina o batalhão resume-se a uma noite de diversão no Bar Boate Madrid.

O detalhamento do “teatro de guerra” assemelha-se a um estudo estratégico do território, onde inofensivas figuras (“porteiro”, “guarda sonolento”), ou decadentes espaços (uma mercearia fechada, o bairro Intendente localizado nos subúrbios de Lisboa) comparecem como obstáculos no campo inimigo, já que os militares precisavam atravessá-los para atingirem o alvo, no caso, o Bar Boate Madrid. Completa o quadro metafórico de combate a imagem da luz vermelha sobre as fotografias dos cartazes da Boate, conotando o sangue que cobre os feridos de guerra.

Por meio de uma imagem sinestésica, a fumaça, comum em ambientes de batalha, devido à queima da pólvora, é convertida, ao mesmo tempo, em som desafinado e cheiro de cozidos, ícones que descaracterizam o perigo dos combates, pois lhe conferem o valor de situações corriqueiras do cotidiano; assim, o discurso militar de guerra é “destronado” ao ser recontextualizado em uma atmosfera decadente e frágil.

Outro ponto de intersecção entre as personagens é a mistura das impressões do regresso à pátria com as recordações da guerra, tônica da primeira parte do romance:

Estou em Lisboa e em Moçambique, vejo ao mesmo tempo as casas do bairro econômico e as árvores da mata, os jardinzitos gotosos e as palhotas devastadas pelas metralhadoras, o polvo de alegres braços ansiosos que nos chama e o enorme, gigantesco silêncio que se seguia às emboscadas, povoado de gemidos leves como os protestos da chuva [...].
(ANTUNES, 2002a, p. 11)

O tom disfórico acompanha simultaneamente referências de Lisboa e Moçambique. Para os ex-combatentes, o fim da missão em África é o início do contato

com o espaço-Portugal, o olhar que por tantos anos direcionara-se para o ultramar encontra-se com seu país, na intimidade desastrosa e destroçada que se apresenta.

A percepção desse intrincado processo que conjuga readaptação e lembranças traumáticas torna-se mais visível analisando-se separadamente a trajetória das personagens no desenvolvimento da trama.

1.3.2.1. O soldado Abílio: “Que caralho será democracia?”

A idealização construída pelo discurso estadonovista é questionada na vida da personagem soldado, que é pobre, não tem estudo e trabalha na empresa de mudanças do tio Ilídio, que lhe dá abrigo. Quando Abílio se apaixona por Odete, a enteada do tio, toda a sua situação disfórica lhe é revelada. Num repente, o soldado percebe sua nulidade, sua condição ordinária: “[..] Não me liga porque daqui a uns anos é doutora e eu continuo de móveis às costas como um galego” (p. 75).

Para vencer as dificuldades o soldado cede à sedução do pintor homossexual que conhece quando fazia um serviço de mudanças na casa deste último:

Lindinho lindinho sussurrou ele [o pintor] à procura do fecho da ganga, apetece-me chupar-te todo **toma quinhentos escudos pela tua ternura**, a nota dobrada crepitou-lhe no bolso [...], **Tanto dinheiro, meu capitão, fazia-me um jeito do raio nessa época** [...]. O soldado percebera que o senhor se despira também porque lhe sentia a carne nua contra a pele dos rins, Amanhã compro-lhe um anel, um alfinete, um lenço, uma prenda assim, amanhã tenho dinheiro para a trazer de táxi para casa, me matricular na escola, arranjar um fato às listas que a faça cair de cu apaixonada. (ANTUNES, 2002a, p. 78-79, grifo nosso)

A intercalação de vozes nesse trecho desnuda a situação disfórica do soldado que, ao vender seu corpo, realiza uma degradante “ação heroica”: satisfaz a carência afetiva do pintor (“toma quinhentos escudos pela tua ternura”) e sente-se, ainda que

ilusoriamente, parte da sociedade de que é excluído, especialmente diante de Odete. Registramos “ilusoriamente” porque o sentido trágico que envolve essa personagem consiste na continuidade de sua condição de excluído, visto que a atividade que lhe proporciona o dinheiro extra advém de um universo configurado, no romance, como marginalizado, conforme indicia o isolamento familiar a que é relegado o pintor homossexual, sustentado pelo irmão a fim de se evitarem escândalos comprometedores para a família.

As dificuldades por que passa Abílio e os recursos de que precisa lançar mão para ultrapassá-las evidenciam a situação precária que atingia grande parte da população portuguesa durante os anos de ditadura, prolongando-se nos primeiros anos subsequentes à Revolução dos Cravos. Nesse sentido, este romance de Lobo Antunes faz parte de um conjunto de obras do cenário português que “[faculta-nos] a entrada num universo em que os cravos parecem ter-se transformado em cardos, ou quase” (ARNAUT, 2004, p. 14).

O tom disfórico do trecho citado do romance revela tanto o jogo de ilusão criado pelo discurso estadonovista sobre a excelência financeira do país, como a desilusão do povo depois de instaurada a democracia, recebida como um elixir que curaria imediatamente os males econômicos. Com a trajetória de Abílio, a narrativa lança seu olhar crítico ao poder, de um modo geral, alvo de desconfiança e descrença:

[...] não houve uma revolta a sério, os que mandavam antes ocupam o poleiro outra vez, depois de uns anitos de exílio, depois de umas semanas de cadeia, de forma que continuamos na mesma nesta terra de merda. (ANTUNES, 2002a, p. 195)

Juntamente com o tio Ilídio, Abílio protagoniza as cenas em que a Revolução mostra-se mais distante do cidadão português da classe popular. Com o tempo da narrativa em 25 de abril de 1974, o espaço diegético mescla-se entre a casa de Ilídio, o armazém de

mudanças e as ruas de Lisboa. O comunicado do MFA, propagado pelo Rádio Clube Português (Anexo 4), pode ser identificado no romance, sendo questionado de modo vociferante por Ilídio, que não concorda em permanecer em casa, conforme solicitado:

— Que não podemos sair? Que não podemos sair?, ganiu o velho indignado [...].

[...]

Isto é uma parvoíce pegada, caramba, se esses caralhos julgam que me impedem de trabalhar enganam-se, vai-te vestir meu estúpido que começamos mais cedo. (ANTUNES, 2002a, p. 188, 189)

A decisão de Ilídio por não seguir as recomendações do MFA é o primeiro indício de sua incompreensão quanto ao que se passava, visto que, do conteúdo transmitido pelo comunicado, a personagem apenas depreendeu que estava sendo impedida de sair de casa. O sentimento de revolta que acomete Ilídio demonstra seu grau de alheamento em relação aos fatos políticos, pois se sente preso, quando, na verdade, o contexto social daquele momento era o de luta pela liberdade.

Assim como seu tio, o soldado Abílio também não era capaz de compreender com exatidão as palavras do MFA, conforme se percebe no trecho abaixo:

[...] o locutor ia-se tornando, de comunicado para comunicado, mais otimista, mais vitorioso, mais triunfal, prometia a cada instante o derrube do Governo, a Democracia, a Liberdade, as pilhas gastas do rádio do velho tornavam difícil compreender o palavratório: **amontoados num destroçado canapé de veludo escutávamos intrigados, sem alcançar muito bem [...] e o meu tio [...] não percebia puto, meu capitão, porque tudo se lhe afigurava um pesadelo esquisito, uma mentira formidável, o mundo de repente ao contrário, um dilúvio, um naufrágio, um cataclismo, uma ameaça tremenda, a vida, do avesso, impossível de viver-se [...].** (p. 191-192, grifo nosso)

O discurso literário ressalta a incompreensão da família de Abílio nas pilhas fracas do rádio, que dificultam ainda mais o entendimento do tio sobre o conteúdo do comunicado do MFA, que, por sua vez, se transforma num “palavratório”. Se, por seu

turno, o discurso dos militares propagava a manutenção da ordem, sua mensagem chegava aos ouvidos de Ilídio como um anúncio apocalíptico, uma mudança inexplicável em sua vida.

Ilídio, teimosa e ingenuamente, ainda tenta sair de casa em direção ao trabalho, juntamente com Abílio. No caminho, são impedidos de continuar e acabam parando num bar, onde já se concentrava um grupo de outras pessoas que também saíram de suas casas a fim de melhor compreender o que se passava. Com esse agrupamento, o discurso literário particulariza uma parcela da população que compartilhava com Abílio e seu tio o desconhecimento sobre as movimentações revolucionárias.

À vitória completa do MFA anunciada pelo locutor, segue-se o torpor bêbado do soldado (p. 202). É o dia que a história oficial consagrou como o início da libertação nacional, mas que, na perspectiva de Abílio, servira apenas como pretexto para que tio, sobrinho, um servente de hospital e um carteiro bebessem “fora do domingo habitual” (p. 200).

1.3.2.2. Tenente-coronel Artur Esteves: “[...] nada de sins ou de não definitivos [...]”

A parte da história oficial resgatada pelo romance, por meio da personagem tenente-coronel, diz respeito à situação militar já no final da guerra. A maioria dos integrantes das Forças Armadas portuguesas se encontrava desmoralizada: de um lado, o governo português os responsabilizava pelo mau desempenho nos combates em África; de outro, eram objeto do repúdio internacional. Forma-se, no interior dos quartéis, um movimento de descontentamento, em decorrência dos baixos salários, das injustiças nas

promoções e nas aposentadorias, gerando um sentimento de revolta que acabou por se direcionar contra o governo português (ANTUNES, José. 1995).

No discurso literário antuniano, essa insatisfação é transmitida por Artur, protagonista de uma rotina maçante e inútil da burocracia militar:

Rodou o manípulo, a mesa **do costume**, os estandartes **do costume**, os armários **do costume** repletos de pastas de cartão que não lia nunca, que se recusava a ler, intermináveis relatórios confidenciais sobre a Guiné, ou Angola, ou Moçambique, extensos comunicados acerca da situação logística do Exército, autoritárias e contraditórias ordens do ministro aos comandos das Regiões Militares. Faça-se isto, faça-se aquilo e nada, compreende, se fazia de fato, disse-me ele a encolher os ombros, a tropa era uma espécie de máquina mole que se movia, vagarosamente por inércia, nenhum sangue pulsava já no interior daquilo, anos e anos de guerra tinham-nos empalhado, ressequido, destruído, substituído o fígado, o estômago, os pulmões, os nervos, por uma espécie, percebe você, de sumaúma sem vida. E de ano a ano, foda-se, África. (ANTUNES, 2002a, p. 83, grifo nosso)

A repetição do vocábulo “costume” enfatiza um lugar sem inovações, onde as ações são realizadas automaticamente. Os documentos referentes às informações de guerra acumulam-se na mesa, abandonados propositadamente pelo tenente-coronel, cuja inércia voluntária o mantém distante das ordens de seus superiores. Estas, por sua vez, indicam a situação confusa em que se encontrava o exército (“autoritárias e contraditórias ordens do ministro”).

A guerra é apontada como a causa do desânimo, que transformava a tropa em “máquina mole”, fazendo-a mover-se “vagarosamente por inércia”. Obrigados a enfrentarem a violência da guerra durante “anos e anos” em África, os combatentes perdem a vitalidade humana, conforme indicia o emprego dos termos “empalhado”, “ressequido” e “destruído”. Empalhados como animais, os soldados vivem e morrem em África, como as árvores locais (“sumaúmas sem vida”).

A indiferença do tenente-coronel se direciona para tudo o que dizia respeito ao exército, inclusive para a possibilidade de golpe de estado que se acenava e para o qual o capitão Mendes fora pedir-lhe apoio. Na cena em que se descreve o diálogo entre o tenente-coronel e o capitão, o tom sério transmitido em discurso direto é entrecortado pelos pensamentos eróticos que Artur tem com a porteira de seu prédio. Uma fusão de cenas, espaços, personagens e vozes que destronam a importância da ação militar:

— Julgávamos que podíamos contar consigo, meu comandante [...]. Amanhã participarei aos camaradas que nos enganamos.

[...]

— Não, não se enganaram, disse o tenente-coronel muito depressa, erguendo as saias da empregada de modo a conseguir tocar-lhe na pele rija do ventre. (Isso, pensou ele, exatamente isso, nada de sins ou de não definitivos, veredas diplomáticas em suspenso para as diversas hipóteses.) A questão, compreende, é que se trata de um problema importante demais para se encarar de ânimo leve, para nos deixarmos arrastar por decisões emocionais que já tanto nos custaram no passado. Não quero sobretudo que julguem que lhes fecho a porta. (Tocar-te os peitos, pesá-los na mão, descê-la ao longo da praia lisa da barriga até ao estranho, úmido ouriço final, ao meio das pernas, ao bicho vivo e salgado do teu púbis.) [...]. (p. 146-147)

Na fala do tenente-coronel Artur predomina a indefinição e o cinismo diante da iminente Revolução. O cinismo embasa toda a fala de Artur, cujo pensamento não condiz com o que afirma ao capitão, uma vez que o tenente-coronel aponta a gravidade da situação política, quando na verdade não se sentia comprometido com os acontecimentos. Já a indefinição, elemento reforçador do cinismo, é figurativizada tanto no próprio conteúdo do discurso quanto na utilização dos parênteses.

Notemos que no início do trecho em discurso direto na voz de Artur são trazidas para o mesmo “espaço” as três personagens que se alternam ao longo da fala do tenente: o próprio tenente, a empregada do prédio de Artur e o capitão Mendes. Personagens díspares que são aproximadas pela sequência que muda semântica mas não

sintaticamente, dando-nos a impressão de que Artur inicia uma relação sexual com a empregada enquanto negocia seu apoio ao novo cenário político.

Logo em seguida, o teor do primeiro conjunto de parênteses diz respeito apenas à possibilidade de apoio à Revolução. Nele evidencia-se a indefinição premeditada de Artur. Nova subdivisão do discurso, agora fora dos parênteses, e o conteúdo revela um tenente-coronel ponderado, refletindo sobre a situação e suas consequências. O período é, novamente, interrompido por parênteses, contudo não mais verificamos o pensamento estratégico de Artur, e sim a continuação do ato sexual com a empregada.

Tal alternância de parênteses não segue um padrão conteduístico, em que podemos seguir o raciocínio coerente de Artur. Pelo contrário, a sequência se caracteriza pela desconexão, marcando, por meio da quebra da lógica discursiva, diferentes pontos de vista sobre um mesmo contexto, no caso a movimentação pré-revolucionária.

Mais adiante no romance, inicia-se uma narrativa objetivando diretamente a figura do capitão Mendes. Dessa vez, o emprego do discurso direto alternado à voz interna de Artur transfere para a figura do capitão o ato sexual antes protagonizado pelo tenente, de modo a ressaltar a indiferença de Artur, que já não consegue relacionar ao contexto político nem mesmo a presença do capitão:

O capitão Mendes batia de leve nas costas dos sofás (ou nas nádegas esféricas da mulher-a-dias?), dobrava impacientemente o tronco para trás e para a frente (Estás a montá-la, malandro, estás a gozar no corpo dela), fungava a limpar os lados do nariz com o indicador e o polegar. Mas nenhuma saliência sob as calças, a ausência de relevo do pênis na braguilha, nenhuma nodoazinha úmida de esperma: impotente também? inibido? A vergonha de fornicar em público, de se vir aos arrancos, mugindo como um boi, perante mim? (p. 147)

Diante da demora e da indecisão do tenente-coronel, o capitão Mendes começa a impacientar-se, conforme indicam seus gestos: bater nas costas dos sofás, mexer o corpo

“impacientemente”. Contudo, na versão criada por Artur, o nervosismo do capitão Mendes denunciava, na verdade, seu fracasso sexual, já que, apesar das tentativas, não conseguia excitar-se. A essa altura do trecho do romance, o contexto revolucionário há muito ficou para trás, perdido na imaginação pervertida de Artur.

Com a personagem Artur, *FA* proporciona ao leitor outra perspectiva sobre a ideia de distanciamento dos acontecimentos políticos, pois o tenente-coronel somente se preocupa com seus próprios interesses e, se por fim, acaba por ser favorável à Revolução, isso não significa um ato rebelde, mas sim uma maneira de permanecer ao lado de quem passa a ocupar o poder.

1.3.2.3. Oficial de transmissões Celestino: “... como caralho se ensina Marx a defuntos?”

O oficial de transmissões representa uma parcela dos que defendiam o discurso do ideal revolucionário de esquerda, mas que, com o desenrolar dos acontecimentos políticos, se enfraquece e passa a desacreditar nas mudanças, mesmo depois da Revolução dos Cravos.

Integrante de uma organização clandestina, Celestino oscila entre a crença e a desconfiança quanto ao sucesso do golpe de Estado. Por meio dessa personagem, o discurso romanescos questiona o discurso oficial das esperanças possíveis e de uma nação apta a protagonizar mudanças e deixa entrever um país destruído até suas camadas profundas, visto a dificuldade de concretizar o idealismo da revolução:

A revolução surgia-me de tal modo impensável, de tal modo absurda num país carunchoso, resignado e vago, que a minha existência se me afigurava desenrolar-se como um sonho interior de um sonho, no qual

flutuassem ao acaso fragmentos impalpáveis de palavras de ordem e de bandeiras vermelhas. (ANTUNES, 2002a, p. 76)

Todavia, e talvez por isso mesmo, o oficial de transmissões seja a personagem que mais se identifica com o dogma marxista do poder popular. No seu discurso predominam os temas da reforma agrária, do cooperativismo e da luta contra a burguesia:

Amotinaria o prédio na altura própria, constituiria um núcleo marxista de moradores esclarecidos, encabeçaria a célula de defesa do bairro destinada a orientar e a prevenir possíveis desvios conservadores, a lutar contra o obscurantismo da população desinformada, contra os recuos direitistas, contra o perigoso canto da sereia da socialdemocracia em pânico, contra a vertiginosa tentação capitalista. (p. 105)

A lista de ações do trecho acima citado refere-se aos planos de Celestino para o futuro de Portugal. Apesar de bem estruturadas, as atitudes não passam de um sonho utópico da personagem, que, antes de enumerar o que realizaria em prol da nação, registrara sua dificuldade em transmitir aos cidadãos as ideias revolucionárias. Os desejos utópicos são contados por Celestino aos colegas de combate, no tempo presente da ação narrativa, quando o oficial de transmissões lamenta a ignorância em que era mantido o povo e reconhece que seus pensamentos não passavam de uma esperança ingênua e se considerava, até certo ponto, tão ignorante quanto o povo, visto acreditar e lutar por uma mudança política que priorizasse as classes menos favorecidas, o que, admite Celestino, não ocorreria.

Em geral, a posição política de Celestino conota decepção e frustração, mas também indicia traços de uma esperança latente, existente no sentido denotativo de “revolução”, ou seja, a ocorrência de transformações profundas e modificações no Estado. Associando-se a isso os conceitos marxistas, as revoltas populares seriam consequência da

insatisfação das forças de produção econômica, ou seja, do povo, como acreditava a personagem Celestino.

No entanto, no ambiente político vivenciado em Portugal, termos como marxismo, povo, socialismo ou democracia provocaram as divergências partidárias e de governo no contexto político do pós-25 de Abril. O desencontro de informações e ordens era constante, bem como a alternância de influência junto à população: detinham o poder ora os socialistas, ora os comunistas, ora os sociaisdemocratas.

O romance *FA* retrata esse momento por meio da desmitificação dos ideais revolucionários. Nesse sentido, teríamos uma primeira interpretação para a morte de Celestino, a de que seria uma forma de questionamento a respeito da euforia e da crença na liberdade total e ilimitada que preenchia a atmosfera do 25 de Abril.

1.3.2.4. Odete/Dália: “[...] a Odete e eu (ou devo dizer a Dália e eu, meu tenente?)”

Com a presença da personagem Odete no enredo, a narrativa sobre o curso revolucionário começa a adquirir uma marca feminina no romance *FA*, intensificada também por outras mulheres que influenciam o percurso dos ex-combatentes. É o caso de Esmeralda, a empregada da família do oficial de transmissões Celestino, que significava para ele um “porto seguro”, tanto que a debilitação física e psicológica da empregada o afetou, como veremos mais adiante neste trabalho²³.

Voltando nosso olhar para a personagem Odete, de *FA*, nota-se uma mulher lutando para sair do espaço marginal da história, visto que Dália, a mulher revolucionária,

²³ A tendência de Lobo Antunes de conceder participação cada vez mais ativa às mulheres intensifica-se em outras obras, como *Exortação aos Crocodilos*, publicado em 1999, e parece ganhar plenitude em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, cuja publicação data de 2000.

ainda precisa se esconder sob uma identidade que se molda aos padrões impostos à mulher na época: submissa, inofensiva, prestativa.

O oficial de transmissões descreve a força, a determinação, a crença e a coragem de Dália (na pele da qual Odete atua como contato dele na organização clandestina) com o auxílio de uma expressão que confere à mulher uma característica física masculina: “Possuía mais tomates do que eu, acreditava mais do que eu, meu capitão, e aposto que continua a acreditar” (ANTUNES, 2002a, p. 101). Na linguagem popular de Portugal, o vocábulo “tomate” é usado conotativamente para definir os testículos e, por extensão, o conjunto de qualidades viris, como valentia, o que valoriza a personagem feminina.

Odete casa-se com o soldado, marginal aos acontecimentos políticos e preocupado apenas com sua sobrevivência diária. Por meio dessa união, o discurso literário aproxima o universo da revolução daqueles que dela se mantinham distantes. No entanto, o desfecho que o texto ficcional dá a essa união reflete o posterior afastamento entre seus integrantes: “A Odete começou a estudar para enfermeira e daí a nada casamos, explicou o soldado. Escusado será dizer que foi sol de pouca dura.” (p. 322).

Na separação desse casal, depreende-se, no discurso literário, a metáfora da situação social do Portugal nos primeiros anos pós-revolução. No plano histórico, dada a condição de pobreza material e cultural em que se encontrava o país após décadas de ditadura, a identificação entre o povo português e os ideais político-revolucionários foi imediata. Todavia, conforme os cidadãos perceberam que suas carências não seriam imediatamente supridas, iniciou-se o distanciamento entre povo e MFA, o que foi constatado no ano seguinte à Revolução, na voz de Mário Soares: “O povo português, de manhã, ao pequeno-almoço, não quer ideologia nem discute política. Come pão e bebe leite, quando o tem” (*O Comércio do Porto*, 06 abr. 1975, p. 9).

Considerando-se a dinâmica entre Abílio e Odete e a afirmação de Mário Soares, podemos sugerir que o discurso literário reflete sobre as expectativas que se depositaram na Revolução como solucionadora das carências do povo.

1.3.2.5. Jorge, o alferes: “(e o alferes julgou perceber uma tranquilidade de mau agouro na rua, [...] com fulanos de metralhadora decerto escondidos por detrás das árvores, prontos a atirarem sobre nós, uma mudez de fim na manhã sem nuvens)”

Casado com Inês, filha de uma família rica, Jorge é fugitivo da Revolução dos Cravos, que, nesse núcleo, é abordada sob a ótica da burguesia portuguesa, como se observa na fala da mãe de Inês: “Houve uma revolução esta noite, anda tudo aos tiros na baixa, o povinho quer pendurar nos candeeiros as pessoas decentes” (ANTUNES, 2002a, p. 235).

Ao descrever o ato revolucionário como vandalismo e igualar os agentes da Revolução à massa popular desordeira, o discurso da mãe de Inês, a matriarca austera e preconceituosa, evidencia a divisão social em classes econômicas: o termo “povinho” inferioriza a classe popular, vista como grupo e não como indivíduos e, ainda por cima, caracterizada no diminutivo. Já o vocábulo “pessoas” é conferido à classe privilegiada, ideia reforçada com o adjetivo “decente”.

Na narração deturpada dessa personagem, um quadro de violência e morte é construído, assemelhando-se a atos de barbárie terrorista. Estabelecendo-se uma relação comparativa entre esse fragmento ficcional e os registros históricos a respeito do 25 de Abril, nota-se que o discurso literário critica a visão reducionista e deturpada que grande

parte da classe burguesa de Portugal tinha em relação à Revolução dos Cravos, visto que nesta praticamente não houve tiros, o que lhe conferiu a fama de revolução pacífica²⁴.

Nas considerações equivocadas que a mãe de Inês tece a respeito das consequências da Revolução, o discurso literário recontextualiza a vertente moral e conservadora do discurso político salazarista:

[...] há por aí hordas de ateus, desses que dão pílula às mulheres, a matar toda a gente, a destruir as igrejas, a fuzilar os católicos. Eu aqui não fico [...], não estou para que um bando de selvagens me invada sem mais nem menos a casa e me viole a família inteira. (p. 240)

A falta de compreensão que a mãe de Inês demonstra ter dos acontecimentos revolucionários baseia-se na mensagem ditatorial, que imputava aos comunistas um poder de destruição da paz social. Assim, a visão dela sobre a Revolução é uma representação do caos, existente apenas no imaginário dos que acatavam os conceitos salazaristas e por eles eram beneficiados social e economicamente.

O tripé estadonovista “Deus, Pátria, Família” é o que norteia os pensamentos da mãe de Inês, na imaginada distribuição de “pílulas às mulheres” representando a interrupção da procriação, e, ainda mais intensamente, na violação da “família inteira”, ameaçando, dessa maneira, a continuidade e a integridade do núcleo familiar idealizado pelo Estado Novo.

Nota-se, ainda, que, no núcleo narrativo da personagem Jorge, representa-se a situação da economia portuguesa à época do 25 de Abril, quando grande parte das indústrias e dos bancos estava nas mãos de poderosos representantes da classe privilegiada, enquanto a maioria da população vivia em estado de miséria. No romance, essa

²⁴ Cf. verbete Revolução dos Cravos em *Dicionário do 25 de Abril: verde fauna, rubra flora*, de John Andrade (2002).

concentração de poder é figurativizada na reunião que os familiares de Inês apressadamente fazem para decidirem o futuro de suas empresas²⁵.

O discurso literário direciona a veia crítica da enunciação para a classe burguesa, já que esta, no romance, demonstra distanciamento do que, de fato, ocorria no país. Por esse viés, o texto ficcional convida o leitor a estabelecer comparações entre os comportamentos mesquinhos e preconceituosos da família de Inês aos ingênuos e ignorantes de Abílio, a personagem soldado. A comparação conduz à equiparação entre o contexto familiar de Abílio e o de Jorge, pois cada um a seu modo desconhece as causas e o desenrolar da Revolução dos Cravos, não se envolvendo diretamente nos acontecimentos.

O soldado e seu tio, conforme já referimos, não compreendendo muito bem o porquê de estarem impedidos de saírem de suas casas, entendem a Revolução como uma espécie de feriado, no qual aproveitam para beber e, assim, alienam-se ainda mais. No caso da família de Inês, a quem Jorge acompanha, a fuga de Portugal representa a covardia e a omissão frente às mudanças políticas de seu país.

1.3.3. Exortação aos Crocodilos

O pano de fundo histórico em *EAC* diz respeito à fase pós-Revolução, em que prevaleceu a nacionalização de bancos e indústrias, além de uma forte intervenção por parte do governo na economia (GOMES; CASTANHEIRA, 2006).

²⁵ O contexto histórico resgatado refere-se ao governo democrático que se instaurava com ares socialistas, como demonstra o seguinte trecho do jornal *República*: “O Conselho de Ministros decidiu nacionalizar as indústrias básicas e de transportes. São dezenas de empresas, quase todas com nomes que os portugueses conhecem de cor [...]” (*REPÚBLICA*, 16 abr. 1975, p.1, 3 e 24). Tal situação preocupou a maioria dos grandes empresários portugueses, conforme descrevem Felipe Fernandes e Hermínio Santos (2005, p. 16): “Muitos [empresários] ficaram com negócios pelo caminho, alguns chegaram mesmo a ficar presos e outros optaram por sair do País”.

As ondas revoltas, que trariam ao mar sociopolítico de Portugal a instabilidade vivida nesse período, foram provocadas pela tentativa de golpe de Estado liderada pelo general António de Spínola, a 11 de março de 1975. O discurso jornalístico da época é um misto de informações e especulações: “O vespertino *A Capital* anuncia mesmo um golpe ‘ainda antes do fim de Março’; segue-se a revista francesa *Témoignage Chrétien*. Ambos apontam o dedo à Central Intelligence Agency (CIA)” (apud GOMES; CASTANHEIRA, p. 18).

Com o fracasso do golpe, Spínola foge para a Espanha. Tem início uma série de atentados a sedes de partidos políticos, tanto os de direita quanto os de esquerda; erguem-se barricadas; o MFA decide deter “militares e civis suspeitos” e criar “um tribunal revolucionário” (apud GOMES; CASTANHEIRA, p. 18). Os textos históricos apontam o imbricado cenário de ligações políticas no Portugal de então. De um lado, a direita conservadora portuguesa e os franquistas espanhóis mantêm relações nas quais ambos se beneficiavam com asilo político e fornecimento de armamento. De outro lado, a CIA e a polícia secreta soviética (KGB) disputam espaço nas ligações com facções conservadoras do cenário político português.

Tal estado de coisas ficou conhecido como o “Verão Quente de 75”; durou menos de um verão, todavia, seus raios continuariam a ser percebidos alguns anos à frente, em 1980, por exemplo, quando a queda do Cessna em que viajava o então Primeiro-Ministro de Portugal reacende as especulações sobre atentados e sabotagens.

Em *EAC*, esse contexto histórico entremeia-se às reminiscências de quatro mulheres, Mimi, Fátima, Celina e Simone, cúmplices, ainda que contra sua vontade, das ações de uma rede de bombistas, como eram chamados, em Portugal, os grupos que teriam protagonizado os atentados terroristas.

Os divergentes pontos de vista das quatro mulheres enunciam um texto fragmentado e entrecortado, mas não superficial, pois, no entrelaçamento polifônico construído nesse romance, as vozes da história, das teses conspiratórias, das conclusões da justiça, dos textos jornalísticos e dos discursos políticos são fontes de que o autor lança mão para que a versão ficcional torne-se mais persuasiva que todas as apresentadas pelos discursos oficiais. Assim, os elementos da história oficial e da oficiosa, esta apresentada por meio da visão das quatro mulheres, vão pouco a pouco se revelando no romance para o leitor, que precisa montar as peças que lhe são oferecidas.

Em sua estrutura, o livro é dividido por subgrupos de quatro capítulos, em que se alternam respectivamente as vozes de Mimi, Fátima, Celina e Simone. A essa sequência se pode associar a relação que essas mulheres têm com os integrantes masculinos do grupo bombista. Mimi é mulher do mandante do grupo, Fátima é afilhada do bispo, personagem que representa a igreja e remete à figura histórica do Cardeal Cerejeira, forte aliado de Salazar durante o Estado Novo. Celina ocupa uma posição intermediária no grupo, pois é esposa do representante dos empresários e, também, amante do líder do grupo. Por último, Simone, namorada do chofer de Mimi e confeccionador das bombas, ambos relegados à garagem da mansão de Mimi.

No primeiro capítulo do primeiro subgrupo, em que predomina a voz narrativa de Mimi, anuncia-se o acidente com o avião do ministro, em Camarate, e parte da estratégia empregada:

o avião do ministro num telhado em Camarate, os empregados do aeroporto a aguardarem o furgão nos fundos, o que chamavam cadáveres e não passavam de manchas escuras, pedras, tijolos, fragmentos que se unem até compor um homem, o Tejo acalmando-se para a lua juntar na água os pedaços dispersos [...] o que sobrava do avião a balançar no telhado e os empregados do aeroporto trotando para o furgão tapados com bonés [...]. (ANTUNES, 2001a, p. 10-11)

Mais adiante, nos capítulos quatro e oito, o possível acidente finalmente revela-se atentado. No capítulo oito, a voz narrativa é da personagem Simone, que alude ao crime:

eu entontecida [...], a entonar vinho tinto sobre o vinho branco, a pingar molho, o general recuou a cadeira com uma mancha nas calças [...]
toda a gente debruçada para a mancha num horror de sacrilégio, o comandante, o senhor bispo, os antigos polícias, a viúva do sócio [...]
um dos antigos polícias, [...]
o que ajudou o meu namorado com o avião do ministro [...].
(ANTUNES, p. 79-81)

Em meio à narrativa sobre o incidente com o vinho, a fala de Simone enumera os integrantes da rede terrorista. O acontecimento banal do jantar ganha dimensões de pecado, “sacrilégio”, levando os convidados a maltratarem Simone, que, por sua vez, num tom despretensioso, vinga-se, posteriormente, dos maus tratos denunciando toda a ação do grupo no caso do Crime de Camarate.

À sombra do grande atentado, a queda do avião em Camarate, outros ataques a bomba vão sendo descritos. Um padre que morre na explosão de seu automóvel, explosivos no Alentejo, que fugiram ao controle dos terroristas, porque a mão do namorado de Simone “derrapou na fórmula”, dando “sumiço” a uma região maior do que a programada (p. 40-41).

No discurso de Simone, a referência aos fatos e personagens históricos é sutil, contudo, estabelecendo-se um diálogo autotextual com o romance *FA*, e intertextual com textos sobre a história de Portugal, podemos identificar as personalidades mencionadas nas falas das personagens de *EAC*.

No que se refere ao diálogo autotextual com *FA* destacamos a cena em que a personagem Abílio, no dia da Revolução dos Cravos, acompanha a movimentação dos

militares diante do Largo do Carmo, à espera da rendição de Marcello Caetano. A certa altura, o soldado narra:

O general do monóculo apeou-se, as condecorações e as estrelas brilhavam ao sol, **desapareceu no prédio do Carmo** acompanhado por dois ou três civis muito dignos, [...] uns segundos de expectativa, uns minutos elásticos que se eternizavam, **mais sujeitos que trepavam para as árvores, os telhados dos edifícios em volta repletos de pessoas** [...].
[...]

O general de monóculo saiu por fim do quartel da Guarda, sem se emocionar com o entusiasmo, sem corresponder aos aplausos, instalou-se, com os senhores solenes, no carro que de imediato principiou a rodar para fora do largo [...]. (ANTUNES, 2001a, p. 195-196, grifo nosso)

A narrativa acima transforma em palavras as imagens do momento em que o general António de Spínola chega para receber a rendição do governo do Estado Novo. Imagens que também foram registradas por vários autores que trataram do tema da Revolução²⁶.

A proximidade, a semelhança e a riqueza de detalhes que o discurso literário traz do momento da rendição de Marcello Caetano possibilita a releitura do fato histórico. Todavia, no romance, o general António de Spínola, importante figura histórica, não é nomeado, sendo possível sua identificação apenas pelas referências metonímicas ao monóculo usado por ele. A atenção do discurso literário volta-se para a frieza de Spínola (“O general de monóculo saiu por fim do quartel da Guarda, sem se emocionar com o entusiasmo, sem corresponder aos aplausos”), destronando-o de seu papel de negociador da liberdade do povo português.

²⁶ “Com efeito, o **General António de Spínola chegou ao Largo do Carmo** cerca das 18 horas, depois de o Capitão Maia [...] ter anunciado o desfecho por que todos ansiavam. Populares **encheram completamente o largo, alguns subindo para as árvores e muitos tomando lugar nas próprias viaturas militares**. A tensão e o nervosismo aumentaram à medida que engrossava a massa humana”. (PRAÇA et al, 1974, p. 29, grifo nosso).

O enredo de *EAC* sugere a inserção desse general, aparentemente tão ligado à luta revolucionária, no grupo reacionário bombista, cujo objetivo era combater os “comunistas”, os “inimigos do povo”, ou seja, o mesmo objetivo tantas vezes expresso pelo discurso estadonovista.

Tanto a ideia propagada por defensores do salazarismo, como a visão das esquerdas revolucionárias que mitificavam os comunistas como heróis do povo são destituídas pelo discurso literário:

era sempre assim que eu imaginava os comunistas, não criaturas como nós, falando como nós, não homens, não pessoas, não os demônios ou os enviados do demônio que o meu padrinho anunciava, apenas máscaras de entrudo, óculos de papelão, narizes de cartolina, barbas postiças, balandras rasgados valsando num porão, obedecendo ao secretário que os animava com a pistola

— Alegria alegria

o general no pavor desses palhaços tristes que se limitavam a esperar que os fuzilássemos entre a garagem e o muro e os transportássemos a Cabo Ruivo a jogá-los ao Tejo [...]. (ANTUNES, 2001a, p. 286)

Pela voz de Fátima, afilhada do bispo e narradora do trecho acima, o discurso literário apresenta as visões distorcidas que o discurso religioso opressor e o político manipulador construíram a respeito do comunismo. No contexto religioso, resgata-se o arquétipo da luta entre o bem e o mal, conferindo aos comunistas o papel de demônios, “ou os enviados do demônio”, o que justificaria sua perseguição e morte na chamada “guerra santa” como o padrinho de Fátima denominava os ataques bombistas²⁷.

A visão religiosa é rechaçada por Fátima, que, ao dar sua versão sobre como imaginava os comunistas, apresenta uma percepção próxima do bufão (“máscaras de

²⁷ Cf. trecho de *EAC*:

“o esposo da surda, prudente

— Veja lá senhor bispo um sacerdote

e o meu padrinho

— Não há nada que ver isto é uma guerra santa

mandou instalar a bomba no automóvel do padre [...]” (ANTUNES, 2001a, p. 19, itálico do autor).

entrudo, óculos de papelão, narizes de cartolina, barbas postiças, balandras rasgadas valsando num porão, obedecendo ao secretário que os animava com a pistola”). Tal descrição indicia a postura jocosa do discurso literário em relação ao político, pois, de um lado, ridiculariza os comunistas, destituindo-os de sua posição heroica e idealizada construída pelos discursos políticos de esquerda. Por outro lado, caricaturizam-se os fuzilamentos e a deposição de corpos no rio Tejo, sugerindo-se, na linguagem ficcional, o mesmo perfil de disfarce que o grupo bombista mantinha, visto atuar na clandestinidade.

Recontextualizados em *EAC*, o contexto histórico envolvendo o acidente de Camarate e todo o período do PREC emergem e voltam a incomodar, pois Lobo Antunes rompe o silêncio da versão oficial e desnuda os intrincados caminhos percorridos pelos textos históricos e jurídicos que a compõem.

O desnudamento da versão histórica incide com mais força no último capítulo do romance, quando Simone, numa carta à amiga Gisélia, desmente as versões jornalísticas sobre os atentados, especialmente aquelas que citam seu namorado como “presumível autor material” das bombas. A urdidura narrativa nesse capítulo é delineada pelo tom ao mesmo tempo confessional e inocente de Simone, que se apropria de um possível discurso jornalístico, como demonstra esse trecho em que a personagem se refere ao modo como seu namorado era tratado pela imprensa: “o desgraçado que a rádio e os jornais transformaram de súbito, por necessidade de leitores e patrocínios, em presumível autor material” (p. 346).

Além das referências aos supostos textos jornalísticos, o romance nos remete às teses conspirativas desenvolvidas à época do acidente de Camarate. Uma delas seria a de que o alvo do atentado seria o Ministro da Defesa, que investigava suspeitas de contrabando de armas envolvendo o Fundo de Defesa Militar do Ultramar, a CIA e a guerra Irã-Iraque (FERNANDES, 2001).

Essa suposição é recontextualizada no romance e surge em pequenos trechos, sutil e estrategicamente colocados pelo autor, aparentemente desconectados da trama, porém funcionando como elementos instigantes no jogo de montagem proposto pela narrativa desde seu início: “[...] o general a indignar-se com o secretário apontando os estrangeiros reunidos em conferência com o **embaixador da América**, sem lhe pedirem opinião [...]” (ANTUNES, 2001a, p. 124, grifo nosso); “[...] ou **comprar armas** a pides ou americanos ou **persas** [...]” (p. 350, grifo nosso).

A provocação também se direciona para o discurso literário, que se autoquestiona no último capítulo, no qual se revela a imagem do *puzzle* aos poucos construído pela narrativa, que dá a sua versão dos fatos. Assim, *EAC* pode ser visto como um dossiê intimista sobre o período pós-ditatorial, pois recontextualiza os fatos históricos no universo detalhado da vida de quatro mulheres e seus problemas individuais.

Perscrutando a trajetória dessas mulheres, o romance amplia acontecimentos do universo não ficcional, sugerindo, assim, novas leituras sobre o discurso histórico e despertando percepções diversas sobre o que se apresenta nas versões oficiais.

2. O processo de fragmentação

A escrita de António Lobo Antunes assenta-se numa estrutura fragmentada das bases factuais ou textuais da história contemporânea, o que abre o leque de leituras possíveis do cenário histórico. Em *OCJ*, *FA* e *EAC*, os estilhaços articulam-se nos relatos das personagens, cujas trajetórias são lembradas e narradas por meio de imagens confusas e desgastadas pelo tempo, em discursos incompletos ou entrecortados, que interrogam, denunciam (e sofrem) o poder autoritário presente em diferentes níveis das relações interpessoais.

Também a interligação desses relatos apresenta-se fragmentada, ou seja, a progressão do enredo não nos é oferecida de modo linear, constituindo-se, de acordo com Maria Alzira Seixo:

[em] representações da memória ou em projeções conjecturais que dão a ler, especificamente, fragmentos do passado e anseios ou repulsas de comportamento e de experiência [...]. **Este segundo tipo de história, narrada em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária**, ou por meio de analogias surgidas na observação descritiva, ou ainda, em certos casos, de derivações de sentido que prolongam a percepção das coisas e dos seres em visões imaginárias de desejo ou de temor, vai construir, de modo não linear mas fragmentário e decorrente, diversos painéis de ordem sociocultural [...]. (SEIXO, 2002, p. 18, grifo nosso)

Essas considerações fazem referência ao modo de composição do romance *OCJ*, de que é exemplo a passagem abaixo:

Espera um instante, deixe-me encher o copo. Quer chupar a rodela de laranja e cuspi-la a seguir no cinzeiro, idêntica a uma fatia baça e seca de sol de Outubro, chupar a laranja, de olhos baixos, para se poupar a si mesma o espectáculo derisório da minha comoção, comoção de bêbedo, às duas da manhã, quando os corpos se principiam a deslocar como

limpa-pára-brisas, o bar é um *Titanic* que naufraga e as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beijos tumefactos dos peixes? (ANTUNES, 2003, p. 84)

Logo no início do período, um pedido de pausa dirigido à mulher do bar interrompe a sequência do parágrafo anterior, em que o médico discorria sobre suas ocupações em Angola nos dias em que não havia combate.

Simula-se um esvaziamento no conteúdo discursivo na imagem do copo vazio preenchido pelo médico-narrador, que, ao oferecer à sua interlocutora a “rodela da laranja” do drinque, também reinicia a narrativa, preenchendo-a com uma sequência de metáforas cujos semas são fragmentos, como os pedaços de fruta (“rodela”) comparados a um raio de sol (“fatia”), imagem que torna tátil o raio de sol, solidificando-o. Os vocábulos também possuem o sentido da incompletude, caso da comoção inconsequente ou falsa provocada pela bebida, ou, ainda, a imagem da destruição, como o naufrágio do *Titanic* a invadir o espaço-bar, cujos habitantes são metonimicamente comparados a peixes, numa metáfora zoomórfica.

Em outro trecho também de *O CJ*, notamos a fragmentação predominando no modo como as lembranças de guerra invadem a narrativa do médico:

Sessenta pessoas encerradas na sanzala alimentavam-se em latas ferrugentas dos restos de comida do quartel, mulheres acoradas sorriam para a tropa o riso vazio das efígies das canecas de loiça, a que as bocas sem incisivos conferiam uma profundidade inesperada, e o soba, septuagenário em farrapos reinando sobre um povo côncavo de fome, trazia-me à lembrança uma velha amiga aristocrática da minha mãe que vivia com os cães e as filhas num andar desabitado de móveis, de pegadas rectangulares dos quadros nas paredes desertas e a falta das terrinas assinalada por uma ausência de pó nas prateleiras dos armários. (ANTUNES, p. 81)

A fala do médico-narrador compõe-se de pedaços de lembranças descontínuas que se alternam no tempo e no espaço e, ainda, de vocábulos que, em sua carga semântica,

transmitem a imagem do fragmentário (“restos”, “farrapos”). O discurso literário compõe-se da memória voluntária do médico-narrador, na qual o passado da infância confunde-se com o passado de guerra, de modo que a figura do soba²⁸ e a da amiga da mãe fundem-se no ato de reinar sobre o nada. A visão crítica do narrador atinge tanto o contexto português, quanto o africano, inserindo ambos na situação degradante dos painéis político-sociais dos dois países. De um lado, a pobreza e a fome em Angola, de outro a decadência da classe que era privilegiada no período ditatorial em Portugal, mas ainda quer manter o sentimento de superioridade.

Os detalhes da escrita antuniana não podem ser negligenciados, sob pena de não se descobrirem novas visões sobre o objeto estético que se reconfigura a cada nova leitura, visto ser exatamente nas minúcias cotidianas e íntimas das personagens que Lobo Antunes distribui as pistas para a montagem de seus quebra-cabeças diegéticos.

As impressões retiradas dos objetos do cotidiano se unem para formar uma imagem insólita. Nesse âmbito, os textos do escritor português não se oferecem como objeto de prazer, e sim como textos de fruição, segundo Barthes (1997, p. 47), se considerarmos que, para o crítico, ler um texto de fruição é aderir ao texto, captá-lo em cada ponto da linguagem, cujo elemento cativante é a significância, não o enredo. Assim, os textos de fruição opõem-se aos de prazer, visto a linguagem daquele ser motivo de desconforto e percebida como “desprazer” (p. 49).

Nesse sentido, concordamos com o que assinala Cristina Robalo Cordeiro em sua análise sobre a posição do leitor dos livros de Lobo Antunes. Depois de ressaltar o estado de vigilância, e a forma enervada e tensa com que recebemos a escrita desse autor, Cordeiro afirma: “[...] os romances de Lobo Antunes fascinam porque incomodam (e inversamente). Nesta poética da ambivalência, a regra do jogo é agora outra, a do prazer,

²⁸ Chefe de povo ou de pequeno Estado africano, especialmente na costa ocidental, ao sul de Angola.

não abolido, mas contrariado, ou, por outras palavras, a do **desprazer.**” (apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 124, grifo nosso).

Lobo Antunes provoca a linguagem do poder com alguns dos instrumentos por ela empregados, como a repetição de ideias, por exemplo. No entanto, as semelhanças resumem-se aos meios, uma vez que os textos antunianos revelam a força mágica e instigadora da palavra, no sentido empregado por Octavio Paz (1986), sendo pelo desprazer que o discurso literário antuniano desvela os discursos basilares da sociedade retratada.

2.1. Despedaçar-se nas terras dos cus de Judas

O médico-narrador de *OCJ* recorda seu percurso em Angola, terra que é ora chamada de “os cus de judas”, numa referência à distância em que se encontrava de Portugal, ora de “Terra do Fim do Mundo”, se aproveitando do nome como era conhecida a província de Kuando-Cubango, no extremo sul de Angola. Ambas as denominações conotam um lugar inóspito, hostil, onde o ser humano parece encontrar o fim de sua trajetória.

É nessa atmosfera que o médico-narrador expressa suas desventuras, na tentativa de reconstruir sua identidade, tendo em vista que sua vida transformou-se numa espécie de colcha de retalhos cujos rasgos vão se emendando e descosendo-se. Identificam-se, na costura do romance *OCJ*, trechos que traduzem os dilemas individuais de parte da sociedade portuguesa na década de 1970. É o caso, por exemplo, da difícil escolha entre obedecer à ordem de convocação (e assim evitar as perseguições políticas, quando não seu acirramento), ou seguir para o exílio, geralmente em Paris.

No que concerne à guerra em África, a censura do Estado Novo impedia que se publicassem, em Portugal, notícias referentes a mortes e complicações nas províncias ultramarinas. O mesmo era válido para as notícias que demonstrassem os problemas sociais na metrópole, como casos de suicídios, assaltos, etc.

Criava-se, assim, uma atmosfera fictícia de paz, harmonia e tranquilidade, mesmo porque, devido à censura, os textos jornalísticos precisavam suavizar o que noticiavam, sendo-lhes permitido escrever somente sobre “as missões de soberania” das tropas portuguesas em África, ao passo que eram proibidas as notícias sobre militares mortos em Angola (FORTE, 2000, p. 105).

Essa vertente da história é desconfigurada no romance *OCJ* por meio da descrição nua e rude dos feridos e mortos na guerra, de modo a expor a fragmentação física de que os militares eram vítimas e, assim, descortinar a realidade, revelando o espaço destruído que o governo totalitário encobria:

[...] o general não consentia que dormíssemos na cidade, que expuséssemos na messe as nossas chagas evidentes. Nós não somos cães raivosos, berrava o tenente de cabeça perdida para o enviado do comando de Zona, [...] Um ano no cu de Judas não nos dá o direito a dormir uma noite numa cama argumentava o oficial de operações, [...], Nós não éramos cães raivosos quando chegámos aqui disse eu ao tenente que rodopiava de indignação furiosa, não éramos cães raivosos antes das cartas censuradas, [...], **antes de uma berliet valer mais do que um homem e antes de um homem valer uma notícia de três linhas no jornal, Faleceu em combate na província de Angola**, não éramos cães raivosos mas éramos nada para o Estado de sacristia que se cagava em nós e nos utilizava como ratos de laboratório e agora pelo menos nos tem medo, [...] evita-nos, foge de enfrentar **um batalhão destroçado** em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, **um batalhão destroçado** para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime, o tenente gigantesco voltou-se para mim, tocou-me no braço e suplicou numa voz súbita de menino Doutor arranje-me a tal doença **antes que eu rebente aqui na estrada da merda que tenho dentro**. (ANTUNES, 2003, p. 150-151, grifo nosso)

Contrapõem-se a voz do poder opressor e a do sujeito que luta contra a evidente insignificância a que foi relegado. Na referência à frase sucinta e inexpressiva que noticia as mortes em combate na guerra, o discurso literário denuncia a censura estadonovista que condenava os combatentes ao esquecimento.

Por sua vez, na figura do cão metaforizam-se a humilhação, a exclusão e a morte a que estavam destinados os combatentes em África, que nada significavam para o governo. A presença dos militares na cidade, expondo-se à população africana, representava uma ameaça porque exteriorizava aquilo que o discurso político e seu poder censório desejavam ocultar: as feridas de guerra psicológicas e físicas.

Estas são repetidamente marcadas no trecho citado, primeiro na imagem do “batalhão destroçado”, que surge duas vezes, ressaltando a destruição física dos combatentes, usados como cobaias para os frustrados planos estratégicos do governo português para vencer a guerra. Por esse motivo, o governo não desejava que a colônia visse a condição deplorável em que se encontravam os soldados.

Os destroços, contudo, não eram formados apenas pela depauperação física. Também o psicológico dos combatentes é atingido pela destruição, conforme indicia a figura do tenente que se volta para o médico-narrador. A caracterização física do tenente (“gigantesco”) contrapõe-se à sua voz (“numa voz súbita de menino”), revelando-se, assim, sua fragilidade e seu medo, feridas internas provocadas pela guerra, como as minas explosivas mutiladoras de corpos.

Ainda na figura do tenente, o discurso literário intensifica o afrontamento ao discurso político, na descrição do gesto do militar indignado por ser tratado como cão (“tenente que rodopiava de indignação furiosa”), gesto semelhante ao comportamento de um cão irritado, nervoso. Assim, apesar do tenente negar sua condição animalesca, sua ação contraria sua fala, corroborando a afirmação do médico-narrador.

Transmutados em cães, os indivíduos veem-se diante de opções não menos degradantes: suplicar por uma doença (ainda que inventada) ou romper-se em uma dor plangente, esta última metaforicamente representada no romance pela transferência que o tenente faz das ações de guerra para seus sentimentos (“antes que eu me rebente aqui na estrada da merda que tenho dentro”). A figura do cão, aliás, surge como *leitmotiv* de António Lobo Antunes desde seu primeiro romance, *Memória de Elefante* (1983)²⁹.

O tom de morte “canina”, com o qual o narrador de *ME* descreve o país, reaparece posteriormente em *FA*, figurativizando a miséria física e psicológica que pairava no espaço de guerra em Moçambique:

— Os cães, os cabrões, os sacanas, os filhos-da-puta dos cães, disse o tenente-coronel a contemplar o miserável quartel de Moçambique no fundo do copo de champanhe (e as árvores da mata tremiam nos seus olhos, e a proximidade da morte enegrecia-lhe os dentes). Devíamos ter fuzilado todos os cães quando saímos de lá, devíamos tê-los degolado a todos, ter-lhes rebentado a barriga a todos. Avizinhavam-se lentamente de nós, lambiam-nos, coxeando, alguns metros, submissos e servis, [...] e **nos intervalos das explosões ouvíamos-los gemer baixinho como os soldados feridos e os pássaros da noite, ouvíamos-los urinarem-se de medo como nós, obedecerem por medo como nós, continuarem a viver a medo, como nós.** (ANTUNES, 2002a, p. 295, grifo nosso)

O discurso do tenente-coronel equipara o sofrimento dos cães ao dos militares, nesse sentido, assim como os cães, também os combatentes deveriam ter sido eliminados, conotando o desejo autodestrutivo da personagem. A sua alucinação, descrita numa linguagem pictórica, produz a imagem fragmentada do quartel em África, projetada no fundo do copo (outro espaço fragmentado), que funciona como tela, refletindo-se a imagem nos olhos do tenente-coronel e, desse modo, podendo ser compartilhada pelo narrador, a personagem capitão.

²⁹ “— Quando eu andava na escola, disse o amigo, a professora, que cheirava mal dos pés aliás tortos, mandou-nos desenhar os bichos do Zoológico e eu fiz o cemitério dos cães, lembras-te como é? O Alto de São João dos caniches? Dá-me ideia às vezes que Portugal todo é um pouco isso, o mau gosto da saudade em diminutivo e latidos enterrados debaixo de lápides pífias”. (ANTUNES, 1983, p. 64-65)

Ao expressar sua intenção de exterminar os cães, o tenente-coronel revela seu desejo de se auto-exterminar, visto equiparar-se aos cães, seja na obediência servil, seja no medo dos ataques das milícias. Desse modo, fuzilar os cães representaria fuzilar também o medo e a solidão aos quais os combatentes eram condenados. A subserviência transforma esses homens em cães e, como tal, não conseguem conviver no mesmo patamar que os demais seres humanos, pelo menos não no mesmo nível daqueles que não combateram em África e, por isso, ainda podem se sentir humanos.

Voltando-nos para o romance *O CJ*, também encontramos semelhante sentimento de abandono nos fragmentos que formam a relação entre o médico-narrador e a mulher do bar. Violentamente, a imagem da mulher transmuta-se em pedaços de carne humana:

Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante, geométrico e frágil do púbis, dos pêlos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos dos choupos no crepúsculo, vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e **a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis** [...]. (ANTUNES, 2003, p. 193, grifo nosso)

Os signos filamentosos (“pêlos”) deflagram as lembranças do médico-narrador ao aproximarem a imagem da mulher, no tempo presente da ação narrativa, à das árvores em África, localizadas no passado. A presentificação do passado também se realiza na posição da mulher, deitada como uma “defunta”, antecipando o suicídio do soldado em África. O ato suicida do soldado, por sua vez, fixa fragmentos de seu rosto no teto do quartel, ou seja, um destroçar literal da identidade, a qual vai pelos ares...

Solidão, morte, subserviência e medo são também resultantes da intimidadora presença da PIDE e das exigências do comando de guerra, situação denunciada de modo violento em outra passagem de *OCJ*, onde o ato de obediência ao poder revela a devastação do indivíduo: “Mostrem resultados que se vejam discursava o coronel e **nós só tínhamos para exhibir pernas amputadas** caixões hepatites paludismos defuntos **viaturas transformadas em harmónios de destroços** [...]” (ANTUNES, 2003, p. 126, grifo nosso). Os resultados são os pedaços dos soldados, doença e mortes, apresentados numa linguagem angustiada, sem o emprego de vírgulas, formando uma espécie de amontoado de destroços vertidos sobre o coronel, num único e rude movimento.

A história portuguesa, em suas correntes míticas, também é atingida pelos estilhaços da cortante linguagem diegética:

[...] calcule senhor presidente o que será desaparecer de súbito um bocado de si, **os legítimos descendentes dos Cabrais e dos Gamas a sumirem-se por fracções um tornozelo um braço um troço de tripa os tomatinhos os ricos tomatinhos evaporados, faleceu em combate explica o jornal mas é isto falecer seus filhos da puta**, eu ajudava-os a falecer com os meus remédios inúteis e os olhos deles protestavam protestavam não entendiam e protestavam, será falecer esta incompreensão esta surpresa a boca aberta os braços bambos, cobriram-se as bombas de *napalm* com oleado e o governo afirmou solenemente Em caso algum recorreríamos a tão cruel meio de extermínio, eu vi cobrir as bombas em Gago Coutinho [...]. (ANTUNES, 2003, p. 128, grifo nosso)

Nesse trecho do romance, a coragem – herança secular e tradicional – primeiro reduz-se a órgãos destroçados na violência da guerra, depois, a uma exígua e inexpressiva frase no jornal. Todavia, com a função metonímica aplicada à perplexidade do olhar protestante dos “descendentes dos Cabrais e dos Gamas”, o texto literário põe em xeque a paz soberana de um Estado inventado pelo discurso político.

Este último surge no trecho citado com a inserção de uma frase retirada de uma manchete jornalística (“e o governo afirmou solenemente Em caso algum recorreríamos a

tão cruel meio de extermínio”), recontextualizada pelo discurso literário para desmascarar o embuste da voz ditatorial, visto que o narrador apodera-se de uma afirmação do governo português a respeito das estratégias de guerra e, em seguida, a contraria de forma testemunhal (“eu vi cobrir as bombas”), denunciando a ação falseadora do discurso político-militar.

A fala é acelerada, novamente sem o emprego de vírgulas, em ritmo análogo ao da destruição do passado glorioso de Portugal na mutilação dos militares no presente de guerra. A linguagem representa a onomatopeia da explosão com a predominância dos fonemas /v/ e /t/ no protesto inútil dos olhos dos militares (“protestavam protestavam não entendiam e protestavam”), cujos vocábulos se repetem na velocidade e no som de tiros.

O sentido trocista desse trecho atinge também a tradição literária portuguesa que em versos cantou a glória dos que enfrentaram Adamastor, desde os camonianos de “Os Lusíadas” até os de Miguel Torga, no poema “Vasco da Gama” (TORGA, 1995, p. 4): “O próprio génio pode estar ausente / Da façanha. / Basta que nos momentos de terror, / Persistente, / O ânimo enfrente / A fúria de qualquer Adamastor”.

Ou, ainda, do mesmo autor, no poema “António Vieira” (1995, p. 60):

Filho peninsular e tropical
De Inácio de Loiola,
Aluno do Bandarra
E mestre
De Fernando Pessoa
No Quinto Império que sonhou, sonhava
O homem lusitano
À medida do mundo,
E foi ele o primeiro,
Original
No ser universal
Misto de génio, mago e aventureiro.

Ressalte-se a sensível diferença de tonalidade no modo discursivo de Lobo Antunes para Miguel Torga. Neste, não há violência, nem deboche ácido, ou hipérboles

ridicularizadoras como em Lobo Antunes. No caso dos versos citados do poema “Vasco da Gama”, mesmo quando os versos de Torga se referem a contextos amedrontadores, o tom discursivo permanece suave, chegando a neutralizar as imagens violentas ou ameaçadoras.

Quanto ao poema “António Vieira”, o espírito aventureiro do homem português é enaltecido na pessoa do padre António Vieira, considerado seguidor de homens cuja linhagem tem como base o fundador da Companhia de Jesus, à qual Pe. Vieira pertencia, seguido do poeta popular Bandarra, de quem os versos proféticos de cunho messiânico e sebastianista influenciaram tanto Vieira como Fernando Pessoa, sendo que este é posterior àquele, daí sua posição de mestre em relação ao poeta modernista. Tal vertente, entretanto, é antagonizada na prosa antuniana, que nega a positividade do homem aventureiro e ridiculariza justamente sua herança secular de prodígios.

Renegando a tradição, o médico-narrador tenta desoprimir-se das lembranças de guerra e do passado, como também da possibilidade de ceder a essa mesma tradição forçosamente arraigada na sociedade. É o que parece revelar o comentário que o médico faz sobre seu apartamento, ao lá chegar com a mulher do bar:

E depois, que alívio, percebe, não se vê o mar, não existe o perigo de os olhos se alongarem para o horizonte em busca de ilhas à deriva ou dos inquietantes veleiros da aventura interior, sempre prontos a aparelharem para a Índia de um sonho. **Não se vê o mar, apenas uma faixa de rio sem mistério que o Barreiro limita de concretas névoas fabris, e telhados, telhados, telhados e fachadas [...].** (ANTUNES, 2003, p. 14, grifo nosso)

O mar representaria para o narrador a retomada do espírito aventureiro que alimentara os combates em território africano, por isso é recusado por ele, que, no presente, suporta apenas “uma faixa de rio sem mistério”, ou seja, o fragmento de um espaço, limitado pela imagem metonímica e reificada dos seres humanos, representados pelos telhados que se prolongam na paisagem.

Na progressão narrativa surgem também referências à fragmentação do médico-narrador em suas tentativas de reintegrar-se tanto em seu espaço íntimo, como nos lugares físicos, já divididos entre África e Portugal. Estar em Angola e sentir falta de Lisboa, estar em Lisboa e procurar Angola: eis a condição de um homem que não consegue sentir-se inteiro e inteiramente em nenhum lugar. O médico-narrador de Lobo Antunes nos lembra o sentimento de “estrangeirismo” do heterônimo pessoano Álvaro de Campos em seu poema “Lisbon revisited (1926)”. Tanto o eu-poemático quanto o narrador de *OCJ* deixam transparecer as lembranças intensificadoras da melancolia que fragmenta o presente, impossibilitando a reconstituição de um tempo que se foi para sempre.

Em *OCJ*, o sentir-se estrangeiro em seu próprio país e, por isso, ser acompanhado permanentemente por uma tristeza e uma solidão profundas, aflora quando o médico-narrador, ao retornar a Angola depois das férias em Lisboa, envolve-se com uma aeromoça da TAP. As peças justapostas na relação entre o médico-narrador e o *outro-feminino* representam o distanciamento do espaço doméstico, de onde o médico-narrador sente-se cada vez mais longe, motivo pelo qual se dissolvem suas lembranças e cresce sua fragilidade.

Dividido entre os dois mundos, o da guerra e o doméstico, o médico-narrador sente-se perdido dentro de si mesmo, impressões que se exteriorizam no fracassado e deprimente desfecho de seu encontro com a funcionária da TAP:

[...] estendi-me no colchão, envergonhado do tamanho do meu pénis murcho que não crescia, não crescia, reduzido a uma tripa engelhada entre os pêlos ruivos lá de baixo, [...] **Entesa-te minha besta, ordenei-me eu dentro de mim, a minha filha suspendeu o biberão para arrotar e os olhos dela fitavam para dentro, desfocados, toquei a vulva da rapariga e era mole, e morna, e tenra, [...], pela tua saúde entesa-te, entesa-te, foda-se, entesa-te, a minha mulher mudava fraldas de alfinete de ama na boca, o tenente devia falar na criada ao capelão aterrado que se benzia, os caixões na arrecadação aguardavam que eu me estendesse, obediente, no forro de chumbo, a**

rapariga parou de me beijar, apoiou-se no cotovelo como as figuras dos túmulos etruscos, passou-me a mão na cara e perguntou **o que é que não vai bem, Olhos Azuis?, e eu encolhi os ombros, rodei até ficar de bruços no lençol e desatei a chorar.** (ANTUNES, 2003, p. 117-118, grifo nosso)

O discurso mnemônico compõe-se de uma colagem das cenas domésticas com as vividas no quarto da aeromoça. Em contraposição ao movimento descendente de seu órgão genital, o médico-narrador vê a imagem da filha tirando a mamadeira da boca, o que possibilitaria a visualização vertical desse objeto de formato fálico. O gesto da filha conotaria a obediência do pênis à ordem do médico-narrador, uma transposição de imagens que torna o fracasso sexual do narrador algo ainda mais deprimente.

Nessa passagem, a figura do homem português viril, símbolo da pátria protetora, é desmascarada de modo duplamente degradante: primeiro por reduzir seu vigor ao ato sexual, depois por sua impotência. Impedido de sentir-se homem, resta-lhe voltar às frágeis atitudes infantis, com as quais o indivíduo expõe-se à piedade alheia, igualando-se à figura da filha, cuja presença é frequentemente convocada na cena.

Ao enfatizar a impotência do órgão sexual masculino, o discurso literário expõe a fraqueza e a incapacidade do indivíduo, qualidades contrárias às conferidas ao Estado Novo, que se propunha como “[...] defensor de uma autoridade firme, mas paternal, na base da tese, [...], de que **o povo português era um povo viril, mas de ‘brandos costumes’, dócil e de pronta obediência**” (TORRAL, 1989, p. 173, grifo nosso).

Nas palavras de Luís Torgal, notamos os antagonismos que compunham o salazarismo: virilidade em oposição à brandura e à docilidade. Na verdade, as qualidades valorizadas pelo Estado Novo conotam a submissão dos cidadãos perante o governo, o que é desvendado pelo discurso romanescos de Lobo Antunes numa das várias referências pictóricas que se divisam ao longo de *OCJ*. Trata-se da tela *Guernica*, cujos tons cinzentos enchem as páginas do romance com as tintas da relação de exploração entre brancos e

negros, contrariando o discurso estadonovista da igualdade ao sugerir a violência desmesurada de que o povo, negro ou branco, era vítima:

Chegava-se de bisnaga antivenérea no bolso e aplicava-se a pomada através da braguilha aberta à maneira de uma vulva de pano, sob o olhar indiferente de mulheres de dentes serrados em triângulo, acoradas na cama no alheamento de perfil de certos retratos de Picasso, **em cuja curva dos lábios flutuam *Guernicas* desdenhosas.** (ANTUNES, 2003, p. 48-49, grifo nosso)

Um amigo negro da Faculdade levou-me um dia ao seu quarto no Arco do Cego, e mostrou-me o retrato de uma velha esquelética, em cujo rosto se adivinhavam gerações e gerações de petrificada revolta:

— **É a nossa *Guernica*.** Queria que a visses antes de me ir embora porque me chamaram da tropa e fujo amanhã para a Tanzânia.
[...]

de forma que essa *Guernica* se transformou a pouco e pouco na minha *Guernica* [...] e guardei as vacinas e os remédios na caixa e voltei ao arame e às mangueiras de Marimba, cheguei ao posto de socorros, fechei a porta, instalei-me à secretária, e senti-me, de súbito, sabe como é, acossado como um bicho. (p. 175-176, grifo nosso)

Conhecidamente uma imagem representativa da barbárie dos ataques de guerra a civis inocentes, a tela *Guernica* é citada nos três fragmentos acima. No primeiro deles, o médico-narrador explica à mulher do bar como os soldados em Angola se satisfaziam sexualmente com as mulheres das aldeias angolanas.

Soldados e mulheres agem como bichos. No entanto, o detalhe da pomada antivenérea usada pelos homens confere à cena o caráter de exploração, pois se aos soldados era possibilitada a proteção contra doenças, às mulheres nada restava. Apesar de o discurso literário apontar o “alheamento” ou o “olhar indiferente” das angolanas, ele, na verdade, chama atenção para a curva dos lábios onde flutuavam “*Guernicas* desdenhosas”, ou seja, um desdém pelo sofrimento que não se configura como positivo, no sentido de superação, e sim como trágico, na medida em que o sofrimento é aceito por se acreditar não poder superá-lo.

Se o primeiro fragmento desmascara o discurso estadonovista que garantia existir pacífica convivência entre soldados e angolanos (no caso, das mulheres angolanas), o segundo e o terceiro trechos do romance enfatizam esse desmascaramento ao mostrar outro tipo de violência, a que obrigava negros portugueses a lutarem na terra de seus ancestrais, dos quais herdavam a revolta pelos séculos da exploração do homem branco europeu.

A multiplicidade de pontos de vista sugerida pelas imagens fragmentadas de Picasso provoca os sentidos para a dimensão do abandono em que se encontra o indivíduo destituído de suas características humanas e reduzido a bicho, o que o leva a agir por impulsos sexuais, caso do primeiro trecho citado, ou a esconder-se do “bicho homem” que mata e explora.

Com *OCJ*, o leitor acompanha o médico-narrador em sua viagem às Terras do Fim do Mundo e o vê se deparando com seu próprio fim, condenado a enfrentar diariamente a vida que o despedaça com seus incisivos e indiferentes olhos.

2.2. As intermitências do fado da descontinuidade

Assim como em *OCJ*, a trama de *FA* passa-se em uma só noite e, também como em *OCJ*, a narrativa paratática lateraliza o tempo, visto partir de um tempo presente que não se modifica, ao qual vão sendo acrescentadas as histórias referentes ao passado para, em seguida, retornarem a esse mesmo presente.

A imagem que se descobre ao longo do enredo de *FA*, a de sujeitos reunidos a relembrar o passado, parece resgatar a tradição do ato de contar histórias que estruturam obras como o *Decameron* de Boccaccio ou *As mil e uma noites*. Tradição da qual o texto de Lobo Antunes distancia-se à medida que os confusos e dissonantes discursos das

personagens impossibilitam a linearidade da narrativa, que se caracteriza por ser, de acordo com Maria Alzira Seixo (2002, p. 114): “nodal e irradiadora de uma múltipla confluência de existências individuais, comunicada em toda a sua espessura psicológica e sociocultural, com acidentes e transformações de reelaboração comportamental constantes”.

Além disso, nas obras acima citadas, a morte distancia-se ou remedia-se em cada sequência de contos que se encaixam; já nos desencadeados relatos das personagens de *FA* a morte está sempre próxima e sua força agressiva exaspera-se no longo texto apresentado.

Desse modo, Lobo Antunes apresenta-nos mais uma vez uma escrita descontínua, disposta numa divisão tripartida cujos títulos das partes (*Antes da Revolução, Durante a Revolução, Depois da Revolução*) sustentam a organização atemporal das narrativas dos cinco ex-combatentes.

Os relatos das personagens de *FA* ordenam-se sintaticamente, facultando ao texto uma coesão que, no entanto, não se sustenta no nível semântico, visto a polissemia com que frequentemente os vocábulos são empregados. Já no nível da representação gráfica, os termos também se fragmentam, pois são interrompidos sem uma padronização o que dificulta a identificação da ordem dos discursos ou de seus locutores.

Como exemplo, destacamos dois trechos. No primeiro, uma cena (o jantar em família) subdivide-se em dois espaços distintos: a casa do alferes e a do tio Ilídio. A continuidade dos diálogos escamoteia a descontinuidade dos espaços:

— Ficou ótimo. (Tantas coisas de verga espalhadas na sala, pensou ele, cadeirinhas, bancos, molduras, prateleiras, e uma súbita suspeita moeu-lhe os intestinos: onde arranjaste dinheiro para isto, cabrona?) A enteada do tio, que descascava um pêro por cima das ruínas amontoadas do peixe, parecia troçar do seu embaraço receoso:

— E como era isso lá em África?, perguntou a velha a levantar os pratos e a transportá-los, em pilha, para a cozinha. (ANTUNES, 2002a, p. 26)

A primeira fala (“— Ficou ótimo.”) pertence ao alferes Jorge que elogia o jantar preparado por Inês, sua mulher. Ao elogio, entre parênteses, segue-se a inquietação de Jorge que expõe suas suspeitas a respeito do comportamento da mulher. Suspeitas que se contradizem com o que o alferes exterioriza a respeito do jantar e, em segunda instância, demonstram a cisão entre Jorge e o espaço por ele ocupado.

Logo em seguida aos parênteses, a personagem que se apresenta (“A enteada do tio”) parece direcionar seu olhar a Jorge e descobrir, com um ar trocista, seus verdadeiros pensamentos sobre Inês (“parecia troçar do seu embaraço receoso”). Todavia, a enteada não pertence ao contexto familiar de Jorge, e sim ao do soldado Abílio, detalhe que a construção frasal coesa pode encobrir.

Verifica-se, portanto, a primeira interrupção semântica do parágrafo que transporta a narrativa para o espaço da casa do tio Ilídio, onde, além deste, também jantam sua esposa, a filha desta, Odete – a tal enteada – e o soldado Abílio. O emprego dos dois pontos ao fim da descrição dos gestos da enteada sugere que dela será a próxima fala. No entanto, somos surpreendidos com outra voz, a da mulher do tio Ilídio (“a velha a levantar os pratos”).

A essa altura já fomos totalmente transportados para o ambiente doméstico da personagem soldado, mas a pergunta da “velha” (“— E como era isso lá em África?”) desfaz essa certeza, uma vez que tanto poderia ser feita ao soldado quanto para o alferes, já que ambos estiveram na guerra em Moçambique.

Por meio da desconexão semântica do discurso literário, reforça-se a convivência do soldado Abílio e do alferes Jorge que compartilharam não só a realidade da guerra como também o distanciamento daqueles que lá não estiveram e, no romance, são aproximados pela ilusão, criada pela estrutura discursiva, de estarem dividindo o mesmo espaço.

A justaposição, provocadora da fragmentação, também estrutura o argumento central da conversa entre o tenente-coronel e o funcionário do hospital onde a esposa daquele morrera:

Qual o serviço?, perguntou ele [tenente-coronel]. Não há serviço nenhum, respondeu preguiçosamente o diabético, entrou hoje uma doente para o lugar da finada. **A minha mulher estava a melhorar, recebi carta dela há poucos dias, berrou o tenente-coronel** a segurar o guichê com tanta força que os dedos se lhe tornaram brancos: **a bicha serpenteou, intrigada, nas trevas, o hálito virou a cabeça e disse** Ó senhor Mendes importa-se de dar um salto ao meu balcão. O senhor Mendes detinha um fâcies lunar e os modos urbanos dos chefes de repartição tirânicos. O diabético apagou-se com deferência para lhe dar lugar, e **o senhor Mendes** avaliou os galões do tenente-coronel e **proferiu**, em pompa cúmplice de comandante para comandante, **Qualquer reclamaçãozinha quanto aos meus serviços? Ergui o revólver à altura do ombro, disparei, e o negro tombou sentado de mãos no ventre [...]**. (ANTUNES, 2002a, p. 33, grifo nosso)

Recém-chegado da guerra, o tenente-coronel recebe a notícia da morte da esposa, que ele acreditava estar melhor. A chegada ao ambiente doméstico é sombreada pela lembrança do negro a quem matara à queima-roupa em Moçambique, lembrança na qual as imagens da esposa e do negro giram como em um carrossel movido pela culpa que atormenta Artur: “Matei-o, Matei-a, o odor de pólvora picava-lhe o nariz, Matei-a com a minha quase ausência de notícias, o meu desinteresse, a minha frieza” (p. 35).

A cena, em que dialogam Artur, o funcionário e o chefe da repartição, é narrada em terceira pessoa, o que indicia a voz do capitão, narrador de *FA*. Nos diálogos em discurso direto, o funcionário do hospital é identificado pelos vocábulos “diabético” e “hálito” e o chefe da repartição, como senhor Mendes. Por meio das observações do narrador a respeito do comportamento de Artur, percebe-se o crescente nervosismo dessa personagem diante da evidência de morte de sua esposa e da indiferença com que lhe informam.

A irritação do tenente-coronel desperta a lembrança que mais o atormenta: o tiro que dera no negro em Moçambique. Nessa altura do trecho, o discurso direto é substituído pela voz interior de Artur, que interrompe a sequência de diálogos e transfere o espaço narrativo para a guerra em África. A interrupção, contudo, não é perceptível no nível sintático, o que possibilita a sobreposição de imagens do passado e do presente, bem como do alvo da ação violenta, ou seja, o negro e o funcionário do hospital são “atingidos” ao mesmo tempo. Assim, o discurso literário também aborda o efeito traumático nas vítimas de violência, uma vez que o comportamento rude do tenente-coronel, recontextualizado no hospital, sugere a continuação da brutalidade da guerra.

A escrita de Lobo Antunes não oferece uma curta narrativa de explicação causal, nem de justaposição temática, pois não apresenta sequências que se encaixam, no sentido indicado por Carlos Reis (REIS; LOPES, 2000, p. 122). Ao invés disso, os segmentos somente podem ser compreendidos se o leitor deixar-se conduzir para outra esfera espaciotemporal, na qual a organização cronológica não tem efeito. É o que se observa na continuidade da cena em que o tenente-coronel procura por informações de sua esposa no hospital, onde o chefe da repartição, o senhor Mendes, é descrito por meio de referências que recuam e avançam no tempo da narrativa:

O senhor Mendes lançou de imediato um soslaio indignado ao diabético, que se apressou a exhibir atabalhoadamente os seus papéis confusos. Novo soslaio feroz: Homem mostre-me isso em termos. **Usava um anel de pedra preta a seguir à aliança, em bebê pregavam-lhe ao peito um alfinete de ouro pedindo NÃO ME PEGUEM AO COLO, acordou na cama mijada até aos dezesseis anos de idade. O menino lunar** estudou os documentos com cuidadosa ponderação, escrevendo frases sábias a esferográfica nas margens. **As pessoas nas costas do tenente-coronel protestavam**

(— Como se um animal informe, elucidou-me [ao capitão] ele, uma espécie de sáurio me segredasse ao pescoço). (ANTUNES, 2002a, p. 34, grifo nosso)

A narrativa das desencontradas informações sobre a esposa é interrompida pelo comentário do narrador a respeito da figura do senhor Mendes e o tom sarcástico alcançado nessa rápida intromissão permanece mesmo depois de retomada a narrativa, tanto assim que a ligação entre os dois momentos realiza-se pelo aproveitamento da imagem caricatural obtida com o emprego das maiúsculas que enfatizam a carência afetiva do senhor Mendes, por sua vez complementada pela referência à sua imaturidade e reforçada na imagem da pedra preta do anel junto à aliança, o que minimiza sua função de marido e ressalta sua solidão.

Com a ridicularização da figura do senhor Mendes, questiona-se o aspecto burocrático da sociedade, expondo as duas pontas do sistema: a que produz a burocracia, representada no diabético que se atrapalha com os “papéis confusos”, e a que preza pela conservação do sistema, como um consolo para sua carência afetiva, na medida em que se sentem importantes e podem preencher o vazio de suas vidas, o que é representado pelo senhor Mendes.

Em seguida, realiza-se novo corte na narrativa no qual se insere o discurso direto do tenente-coronel dirigindo-se ao capitão, já no presente da enunciação, indicado pelo uso de parênteses. Na fala de Artur, as pessoas que aguardavam na fila metamorfoseiam-se em um animal que remete aos animais pré-históricos, corroborando o sentido arcaico que envolve o ambiente.

Se em alguns trechos os parênteses auxiliam na divisão dos discursos e na fragmentação das peças vocais que se apresentam, em outros, apenas uma vírgula separa personagens, espaços, tempos, situações:

A Inês arregaçou a camisa de dormir, acomodou-se de costas, e os dedos do alferes tocaram um tufo de pêlos macios e por dentro dos pêlos uma grutazinha oblíqua que umedecia e se babava. Um braço rodeou-lhe o pescoço, procurou o intervalo das nádegas, esfregou-lhe o ânus e

premiu a raiz tenra, inchada, dos testículos. A lua de papel do candeeiro ia e vinha, **amarela, contra** as árvores, e ao alcançar a paragem do autocarro diante do cinema (um filme policial completamente idiota, uma americanada mongolóide e sem nexos) um tipo [Olavo] atirou-lhe um empurrão como que casual e continuou a caminhar no sentido da Estefânia [...]. (ANTUNES, 2002a, p. 43-44, grifo nosso)

O período comporta duas situações opostas sob vários aspectos. São duas peças com formatos diferentes, mas que se encaixam pela imagem da lua, de papel, no quarto do alferes, e iluminando as árvores, na rua onde está o oficial de transmissões. A inter-relação entre os pares da cena (o casal Jorge e Inês e os companheiros de organização Olavo e o oficial de transmissões) opõe-se, porque, enquanto o casal se aproxima, tocando-se mútua e delicadamente, Olavo empurra o oficial de transmissões, num movimento rude de distanciamento.

Apenas uma vírgula após o termo “amarela” separa o quarto, onde o alferes tinha relações sexuais com a esposa, e a rua onde vagueava Celestino. As peças se ordenam na sintaxe, permitindo que a leitura prossiga sem interrupções, embora os espaços se alternem e as situações narradas não possuam nenhuma ligação semântica. A permanência da voz narrativa em terceira pessoa colabora para a coesão do parágrafo, uma vez que as imagens trazidas para a cena soam como advindas das lembranças de um só indivíduo.

Em outra passagem, os discursos invadem-se uns aos outros numa narrativa que flui sem interrupções. A alternância do discurso indireto com o direto confere autonomia à escrita:

— Para baixo, pediu o alferes de testa já encostada aos tubos de latão da cama, e a rapariga, apoiada nos calcanhares, desceu trinta centímetros em ondulações de cobra. As órbitas, líquidas e cegas como as dos recém-nascidos, palpitavam no vácuo, os caboverdianos do lixo invadiam estrepitosamente a rua cambulhando caixotes, e a camioneta, com duas lâmpadas que cirandavam no tejadilho, engolia **dejetos**,

garrafas vazias, restos de comida, papéis gordurosos, pedaços de galinha, em enormes e formidáveis engasgos mecânicos. **Aproximou-se de bochechas a arder e coração descompassado da porta onde o Olavo entrara procurando desesperadamente um à-vontade de inquilino habitual e todavia cômico dos meus horríveis gestos e das minhas caretas de conspirador, e penetrou num desses vestibulos antigos, sem luz, de soalho de azulejo [...]**, e nisto o Olavo a chamá-lo debruçado do primeiro andar, vultozinho microscópico, de gravata, idêntico a um minucioso notário competente, e a vozita conhecida **Espera, não sejas parvo, anda cá.**

— Vai ou não vai, meu capitão, insistiu o soldado. Daqui a dez anos, se ainda durarmos os dois, o que perder paga uma garrafa de Colares ao outro. (ANTUNES, 2002a, p. 45-46, grifo nosso)

O trecho inicia-se com o discurso direto do alferes, que já é continuidade de outra passagem (a relação sexual entre o alferes e sua esposa), cuja sequência é sugerida no período seguinte (“As órbitas...”). Este, porém, destaca-se do restante do trecho citado e faz com que, de um espaço íntimo e interno, a narrativa passe para o ambiente aberto e público da rua. Nesse espaço aberto, o discurso literário enfatiza o recolhimento do lixo, fragmentos que representam o indesejável, o refutável.

A frase que introduz a ação dos caboverdianos se encaixa sintaticamente, mas se desencaixa semanticamente do restante do período, sendo ela própria resultado de um encaixe de pequenas peças indiciadas nos vocábulos que a formam (“restos”, “pedaços”, “detritos”). A sensação inicial de desencadeamento semântico, contudo, é desfeita com a inserção da cena do oficial de transmissões (“Aproximou-se de bochechas a arder e coração descompassado da porta onde o Olavo entrara”), que continua no ambiente aberto. Então, a cena dos caboverdianos funciona como a passagem do ambiente interno, do quarto do alferes, para o externo, a rua, onde estava o oficial indeciso diante da porta em que entrara Olavo.

A autonomia da escrita evidencia-se na sequência do oficial de transmissões, com a mudança repentina de voz narrativa de terceira para primeira pessoa e, logo em seguida, o retorno para terceira pessoa, numa espécie de descontrole da escrita, que não

mais obedece ao comando da voz narrativa principal. Por fim, novamente dois trechos se alternam entre a interdependência e autonomia: ao final do discurso direto de Olavo (“anda cá”), segue-se a fala do soldado (“Vai ou não vai”), também em discurso direto, que parece refletir as indecisões de Celestino a respeito de entrar ou não na casa. Todavia, com o avanço da leitura, percebe-se que este último trecho é a retomada da passagem da aposta entre o soldado e o capitão, localizada páginas anteriores.

O discurso fragmentário também é empregado na caracterização de personagens que representam a perda ou o abandono para os ex-combatentes de *FA*, mais especificamente para o oficial de transmissões e para o alferes, que dependem, respectivamente, da empregada Esmeralda e da esposa Inês.

Na paradoxal relação entre o alferes Jorge e sua mulher, ele realiza um papel secundário, de submissão e imersão na vida de Inês e sua família, situação que o incomoda, mas da qual ele somente se desliga quando a mulher o abandona para viver um caso homossexual. Esse contexto deve ser levado em consideração na análise do trecho seguinte, em que o alferes descreve o cenário do quarto do casal: “Procurou às cegas o interruptor do candeeiro (Vou despenhar um livro, um boneco, uma merdinha de louça, **um dos mil cacos preciosos de que te rodeias**) [...]” (ANTUNES, 2002a, p. 54, grifo nosso).

O vocábulo “preciosos” adjetivando “cacos” ressalta disforicamente, na visão de Jorge, o apego de Inês aos objetos de louça, sentimento hiperbolizado nos “mil cacos” que rodeiam a mulher, sendo Jorge mais um desses cacos, porém menos precioso, ou mesmo nada precioso, porque a mulher o abandona. Seu medo em derrubar os objetos reflete sua ação na própria vida e transparece na culpa que sente por desmoronar-se a si mesmo.

Por sua vez, a personagem Esmeralda, empregada da família do oficial de transmissões, também é particularizada pelas imagens retalhadas, no caso os pedaços que se unem para compor suas recordações de Celestino ao vê-lo voltar da guerra:

Um terceiro ser decrepito, a cheirar a goma e a roupa quente, surgiu com o hissope de um borrifador em punho, e ficou a adorá-lo num silêncio de paixão pasmada em que se insinuavam farrapos enternecidos de recordações: batizados, um triciclo à chuva num pátio, tintura de iodo, festas de anos. Centenas de relógios balouçavam com pompa entre budas de louça, pratos da China, retratos de tenentes de Marinha de gigantescos bigodes marciais. (ANTUNES, 2002a, p. 40)

A composição da cena remete ao contexto místico (“hissope”, “adorá-lo”), de modo a identificar-se em Esmeralda, desde a primeira cena em que surge no romance, seu afeto e cumplicidade com o oficial de transmissões. Cumplicidade que leva Esmeralda a profetizar a morte de Celestino e, por esse motivo, escolher o silêncio como uma morte anterior ao “seu Menino” (p. 584-585). Essa profecia outorga à Esmeralda o dom da vidência, nos termos desenvolvidos por Maria Alzira Seixo:

Esmeralda, a personagem discreta e segregada da história, é afinal, na medida em que o romance a representa como vidente (que conhece o crime e as circunstâncias futuras da morte do seu Menino – um *menino de sua mãe* que não morre na guerra, mas por causa dela), a própria consciência da *História* (marginal, escondida e sombria) [...]. (SEIXO, 2002, p. 139)

Nesse sentido, pode-se compreender o oficial de transmissões e Esmeralda como partes complementares no mosaico de *FA*, no que concerne ao olhar crítico que o romance lança sobre o período histórico da Revolução dos Cravos: o homem que figurativamente representa a liberdade e a crença no ideal de revolução é assassinado. Por sua vez, a mulher que possui a vidência desse assassinato e, por isso, poderia avisar Celestino do perigo que corria, ou, ainda, auxiliar nas investigações do crime, cala-se.

Contudo, não é somente na trajetória de suas personagens, e suas inter-relações, que a escrita mordaz de *FA* atinge o discurso histórico e político. No combate direto entre o discurso literário e o autoritário, por exemplo, o texto de *FA* se apropria da estrutura deste último que, por seu estatuto manipulador, caracteriza-se como uma linguagem de repetição, a fim de sedimentar sua ideologia. Ao longo de *FA* encontram-se frases que se repetem, mas em contextos e em vozes diferentes, com significativas imagens para a composição de uma trama. Todavia, ao invés de se sedimentar, como busca agir o discurso autoritário para se fixar e ser lembrado pelos cidadãos, o discurso literário reconfigura-se a cada nova inserção narrativa.

O afunilamento das histórias adquire tamanha intensidade que já não é possível desvincularem-se umas das outras, tornando-se inseparáveis as peças do quebra-cabeça. Ao longo da narrativa, surgem diálogos, comentários ou expressões cujas primeiras aparições não se configuram de maior importância. No entanto, à medida que se avança na leitura do romance, nota-se que tais trechos são importantes peças para o cumprimento da promessa de cruzamento dos percursos das personagens.

Muitas vezes, a interrupção adquire conotação crítica e desperta a atenção do leitor para um contexto que se completa mais adiante no texto e extrapola os limites do enredo. É o caso da expressão “munido de um lápis vermelho” que notamos na citação abaixo:

Os tangos deram lugar aos pasodobles, o músico do saxofone retorcia-se no estrado como uma centopéia de costas, bateram à porta do gabinete, o alferes disse Faz favor **sem deixar de ler, munido de um lápis vermelho, o maço de papéis que tinha à frente**, passinhos rápidos cada vez mais perto, o vocalista brandia funebremente um par de castanholas, [...] **Se o Olavo me visse, disse o social [sic] de transmissões, mandava-me decorar durante um ano trezentas páginas de Lenine por dia, o alferes pousou o lápis, afastou as folhas com o cotovelo [...].** (ANTUNES, 2002a, p. 174, grifo nosso)

Na sequência da descrição sonora que identifica o espaço do Bar Boate Madrid, a narrativa salta para o gabinete do alferes, onde o encontramos concentrado a “ler, munido de um lápis vermelho” e, novamente, o texto interrompe essa cena para voltar à boate. Todavia, após a retomada da narrativa do oficial de transmissões a respeito de sua prisão pela PIDE, o texto recai sobre a expressão “munido de um lápis vermelho” e resgata o ônus histórico do discurso político da censura pelo lápis vermelho da PIDE-DGS e as ações violentas de tortura.

Dada a extensão do romance, as peças lançadas ao longo da trama ficam de certa forma à margem da leitura, como pedaços que sobram após a restauração de um aparelho eletrônico; após consertado, o conjunto volta a funcionar, e uma segunda análise pode levar ao encaixe das peças. Porém, no romance de Lobo Antunes esses trechos adquirem grandiosidade por serem o que são: peças desconexas – e por isso únicas – à margem da trama como a insistir na afirmação de que sempre restam fragmentos após um retorno de guerra, uma Revolução fracassada, ou da leitura de um romance que conduz ao mais íntimo do ser humano.

2.3. Crocodilos nas ardilosas ranhuras da vida

Semelhantemente ao que ocorre em *FA*, a narrativa introspectiva de *EAC* sobrepõe personagens e espaços à medida que novas situações surgem na trama, sendo a desarticulação das lembranças ou do discurso de uma mesma personagem a amálgama das imagens e palavras do texto.

A desarticulação provocadora dessa amálgama textual, contraditória à primeira vista, é aos poucos apresentada como única possibilidade de se compreender a narrativa, visto que as mulheres protagonistas compõem um quadro social conturbado e destruído

não só pelas explosões das bombas fabricadas pelo grupo terrorista, como também pela segregação a que são fadadas no instante em que se unem aos integrantes desse grupo.

Assim, as lembranças de Mimi, Fátima, Celina e Simone individualizam essas mulheres, ao mesmo tempo que as inserem no conjunto fragmentado do enredo. Numa linguagem afatiada, o texto de *EAC* explana a carência e a submissão de suas personagens, cujo universo negativista demonstra-se pela incompletude das frases e pela quebra da lógica discursiva, conforme explicita Seixo (2002, p. 376).

A decomposição textual, na escrita de *EAC*, pode ser identificada na exclusão de palavras, depois frases, até que apenas um termo ou uma sílaba transforma-se em emissor potencial do tempo paratático, bem como do sentimento das personagens.

É o caso da frase: “Voar Celina voar”, que surge pela primeira vez no capítulo 3, onde o leitor tem conhecimento de sua origem: “agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao teto, apanhavam-me antes de cair no chão” (ANTUNES, 2001a, p. 26), e se repete adiante, acrescida de novas imagens:

— Voar Celina voar
mais alta que os crescidos, mais alta que a mobília, num susto feliz,
eram os objetos a rodopiarem, era desaprender de andar, ao afastar a boca
o meu tio tropeçou em mim, encostou-se à parede, perguntou à minha
mãe pelo ângulo dos lábios
[...]
— E se a pequena conta? (p. 30)

Temos, agora, o voo de Celina metaforizando uma criança capaz de perceber os segredos dos adultos e, por isso mesmo, representando uma ameaça, contexto que surge sintetizado parágrafos adiante, novamente com o emprego da frase-mote: “— Voar Celina voar / A minha mãe / (— E se a pequena conta?)” (p. 31).

Por meio da síntese, o texto concentra e reforça os sentimentos contraditórios a que Celina era exposta. Se, por um lado, a lembrança do gesto do tio representa para

Celina a felicidade, a liberdade e os sonhos de infância, por outro, significa os sentimentos de traição, solidão e abandono. Apesar disso, esses contraditórios sentimentos são para Celina o ingresso num reino em que se sente absoluta.

Desse trecho em diante, sempre que a frase “Voar Celina voar” surge no romance resgatam-se os confusos sentimentos de Celina e nota-se marcadamente seu desejo de fugir de um universo destruído:

se em vez de perguntarem à Mimi me perguntassem
— Em que estás a pensar?
respondia que me agrada a certeza de acabar tudo esta noite,
amanhã não haverá ninguém em minha casa a seguir ao almoço salvo a
faxineira [...]
[...]
eu bem disse que acabava tudo esta noite, aí têm a prova que acaba
tudo esta noite
antes que me pegasse na mão e segredasse na orelha, arrepiante,
morno
— Amanhã a seguir ao almoço passo em tua casa
o meu tio ergueu-me pela cintura
— Voar Celina voar. (ANTUNES, 2001a, p. 113-115)

Percebemos que a fragmentação como *modus operandi* do escritor faz com que o menor dos componentes frásicos (o verbo “voar”) contenha a chave reveladora para a compreensão das personagens. Nesse período, Celina se refere à explosão da vivenda em Sintra, por isso não haverá dia seguinte para ela, nem para o amante com quem parece combinar um encontro. A cena do passado inserida na sequência representa o movimento consequente do voo provocado pela explosão.

Assim, a personagem Celina consegue resgatar seu momento de maior felicidade, em que sentia ser mais adulta e conhecer melhor o mundo, embora isso fosse apenas ilusão infantil. Ao explodir a vivenda, Celina, literalmente, voará pelos ares, juntamente com todos os elementos que simbolizam o terror presente em sua vida.

Precisamente nos estilhaços deixados pela sucessão de explosões compõem-se os indivíduos de *EAC*, cuja aparência de passividade esconde sentimentos insultuosos, haja vista o confronto, que se realiza no interior dessas quatro mulheres, entre a linguagem de poder – proferida pelas figuras masculinas e representada em suas ações – e a de docilidade – parte do perfil dessas mulheres que buscam se manter fiéis às suas bases de ingênuas infâncias.

Esse confronto divide o modo como as mulheres protagonistas de *EAC* percebem o universo à sua volta, fazendo com que, frequentemente, elas se tornem algozes de seus opressores, ainda que apenas no nível do pensamento. Nesse sentido, o discurso fragmentado no nível da frase demonstra a fragmentação do indivíduo, como confirmam as palavras de Roland Barthes:

[...] podemos perguntar-nos se a frase, como estrutura sintática praticamente fechada, não será ela própria uma arma, um operador de intimidação: toda a frase acabada, pela sua estrutura assertiva, tem qualquer coisa de imperativo, de cominatório. A desorganização do sujeito, a sua subserviência amedrontada aos mestres da linguagem, traduz-se sempre por frases incompletas, de contornos, de natureza indecisos. Com efeito, na vida corrente, na vida aparentemente livre, não falamos por frases. E, inversamente, há um domínio da frase que está muito perto de um poder: sermos fortes é, *em primeiro lugar*, acabarmos as nossas frases. Não descreve a própria gramática a frase em termos de poder, de hierarquia: *sujeito, subordinada, complemento, regência*, etc.? (BARTHES, 1987, p. 103, itálico do autor)

António Lobo Antunes rompe com o poder por meio da transferência da fala da “vida aparentemente livre” para o texto literário e, mais ainda, porque coloca a fala em bocas desejosas de liberdade, vítimas de uma situação de violência cujas raízes estendem-se pela veia histórica. O rompimento proposto por Lobo Antunes pode ser exemplificado com algumas das sequências relacionadas à surdez de Mimi. Logo no primeiro capítulo, seu marido tranquiliza o bispo apreensivo pela presença de Mimi: “— Diga à vontade

senhor bispo ela é surda não ouve” (ANTUNES, 2001a, p. 7). Um pouco mais adiante, novamente esse trecho é retomado: “— Comprei-lhe um telefone especial com uma luzinha que acende diga à vontade senhor bispo ela é surda não ouve” (p. 8).

No capítulo 5, narrado por Mimi, a fala repetida da personagem Fátima resgata os diálogos entre o marido de Mimi e o bispo:

— Sei lá se não ouve
atenta ao modo de comportar-me, à minha expressão, aos meus gestos, eu que endireitava os crisântemos na jarra, distribuía círculos de cortiça para os copos, trazia sucos, gelo, chá
— Sei lá se não ouve. (ANTUNES, 2001a, p. 51)

As frases-fragmentos outorgam circularidade à narrativa, porém de modo questionador, já que o discurso de Fátima duvida da surdez de Mimi. A repetição da frase que expressa dúvida relaciona-se com a também repetida afirmação do marido de Mimi, de modo que o questionamento se equipara em força à garantia de surdez da personagem, enfraquecendo, assim, as palavras do marido de Mimi e, por conseguinte, a segurança da manutenção dos segredos das ações terroristas.

A confrontação entre o período supracitado e outro concernente à personagem Simone expõe semelhante técnica a circunscrever o orbe doméstico da namorada do chofer. Com a frase: “Deixe-me em paz senhora”, o texto retoma as sequências em que mãe e filha são agentes de franca expansão de sentimentos complementares porque antagonistas:

— Deixe-me em paz senhora já vou
[...] uma velha estúpida de tornozelos inchados pela artrose que me dava vergonha apresentar fosse a quem fosse [...]
[...]
[...] a meio de fazer o jantar tombava no banco [...], amparava-se à fruteira [...], procurava-me com os dedos cegos o cotovelo, o braço, e antes que se lembrasse de me pedir auxílio, que dissesse

— Simone
plantava-me à sua frente a proteger a fruteira [...], a tirar-lhe as
ilusões
— Não pense que a ajudo senhora
dado que a culpa era sua, se não nascesse dela seria magra, normal
[...]
[...]
(— *Deixe-me em paz senhora respondia a minha filha para mim
que a gente vê de tudo neste mundo, a minha própria filha, a única que
tive* (ANTUNES, 2001a, p. 128-130, itálico do autor)

A cada repetição da frase “Deixe-me em paz senhora” ressurge o complexo relacionamento que envolve culpa, ingratidão, tristeza e rejeição, sentimentos bipolarizados a evidenciarem as pequenas ações constituintes do dia-a-dia dessas duas mulheres. Ao abordar tais ações cotidianas, Lobo Antunes, de acordo com as palavras de Nuno Júdice, “impede que esse discurso se torne mimético, apesar do registo ‘realista’ da captação de vozes e mundos pessoais” (2005, p. 137).

Na cena entre Simone e sua mãe, a referência à fruteira resgata um componente do universo menor das personagens, objeto que adquire valores diferentes de sua função cotidiana e remete aos conflitos familiares. A fruteira representa apoio e repulsa ao mesmo tempo, ou seja, a necessidade que a mãe de Simone tem de ser apoiada e a repulsa da filha em relação à mãe. O jogo que se estabelece entre as duas expõe a culpa da primeira e a carência da segunda, sentimentos que as dividem.

Já no capítulo 10 de *EAC*, a personagem Fátima, sua prima, seu pai e sua mãe concorrem numa alternância entre discursos direto e indireto, sobrepondo-se em alguns trechos, mas, em determinada altura, a voz de Fátima surge em diálogo direto com o pai:

— **Vai ver do teu pai Fátima**
solas cautelosas, como se fosse voltar-me de repente e estrangulá-
la, eu que só peço paz, só peço que me deixem, o relatório cochichado a
uma orelha aflita
— **Quietinho no assento sem palavrões nem nada a tirar o
verniz da madeira com a unha**
[...]

[...] **a minha sogra, a minha mulher e eu serões inteiros sob este mesmo lustre, nesta mesma casa, vendo crescer a umidade e escutando o chiar dos ratos nas frestas do sobrado, elas a pensarem no nosso casamento e eu a pensar**

ficando

como fugir dali, a minha mulher num soprozinho, entrincheirada na copa

[...]

solas cautelosas, como se fosse voltar-me de repente e estrangulá-la, a aproximarem-se, a aguardarem um instante, a afastarem-se de novo e em lugar da minha filha era eu quem explicava

— Agora estou a pensar como fugir daqui

[...]

— **Vai ver do teu pai Fátima**

solas cautelosas que se aproximavam, se demoravam um momento, se afastavam oblíquas, o meu pai

Desculpe pai, sou eu que falo agora. (ANTUNES, 2001a, p. 104-106, grifo nosso)

Fátima interrompe seu pai, numa altura do discurso em que um mesmo início de parágrafo se repete e, por isso, de certa forma “acostuma” o leitor à sequência do texto que, depois de várias idas e vindas de vozes, detém-se nas amargas recordações do pai de Fátima, na sua gana de liberdade refreada por seu acobardamento, como demonstram os trechos por nós destacados.

Tanto na passagem referente à Simone como nesta última, de Fátima, nota-se o prolongamento de cenas sem mudanças de acontecimentos. Nenhuma das personagens move-se efetivamente, todas permanecem à espera, a observarem as ações alheias. A respeito desse detalhe na escrita de *EAC*, Lobo Antunes lembra, em uma de suas entrevistas, um comentário de Eugénio de Andrade:

[...] outro dia o Eugénio de Andrade [...] dizia-me: o que gosto neste livro é que não se passa nada e a gente fica agarrado. Era isso que eu queria, que não se passasse nada. Neste não se passa literalmente nada... ele dizia: as pessoas não falam, vivem, e a gente fica a vê-las viver. (ANTUNES apud COELHO, Alexandra, 2000, p. 30)

O “não se passar nada” em grande parte é alcançado pela intensidade da dimensão fragmentária que atinge e despedaça o cotidiano, cujas peças avolumam-se e dispersam-se aleatória e provocadoramente, à medida que o percurso das personagens circula sobre ele próprio. Daí a sensação de inércia que se percebe na vida dessas mulheres, mas, daí também, a força destruidora com que os acontecimentos dessas vidas surgem a cada parágrafo.

Exemplo desses fragmentos que atacam o cotidiano das personagens pode ser verificado no trecho abaixo:

(que ridículo enfurecer-me com a velhice, **com as rugas**)
surgia sobre as minhas feições a muralha do rio, as lantejoulas,
as duas varas de pesca, os prédios desabitados, com quintais de arbustos
secos e de certeza cobras, ratos, o espírito dos defuntos nos
compartimentos vazios, **a Mariana sem um braço** e de repente o meu
pai para o meu tio
— Seu pulha. (ANTUNES, 2001a, p. 34, grifo nosso)

Celina enxerga em sua face os pedaços de seu passado, traduzidos não só nos feixes de lembranças, como também nos signos que compõem estas últimas, isto é, a muralha, por um lado simbolizando vincos profundos no rosto da personagem, como a divisão dos tijolos, e, por outro, conotando o endurecimento da face, a perda da maciez e da suavidade juvenis. As lantejoulas, por sua vez, embora brilhantes e atraentes, dão um aspecto encraquelado e áspero quando costuradas sobre o tecido, o que se visualiza na face de Celina, onde cintilam as recordações de infância deixando suas marcas em forma de rugas.

No início da citação, entre parênteses, Celina considera ridícula sua fúria por envelhecer, consideração na qual irradiam suas frustrações, pois as rugas revelam as marcas da carência de uma menina cujos companheiros eram animais pertencentes ao universo do grotesco, do ameaçador, provocando medo e nojo (“cobras, ratos”), e uma

boneca já despedaçada, representando a infância destroçada de Celina, que assiste à cisão entre os dois homens de quem ela esperava proteção e carinho.

Nota-se com maior vigor a importância do elemento fragmentário em Lobo Antunes quando nos deparamos com capítulos que descrevem, centralmente, um acontecimento corriqueiro na vida dessas personagens, utilizando-se de minúcias para a concatenação entre episódios distantes temporal e espacialmente, conforme observa Carlos Reis:

[...] as experiências de vida femininas e os olhares que delas decorrem são factores determinantes da configuração de um real fragmentado, a começar pelo registo de pormenores tão fortuitos e tão anódinos como insignificantes e medíocres são as vidas das personagens. (REIS apud GHITESCU, 2005, p. 17)

O ensaísta destaca, do romance *EAC*, o capítulo 15, cujo conteúdo é um tratamento dentário de Celina. Fato usual que se transforma em analogia da relação entre Celina e seu tio na infância e, já na fase adulta, a relação entre Celina e o marido. O elemento concatenador é o dente, que surge já no início do capítulo (p. 156), sendo a partir de uma corriqueira visita ao dentista que o discurso literário explora as recordações traumáticas da personagem:

[...] a fotografia de um casal de braço dado num parque
caramanchões
o meu marido e eu fingindo ser outra porque não sorrio desta
forma, [...] as manhãs de escola desapareceram, o meu tio sumiu-se, se
me cair um dente a quem o mostro [...]
— Bocheche
quem me visita no quarto quando as espingardas, quando as
bombas, quando tenho de me tapar com o travesseiro para calar os tiros, e
dado que calei os tiros o meu marido continua vivo até à noite, quando
isto acabar de maneira a que não fique nada de nenhum de nós salvo um
pó de serradura, um fragmento de parede, ruínas distantes
— Bocheche. (ANTUNES, 2001a, p. 160)

A insistente repetição do vocábulo “bocheche” determina a decomposição frásica do período. Desse modo, a palavra transforma-se em moldura para a mensagem na qual o leitor passa a detectar a sobreposição de imagens: do tio e do marido de Celina, do tempo: passado (infância, a casa da mãe) e presente (ataques bombistas), de espaços: “quarto de infância”, “consultório dentário” e “quarto de adulta”.

A ordem do dentista a Celina (“Bocheche”) também emoldura um quadro de autocomiseração, cujo ato de bochechar seria a analogia dos tormentos que se agitam na mente da personagem e culminam com a explosão da vivenda do marido de Mimi, dada a presença de índices de coletivo aniquilamento humano (“não fique nada de nenhum de nós”) e de restos de edificação (“fragmento de parede, ruínas distantes”).

Assim, a narrativa dos acontecimentos em *EAC* não pertence somente à esfera do contar, mas também das fendas abertas por essas histórias vivenciadas, como no trecho abaixo referente à Simone:

omoplatas adiante com o velho na idéia, a fralda da camisa, a nudez com pêlos, **os torrões a desfazerem-se-lhe na espinha**, nas nádegas, desfaço o creme como torrões na espinha, nas nádegas, as arvéolas que adoram lagos e charcos surgem no canavial em bandozinhos zangados, já passa das nove cama, ficou a sorrir coitadinha repara, se não lhe apagas a luz é um castigo para a levar à escola, **encontrava conchas quebradas, cascas de caranguejo, conservas**, se pudesse despir-me como os outros, entrar na franja das ondas. (ANTUNES, 2001a, p. 42-43, grifo nosso)

Saltam das lembranças de Simone detalhes dos seres e do espaço, onde predomina a referência a ossos em detrimento de sua obesidade, que a impede de se despir e aproveitar a água do mar, restando-lhe os restos rejeitados tanto pelo mar quanto pelo homem. Frases isoladas revelam os sentimentos disfóricos que regem a vida da personagem, como a não-permissão para aproveitar o tempo e a vida, pois é preciso deitar cedo para ir à escola, que, por sua vez, é vista como um castigo (“já passa das nove cama”,

“ficou a sorrir coitadinha, repara”), ou o velho exibicionista, cuja nudez decrepita associa-se aos restos do mar.

A observação do conjunto de peças (des)organizadas, que se percebe nesse e em outros trechos semelhantes presentes na escrita de Lobo Antunes, leva-nos a compactuar com a opinião de Clara Rocha, segundo a qual:

[a prosa de Lobo Antunes] aproxima-se [...] dum expressionismo literário cujos traços mais marcantes seriam o niilismo, o sentimento crepuscular, a representação da realidade como monturo e o gosto do paroxismo e da distorção. A violência imprecatória é conseguida em Lobo Antunes sobretudo através do disfemismo, mas, além desta, outras marcas estilísticas obsessivas compõem um idiolecto inconfundível que acompanha a visão dantesca ou a representação de um “mundo às avessas”. (ROCHA, 2003, p. 206)

Caminhando no reverso das percepções verossímeis, Lobo Antunes representa a realidade pelo viés do caos. Todavia, escolhe a perspectiva das pequenas e ínfimas ações que se espalham pelos mais reles dos espaços ocupados pelo ser humano. Sob esse prisma encaixa-se a correspondência entre a vida limitada de Simone e seu reduzido e deteriorado contato com o mar.

O monturo e a distorção, citados por Clara Rocha, implicam também a atmosfera de morte existente em *EAC* e que se evidencia no discurso de Simone ou na representação metonímica que conduz Mimi à distorção, no modo como esta personagem apreende e expõe sua doença:

[...] cessei de conhecer a nudez das mulheres de que conhecia há dois meses o tronco, os cotovelos, os joelhos dado que mesmo o tronco se tornou um cotovelo ou um joelho, um osso cheio de arestas e a cabeça a oscilar em cima, **lábios e dentes no chão do aquário, sorrisos que flutuam separados dos lábios, lavar-me do câncer, arrancá-lo, tirá-lo de mim**, o médico

— Se conseguirmos diminuir o tumor talvez a cirurgia lembro-me da gravata, não me lembro dele, recordo as abotoaduras, os objetos na secretária, o retrato da esposa, uma criança de

óculos que o prolongava não bem nas feições, na pompa, **e que devia ser o fi**

— **Se conseguirmos diminuir o tumor.** (ANTUNES, 2001a, p. 136-137, grifo nosso)

Num ambiente aquoso onde pedaços humanos flutuam, a morte arraiga-se ao percurso de Mimi. A possibilidade de vida lhe é oferecida na figura do médico, cujo contexto também é fracionado, mas por meio do qual Mimi tem acesso a imagens humanas, no retrato onde estão a esposa e o filho do médico. A vida, nesse sentido, é absurdamente imobilizada nas fotos e não chega a se completar para Mimi, pois a informação do médico interrompe seu pensamento e a impede de finalizar a palavra “filho”, signo da continuidade da vida. Na sequência, novamente o discurso é redirecionado para a ideia de morte, com a referência ao tumor de Mimi.

Assim como a surda, as outras personagens unem-se por conturbados laços ao mundo que as rodeia, em especial o familiar, cujos atos agressivos e violentos tornam-se inibidores da fala aberta, de modo a sempre existir algo que não foi dito, mas que é comunicado pela construção sintática, ou, melhor dizendo, pelas quebras da sintaxe, da mesma forma que o não dito pelas vozes dessas mulheres revela-se em seu universo onírico, que delineia sua frustração e seu medo inconsciente. Onirismo que transparece na indisposição de Fátima com os objetos que a rodeiam, até mesmo quando ela participa de ações com o grupo terrorista:

o andar do Campo de Santana com Deus a censurar-me em toda a parte conforme **os cadáveres dos comunistas nos censuravam antes de os jogarmos no barranco**, perdiam roupa na queda e apressávamo-nos a devolvê-la para que não andassem despidos no inferno, **lembro-me de uma argola com um cortador de unhas e chaves, uma tampa de caneta, um retângulo com uma mulher numa das faces e uma menina, parecida com a mulher, na outra**, de me admirar que tivessem fechaduras e família e as vidas deles fossem pelo menos em parte idênticas às nossas, porventura em **casas como a dos meus pais com os mesmos tremós moribundos e os mesmos tesouros sem valor**,

rinocerontes, tigres e bules [...]. (ANTUNES, 2002a, p. 192-193, grifo nosso)

Tem-se acesso a ações braçais do grupo de bombistas através do discurso de Fátima, no qual se observam as lembranças de corpos desarticulados a concorrerem com os detalhes domésticos que se fixaram à memória da afilhada do bispo também desarticuladamente.

A identificação dos cadáveres é feita por meio de seus objetos, linguagem metonímica que reifica, ao mesmo tempo que provoca, em Fátima, a culpa, enfatizada pelos objetos dos assassinados.

Nesse ponto do romance já se sabe que Fátima e o padrinho dividem o mesmo quarto, sendo essa a causa das vozes acusadoras pronunciadas pelo espaço que Fátima ocupa. Assim, guiada pela culpa originada na interiorização do discurso religioso, Fátima revela um último ato de compaixão para os “cadáveres comunistas”, angustiante sentimento porque enquanto o desenvolve Fátima está jogando os mortos num barranco, figurativizando sua descida aos infernos. Descobrendo objetos que a identificam com os assassinados, estes deixam de ser peças desarticuladas da sociedade na medida em que adquirem personalidade, vida em família, o que também se constitui uma crítica do discurso literário, que enaltece o núcleo familiar num contexto de assassinato e eliminação de corpos.

Na construção textual incorporam-se crenças religiosas a clichês políticos, associando os comunistas ao inferno, para, ao final, diluírem-se em pequenos objetos *kitsch*, como os enfeites no interior das casas, o que desvaloriza o ambiente familiar e, ainda, destaca o tom piegas e sentimentalista, de modo a corroborar a visão cínica do trecho citado.

Enquanto a fragmentação humana cadavérica na narrativa de Fátima conduz à provocação crítica, na descrição que se faz do doente pai de Simone o tom de crítica política dá espaço para o da perda de identidade:

Quando o meu pai teve a trombose **dividiu-se em duas pessoas e nenhuma era ele**: os ombros deslocaram-se em sentidos contrários, a mão direita deu lugar a dedos de criança, pousados nos joelhos numa paz adormecida debaixo da mão esquerda gigantesca e velha, metade da cara, desinteressada, recuou sem me ver enquanto a metade ao lado se desorbitava de fúria puxando a boca inteira para si, as rugas da bochecha desviavam os dentes numa zanga egoísta, uma das pupilas enorme, redonda, mirava-me a vociferar sei lá quê desfocada de películas concêntricas, redomas de cebola não de desgosto, de espanto, os sapatos batiam no chão castanholas de medo, a metade que ganhara os lábios conseguia uma palavra

— Filha. (ANTUNES, 2001a, p. 255, grifo nosso)

Na minuciosa descrição sobre a doença, a escrita mergulha na solidão humana e faz emergir em cada um dos detalhes a degradação e a morte. A doença divide o pai de Simone, numa bifurcação física e psicológica, que lhe rouba a personalidade antiga, simbolizando, assim, a perda da identidade. Velhice e infância lutam no mesmo corpo, assim como o pai ausente e distante da filha, representado na metade desinteressada, contrapõe-se a uma figura que consegue pronunciar a palavra que aproxima pai e filha.

No entanto, esta figura paternal também não era o pai de Simone, visto que na subdivisão sua personalidade anterior se perdera. O termo “filha”, dessa forma, resulta do enorme esforço por parte do pai de Simone, revelando seu estado degradante, de modo que a filiação de Simone é configurada negativamente, pois é resultado da fragmentação, da destruição de seu pai.

Assim como o pai de Simone, a essa altura do romance (capítulo 24), o grupo terrorista está a se diluir, metaforizando a destruição da imagem autoritária, uma vez que tanto o pai de Simone quanto os terroristas representam os poderes opressores na vida

dessa mulher que agora se desmantelam. Desmantelamento que se afigura, ao longo de todo o capítulo, em várias facetas: primeiramente nos trechos sumariados que recolhem as peças das lembranças de Simone:

[...] eu que nunca fui criada de ninguém, ver a surda sentada no terraço erguendo-se a sorrir do perfume dos nardos como uma santa no seu êxtase, os comunistas à espera do furgão entre a garagem e o muro, cada vez menos americanos, menos antigos polícias, menos guardas espanhóis, cada vez o meu namorado a trabalhar menos horas com os despertadores e os fios, quase nenhum automóvel a chegar de noite [...]. (ANTUNES, 2002a, p. 260)

Os agentes da rede terrorista escasseiam-se, assim como a fabricação e detonação de bombas. Simone assiste à diluição gradativa da rede e, em sua fala, notamos a emboscada que os comunistas preparam para o grupo de extrema direita, situação que conota a queda do poder autoritário.

O desmantelamento surge, também, na construção polifônica da diegese que dissolve as vozes das personagens para reuni-las na imagem do pai de Simone:

[...] por um instante as metades uniram-se e encontrei o meu pai outra vez até me aperceber que não era o meu pai, era um boneco de barro que desfazia em partículas mortas, como a surda, o comandante, o patrão do meu namorado, a viúva, o senhor bispo na despensa
— Chega aqui Simone
o senhor general
— E agora? (p. 262)

Numa visão delirante, Simone funde a imagem do pai e, nela, os integrantes da rede, com exceção de Fátima que, embora não seja diretamente referida, como os demais, parece incorporar-se à própria Simone, no pedido de aproximação que é dirigido a esta personagem e que parece vir do bispo, conforme sugere a fala em discurso direto inserida

logo após a referência ao bispo na despensa. Nesse sentido, o assédio do bispo sobre Simone remete ao relacionamento entre este último e Fátima.

A passagem termina com a pergunta que traduz o esgotamento de possibilidades, provocando uma pausa na narrativa, como se também o discurso literário se questionasse sobre sua continuidade.

O outro vestígio de decadência do grupo terrorista é consequência das condições anteriores e se figurativiza na transferência da fala de Simone para a de seu pai, como se esta mulher tivesse absorvido a voz paterna, cuja dificuldade em movimentar-se e falar tolhem sua liberdade, mas não sua agressividade:

[...] limpei a garganta, estendi o pescoço, comprimi a língua nas gengivas, senti que o pedaço de um pedaço se imobilizava e murchava, nada de importante, o pedaço de um pedaço, a frase inteira, completa, sem falhas, elucidando o mundo, ultrapassou os lábios e o fragmento murcha no instante em que desciam o vidro

— Eh

exatamente o que pretendia comunicar-lhes, o que pretendia esclarecer

[...]

e então pude dar-me a recompensa de alastrar no banco, me despir de ossos, colocar uma sobre a outra as mãos, desiguais à medida que tudo se calava no interior de mim e a minha mulher e a minha filha abandonavam a sala até não sobrar mais que o carrinho do chá. (ANTUNES, 2001a, p. 267)

Simone reproduz o monossílabo que seu pai doente pronunciava, depositando nessa interjeição toda sua revolta pela violência sofrida. Contudo, seu grito é incompreensível, apenas um fragmento de palavra, no qual Simone acredita, ilusoriamente, ter explicitado sua raiva.

Sonhar também conduz essas personagens às reminiscências que as dividem entre o presente de suas vidas de adultas e o passado da infância e adolescência marcadas por sentimentos de desprezo, traição, abandono e solidão. É o que se observa na passagem

abaixo, em que Mimi dilui-se no espaço, a flutuar entre a Coimbra de sua infância e o quarto em que dormia com o marido:

[...] daqui a nada o meu marido acordava
— Que estás tu a fazer anda cá
o movimento sob os cobertores de um bicho confuso que se agita,
desperta, se transforma devagarinho em pernas, braços, **fragmentos que se unem até compor um homem**
(quando o Tejo se acalma a lua junta na água os pedaços dispersos). (ANTUNES, 2001a, p. 6, grifo nosso)

Na visão onírica de Mimi, pois ela ainda oscila entre o universo dos sonhos e o real, seu marido vai gradativamente se antropomorfizando, abandonando o casulo dos cobertores e reunindo os membros (as “peças”) do corpo humano. Entre parênteses, a metáfora da imagem da lua despedaçada, difusa no reflexo das águas do Tejo, desvia o olhar de Mimi para fora do quarto, e, nesse caso, os parênteses adquirem a função das arestas da janela, o espaço por onde Mimi observa o rio e, por conseguinte, vislumbra o acidente do avião em Camarate.

Em outro trecho desse mesmo capítulo, a analogia entre os fragmentos humanos e o reflexo da lua a juntar-se num Tejo calmo é novamente evocada:

o avião do ministro num telhado em Camarate, os empregados do aeroporto a aguardarem o furgão nos fundos, pessoas nas janelas do bairro pasmando para as asas, a fumaça, o que chamavam cadáveres e não passavam de manchas escuras, pedras, tijolos, **fragmentos que se unem até compor um homem**, o Tejo acalmando-se para a lua juntar na água os pedaços dispersos, o meu marido do interior da claridade de fósforo dos lençóis. (p. 10, grifo nosso)

Essa imagem, agora diretamente relacionada ao fato histórico do acidente em Camarate (cf. cap. 1, p. 76), desperta o olhar do leitor não só para a anulação dos indivíduos envolvidos na queda do avião, mas também para sua nova composição, feita de

fragmentos de pedras e tijolos, semelhante ao “boneco de barro” em que se transformara o pai de Simone. O rio Tejo ocupa a função de testemunha, com a capacidade de unir as peças desses fragmentos de violência. Por sua vez, o marido de Mimi é inserido na cena da explosão do avião, no trecho até “fósforo”, mas a sequência de expressões adverbiais e adjetivas funde e depois confunde a cena, reposicionando o marido de Mimi no colchão, dentro do quarto.

O discurso literário que se alterna entre sonho e realidade, nos trechos de *EAC* acima destacados, alcança a lua de Ricardo Reis evocada em seu poema “Para ser grande, sê inteiro”³⁰.

Se a lua do heterônimo de Pessoa brilha inteira, a de Lobo Antunes junta seus pedaços sobre as águas. Se a lua de Ricardo Reis é metáfora do homem que almeja ser grande, completo no menor de seus atos, em Lobo Antunes a metáfora é do homem dilacerado, fracionado. Se o eu-lírico em Ricardo Reis convida a olhar para o alto (onde brilha a lua), as narradoras de *EAC* insistem na visão do plano inferior, dos restos mortais, na “exposição de fracturas e mesmo de um vasto processo de desagregação” (REIS apud GHITESCU, 2005, p. 14).

Inseridas nesse processo desagregador, as personagens de *EAC* traduzem um dos vários sentidos do termo “crocodilo”: ora flutuam sobre as terras do passado, a encaixar lenta e repetidamente as peças de uma vida que já não se recupera; ora ágeis a expulsar o presente que as incomoda. Entre as ranhuras desse quadro, elas escondem segredos, dissolvem recordações, encobrem ódios e desilusões.

Nesse universo crocodiliano, pesadelos e frustrações revelam a desestruturação dos discursos norteadores da sociedade, atingindo um nível atemporal, não mais exclusivo do período histórico pós-Revolução, pois os questionamentos se dirigem ao indivíduo.

³⁰ “Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui. / Sê todo em cada coisa. / Põe quanto és / No mínimo que fazes. / Assim em cada lago a lua toda / Brilha, porque alta vive.”

Revela-se, portanto, a pequenez da natureza primacial do ser humano, envolvido em ardilosas emboscadas, agente e paciente de traições, sendo esse muitas vezes o único caminho para a sobrevivência que, ao fim, desgraçadamente, não se consegue manter.

Com a morte de todas as personagens, o romance impossibilita a continuidade do jogo de montar proposto no início da trama. Mais que isso, com a explosão da vivenda onde se reunia o grupo, explode também o *puzzle* que porventura o leitor tenha conseguido montar.

3. O silêncio polifônico

No entrançado labirinto dos planos enunciativos de *OCJ*, *FA* e *EAC*, vislumbra-se o poder silenciador configurado ora na voz censória do discurso autoritário; ora na ausência propriamente dita, representada no silêncio; ora na presença de sentimentos provocados pela ausência: melancolia, saudade e carência afetiva. A ausência de som também é obtida por meio da “linguagem pictórica”, em função da qual a narrativa enfatiza o olhar, seja na observação dos gestos das personagens, seja na construção imagética do discurso, priorizando as descrições espaciais, as movimentações, em detrimento da fala das personagens.

Obrigadas a enfrentarem situações de violência, trauma e, conseqüentemente, morte, essas personagens tornam-se vítimas de suas próprias existências. Esmorecidas, refugiam-se no interior de si mesmas, onde encontram um silêncio que reúne alento e dor, preludiando recomeço, na tentativa de comporem um novo discurso, em que, novamente, o silêncio se impõe, repetindo-se o fluxo até o instante trágico do silenciamento definitivo.

Com a possibilidade de recomeço sempre acenada, mesmo o silêncio relacionado à morte, ou o silêncio conseqüente de limitações físicas (este último singularmente exemplificado pela surda Mimi de *EAC*) representam um instrumento de defesa para as personagens, visto ser por meio dele que elas expressam seus desejos de vingança e seus sonhos acalentadores, ambos mecanismos de sobrevivência num contexto autoritário e violento, que proíbe ou dificulta a expressão.

Os volteios com que Lobo Antunes transmite os sofrimentos de suas personagens problematizam a subjetividade num universo marcado por catástrofes, cujos

efeitos traumáticos impossibilitam novas representações aos indivíduos, que se tornam melancólicos, sem história. Nesse sentido, Nuno Júdice identifica em Lobo Antunes:

[...] um trabalho sistemático de roubar ao silêncio as vozes múltiplas que ele encobre; e de dar um rosto visível a essa resignação, que, tantas vezes, não é senão o rosto dissimulado da revolta e da rejeição dos conformismos que pesam sobre nós. Há, por isso, um peso crescente da voz/vozes do indivíduo, sobrepondo-se à voz narrativa, que nelas se projecta, arrancando esse discurso tantas vezes fragmentado, mutilado, tal como o podemos ouvir no dia a dia, ao contexto da sua efemeridade. (JÚDICE, 2005, p. 125-126)

Ao efetivar a pluralidade do silêncio em *OCJ*, *FA* e *EAC*, Lobo Antunes configura duas direções possíveis para exprimir o inexprimível no conturbado discurso literário. A primeira delas, identificada em *OCJ* e *FA*, caracteriza-se pela loquacidade, por uma fala torrencial que neutraliza a voz do interlocutor. Dá-se, assim, vazão a sentimentos paradoxais que congregam o silêncio do aniquilamento, resultante da experiência traumática, ao silêncio da descrença, por meio de uma linguagem desarticulada, excessiva e, por isso, não sintetizável, ampliando os paradigmas niilistas detectados nos discursos do médico-narrador de *OCJ* e do grupo de ex-combatentes em *FA*.

A segunda direção discursiva consolida-se não só como mecanismo de sobrevivência, mas também de afronta, das mulheres de *EAC*. Trata-se do silêncio exterior, no nível da linguagem oral, que camufla a profusão da linguagem implícita, ou seja, a do pensamento, e, desse modo, ainda que limitada ao interior das personagens, há uma resistência ao jugo autoritário, que não considera a taciturnidade como uma ameaça.

Por esse viés, o silêncio é tomado, por Lobo Antunes, como elemento propiciador das tentativas de (re)descoberta do *eu*, que as personagens engendram diariamente, mesmo que ao final percebam-se como sujeitos de uma realidade que, apesar de incompleta, incômoda e constrangedora, é seu único ponto referencial. Em tão

complexa urdidura discursiva, a fala depende do silêncio para se completar, na medida em que este significa, pela retórica do não dito ou do indizível, o sofrimento e a hostilidade, sentimentos impossíveis de se manifestarem claramente com as palavras.

Na análise da escrita antuniana, portanto, não se considera o silêncio como falta, mas sim a linguagem como excesso. Com efeito, as expressões discursivas das personagens de Lobo Antunes ampliam-se devido à exigência de um silêncio que transparece nas estruturas sintático-semânticas do discurso e até no modo como se organiza a distribuição gráfica textual.

3.1. O silêncio do fim do mundo

Logo no título de *OCJ*, Lobo Antunes constroi a metáfora do espaço em que o silêncio, a solidão e a miséria indicam o acabar de um tempo e de um mundo. Dessa forma, por meio das recordações do médico-narrador, que silenciam as imagens paradisíacas do discurso histórico-político, o leitor acompanha o ecoar do fim:

[...] **foi há seis anos e perturbo-me ainda:** [...] **o deserto** uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, **o silêncio de cemitério dos refeitórios**, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilómetros de Luanda, **Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer** e chovia, chovia, **sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia.** (ANTUNES, 2003, p. 43, grifo nosso)

Na sequência explicativa, sinalizada pelos dois-pontos, inicia-se a descrição de ações e espaços, num discurso veloz, indicativo da relação do narrador-personagem com situações limítrofes, que perpetuam o trágico silêncio de morte, marcado, principalmente, no topônimo angolano direcionador da linguagem para um movimento declinante,

inserindo o médico-narrador num cenário decadente, onde as imagens se contrapõem à ideia de fim, conotando o início e a infinitude do estado decrépito da personagem. O deserto do início da trajetória dá lugar à chuva insistente, que, juntamente com o boné que encobre os olhos do médico-narrador, ofusca a visão deste, potencializando-se os significados de esgotamento da vida.

O fim do mundo está duplamente reforçado na contraposição entre o discurso político, que pregava a felicidade dos combatentes por servirem à pátria, e a sensação de desterro diante da morte evidente:

[...] um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo [a aflição], afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. Encontrávamo-nos às vezes, à noite, na amurada, ele de livro em punho e eu de mãos nos bolsos, para fitar as mesmas ondas negras e opacas em que reflexos ocasionais (de que luzes? de que estrelas? de que gigantescas pupilas?) saltavam como peixes, como se buscássemos, naquela escura extensão horizontal que as hélices do barco aravam, uma esclarecedora resposta a inquietações informúladas. Perdi esse padre de vista [...] mas recordo com a nitidez de um pesadelo infantil a sua careta de Noé perplexo, embarcado à força numa arca de bichos com cólicas, que arrancaram às florestas natais das suas repartições, das suas mesas de bilhar e dos seus clubes recreativos, para os lançar, em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, de insegurança e de morte. (ANTUNES, 2003, p. 27-28)

O espaço ameaçador da escuridão da noite, com “ondas negras e opacas”, contrasta com as imagens que o discurso literário apresenta entre parênteses, dentro dos quais enfatiza-se a indefinição da origem ou mesmo da existência de fonte de luminosidade: “(de que luzes? de que estrelas? de que gigantescas pupilas?)”. Teríamos, assim, uma espécie de silenciamento da claridade, visto que as fontes de uma possível iluminação estão aprisionadas entre parênteses. O radical “claro”, que está na origem do vocábulo “claridade”, também está presente no adjetivo “esclarecedora” (“uma esclarecedora resposta a inquietações informúladas”), relação que enfatiza a

impossibilidade de se esclarecer o sentido da guerra e, por isso, silencia-se a possível resposta das dúvidas e das “inquietações”, estas também não formuladas nitidamente, em contraposição à nitidez do pesadelo que emana do discurso religioso.

Numa descrição assentada em discursos remanescentes da tradição religiosa, a morte é metaforizada por meio de duas narrativas bíblicas: a história da Arca de Noé e o extermínio dos recém-nascidos ordenado pelo rei Herodes. A primeira carrega o duplo simbolismo do fim do mundo, com o dilúvio, sobre as águas, como estão os militares a caminho da guerra, e o da preservação das espécies, encaixando-se na certeza de morte percebida pelos “animais militares”.

No segundo caso, a inocência das crianças da passagem bíblica transfere-se para os que morrem na guerra; a crueldade de Herodes seria metáfora do autoritarismo estadonovista para o qual o narrador reserva aberta depreciação (“ideais veementes e imbecis”). No trecho subsequente ao acima citado (p. 28), a angústia ocasionada por se vislumbrar a morte tão próxima concretiza-se nos caixões transportados vazios para retornarem com os mortos de guerra. A presença do símbolo maior da morte logo contamina a mente dos combatentes, que começam a se imaginar dentro dos caixões, como restos descartáveis da guerra.

Se a morte por si só já representa o silenciar de uma vida, a imagem da morte isolada num caixão caracteriza o momento de extrema solidão a que se submete o médico-narrador em sua travessia infernal pela guerra, esgotando-se também suas referências semânticas:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios

jacobinos de Paris se me afiguraram tão estúpidos. (ANTUNES, 2003, p. 55-56)

Os vocábulos que estruturam o período contrapõem o esvaziamento dos sentidos à sobrepujança de imagens do horror. À medida que as palavras desaparecem reforça-se o estado de insuficiência da voz do narrador-personagem. Diante do horror, instaura-se uma angustiante certeza: precisar das palavras para explicar a insuficiência delas, o que é corroborado pela interiorização dos “intestinos” que impede a exteriorização da palavra. Enquanto o médico-narrador tenta recuperar os órgãos, preenchendo-lhes, os discursos de protesto se esvaziam, assim como o discurso político-histórico relacionado aos ideais democráticos (“exílios jacobinos”), considerados estúpidos.

Conforme já aludimos, grande parte dos portugueses que eram contra a ditadura, e perseguidos por isso, se exilavam na França (cf. cap. 2, p. 84), de onde vem o termo “jacobino”, originário na Revolução Francesa. Todavia, esse termo ao longo do tempo adquiriu sentido pejorativo, o que torna a expressão construída por Lobo Antunes duplamente irônica e deceptiva, porque desqualifica o discurso revolucionário e democrático, que nem sempre é representante positivo de ideais políticos.

Contudo, mesmo o contexto político mais nobre torna-se inútil para preencher os espaços vazios do interior do corpo humano, inutilizado devido à ação violenta da guerra. O que o médico-narrador faz é reintroduzir a morte nos feridos de guerra. Impossibilitada de se expressar verbalmente, a morte grita suas dores nos órgãos e intestinos expostos dos combatentes.

Em outra passagem do romance, a focalização grotesca dos órgãos humanos, mais especificamente do órgão sexual masculino, é mais uma vez explorada para evidenciar a impossibilidade de vida verdadeiramente ativa e produtiva entre os combatentes:

A masturbação era a nossa ginástica diária, êmbolos encolhidos nos lençóis gelados à maneira de fetos idosos que nenhum útero desibernaria, enquanto, lá fora, os pinheiros e a névoa se confundiam numa trama inextricável de sussurros húmidos, sobrepondo à noite a noite pegajosa dos seus troncos, açucarados do algodão da feira popular da bruma. (ANTUNES, 2003, p. 17-18)

O ato de se masturbar, já indicativo da situação de isolamento e da não possibilidade de gerar vida, é intensificado pela qualificação amplamente negativa dos elementos envolvidos (“êmbolos encolhidos”, “lençóis gelados”). Essa situação ocorrida no espaço fechado do alojamento dos combatentes torna-se ainda mais drástica em função do contraponto com o ambiente externo, marcado pela conjunção “enquanto” que separa nitidamente os dois ambientes.

No espaço aberto configura-se metaforicamente a relação entre os seres (“pinheiros” e “névoa”), marcada pelos sons que surgem (“sussurros húmidos”) e pela caracterização “pegajosa dos troncos”, simulando o entrelaçamento da “bruma” com os troncos dos pinheiros, que ainda por cima vêm positivamente adjetivados pelo “açucarado do algodão da feira popular”, imagem que remete à infância longínqua, acentuando o sentimento de solidão dos homens que participavam da guerra.

Esse sentimento também é provocado pelo silêncio, que, numa configuração paradoxal, é a única forma de comunicação possível para os combatentes em África. A ação corrosiva do silêncio e da solidão acompanha o médico-narrador até o presente da enunciação, pois o isolamento que vivia em África perpetua-se:

Sinto-me, sabe como é, como os cães que farejam intrigados o odor da própria urina na árvore que acabaram de deixar, e acontece-me permanecer aqui alguns minutos, surpreendido e incrédulo, entre as caixas do correio e do elevador, procurando em vão um sinal meu, uma pegada, um cheiro, uma peça de roupa, um objecto, na atmosfera vazia do vestíbulo, cuja nudez silenciosa e neutra me desarma. Se abro o meu cacifo não encontro nunca uma carta, um prospecto, um simples papel

com o meu nome que me prove que existo, que habito aqui, que de certa maneira este lugar me pertence. (ANTUNES, 2003, p. 142)

A ausência é outro tipo de silêncio na narrativa antuniana, denominado por Maria Regina Brasil (apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 108) como silêncio-saudade. Nesse caso, o isolamento a que está condenado o médico-narrador marca as várias formas de expressão da ausência e, por conseguinte, de silêncio. A personagem precisa de referências externas para sentir-se viva, mas não as encontra, tornando-se uma estranha para si própria, pois não se vê representada no espaço e no tempo presentes.

O espaço onde se encontra o médico-narrador aterroriza pelo vazio que se reafirma a todo instante, seja na falta de móveis que o preencham, metaforicamente sinalizado pela imagem da “nudez silenciosa e neutra” do vestíbulo, seja na eterna ausência de correspondência, denotando falta de comunicação e indiferença do mundo externo em relação à personagem.

A procura por sinais que lhe comprovem a existência não se configura como ação concreta, servindo apenas para lhe dar a certeza de sua não representação como indivíduo, o que simboliza a morte da personagem condenada ao vazio do espaço e ao silêncio até mesmo das vozes que se direcionam às massas populacionais, pois nem os prospectos são colocados em sua caixa de correio.

Resta-lhe a inércia simbolizada na posição do médico-narrador entre as caixas de correio vazias e o elevador. Este último possibilitaria a movimentação da personagem, metaforizando o deslocamento para outro espaço, onde talvez pudesse reconstruir-se como ser existente. Contudo, a personagem não se dirige para o elevador, permanecendo na posição intermediária que representa a incompletude de seu ser.

A atmosfera de desesperança e morte que invade a narrativa de Lobo Antunes é proclamada pelo silenciar-se do tempo futuro, para o qual o médico-narrador se dirige carregado das dores que o condenam à inércia:

Há pouca coisa em que ainda acredito e a partir das três da manhã o futuro reduz-se às proporções angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que se não consegue sarar, antiga como a morte que dentro de nós cresce, desde a infância, o seu musgo pegajoso de febre, convidando-nos à inação dos moribundos [...]. (ANTUNES, 2003, p. 90)

O médico-narrador sucumbe ao poder autoritário e destruidor do tempo, que implacavelmente o conduz para a morte. Ele só consegue visualizar a aproximação do fim destruidor das esperanças que um dia existiram em sua vida, sendo, no hoje, um ser amargurado, descrente e ainda mais decepcionado, sentimentos que assolam quem um dia já acreditou em algo, porém viu suas crenças eliminadas por catástrofes e violência.

A necessidade da melancolia como base de sustentação da existência do médico-narrador é o que motiva sua relação desarmônica com o que lhe cerca no presente, constatação que se pode ampliar com as palavras de Cristina Robalo Cordeiro a respeito das personagens dos romances de Lobo Antunes:

[...] [a] frieza com que são [...] desmontadas as personagens [numa] desordem emocional das suas vidas, individualizadas na diferença de quotidianos (passados ou presentes), [uma] lucidez que preside à desconstrução das relações, de indiferença ou de hostilidade, que entre elas se instauram e das imagens que de si vão procurando construir [...]. (CORDEIRO apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 125)

Regido pela desarmonia, o médico-narrador de *OCJ* não consegue reconstruir sua própria imagem, o que é agravado pela consciência de que sua incapacidade silencia também as esperanças do tempo futuro, tornando-se inútil a divisão cronológica para sua

vida. Tendo em vista que o *khronos*, para Lobo Antunes, nada mais é do que um “movimento lento, vagaroso e elástico” (ANTUNES apud ZUBER, 1997, p. 5), entende-se o quão doloroso pode se tornar o processo cíclico de construção e destruição a que é condenada a personagem.

Cabe, nessa altura, citarmos outro trecho do romance, onde o médico-narrador, durante os combates em África, lembra-se do “tio Elói a dar corda aos relógios de parede” (ANTUNES, 2003, p. 140). Essa imagem, associada à marca temporal da citação anterior (“a partir das três da manhã”), presentifica o ato mecânico do tio, agora na pessoa do médico-narrador, que precisa “dar cordas” às suas lembranças, a fim de que não se esgotem suas únicas referências temporais, pois para o futuro somente é possível dirigir-se com a melancolia das feridas do passado.

A ação neutralizadora age também por meio daqueles que não estiveram na guerra. O médico-narrador, num tom amargo, verifica a rapidez com que os mortos em combate são esquecidos, o que provoca a desumanização tanto dos combatentes, porque o silenciamento de sua morte condena-os à inexistência, quanto daqueles que se esquecem dos mortos, pois sua indiferença perante os horrores de guerra equipara-os a manequins “petrificados”, de inúteis e mecânicos gestos.

Em *O CJ*, o discurso literário registra o esvaziamento das referências que dão sentido à existência humana. O espaço, caracterizado pela ideia do fim, da distância e dos obstáculos, dificulta a movimentação do indivíduo, tornando-o inerte. O tempo, alicerçado na negatividade do advérbio “nunca” constantemente enunciado, impossibilita a continuidade das vozes, que se calam diante dos horrores do passado de mortes, embora as lembranças alcancem o tempo presente e o futuro.

Subsiste, portanto, apenas a voz do médico-narrador, que, num último golpe do discurso literário, tem como ouvinte apenas a imensidão do rio Tejo, indiferente ao sofrimento da personagem.

3.2. Silêncio que se vai tocar o *Fado*

Questionado sobre a origem do título de seu romance *Fado Alexandrino*, Lobo Antunes explica: “*Fado Alexandrino* foi um título que me sugeriu um amigo. Em Portugal há quatro formas de fado e o alexandrino é uma delas” (ANTUNES apud BLANCO, p. 178). O teor simplista de sua fala esconde uma instigante teia de relações, que remete para além dos tipos de fado em Portugal.

O fado de tipo alexandrino tem esse nome porque seus versos devem ser dodecassílabos, como o poema alexandrino. Numa comparação estrutural entre o estilo musical e a composição literária, observa-se a influência dos versos dodecassílabos também no romance *Fado Alexandrino*, que é, como já dissemos, composto por três partes (*Antes da Revolução, A Revolução, Depois da Revolução*), sendo cada uma delas dividida em 12 capítulos, numa analogia com a métrica do poema alexandrino.

Para “interpretar” seus versos fadistas, Lobo Antunes convoca cinco ex-combatentes da guerra colonial portuguesa em Moçambique, de modo que cada uma dessas personagens assume função semelhante à de intérpretes das “desgarradas”, ou seja, fados “cantados ao desafio”, cujos cantadores devem improvisar, numa espécie de competição em que as vozes vão se alternando num ritmo veloz, “adquirindo por vezes um carácter jocoso. [...] E o humor, irónico ou satírico, e mesmo a crítica social, chegam a ser veiculados no fado” (HALPERN, 2004, p. 28). Assim, as vozes dos ex-militares alternam-se nas narrativas como as dos cantadores fadistas, embora a disputa no discurso literário

antuniano torne-se ainda mais tensa devido aos momentos de silêncio que a narrativa mnemônica impõe.

O diálogo entre a história do estilo musical e a escrita antuniana também resvala na crítica irônica, se considerarmos que o fado, antes relegado e censurado pelo Estado Novo, foi por este manipulado depois da 2ª guerra mundial, quando a ditadura portuguesa precisava reconquistar a confiança da população, diante de um quadro de governos autoritários derrubados e da instauração de democracias. Com o fim do Estado Novo, o fado permaneceu, pelo menos nos primeiros anos do governo democrático, com o estigma de ser a música do regime autoritário.

Notamos a veia questionadora de *FA* no modo como o discurso literário recontextualiza tais fatos históricos envolvendo o estilo musical fado, visto que as personagens do romance também são vítimas da manipulação estadonovista. A marginalização social é outra questão que percorre as páginas de *FA*, visto Lobo Antunes ambientar seu romance em bairros da periferia de Lisboa, como Monsanto, Cabo Ruivo, Intendente, Anjos, ressaltando a desfavorável condição socioeconômica de suas personagens, localizadas junto à classe média baixa e próxima do acampamento de Monsanto, onde ficaram os emigrantes portugueses, os denominados “retornados”, que chegavam da África sem dinheiro, sem moradia, e reuniam-se ao redor de Lisboa, nos chamados “bairros de lata”.

Tanto as histórias passadas em África, quanto as malogradas tentativas de reconstruírem suas vidas em Lisboa soam como base para o “aniquilamento das personagens” (SEIXO, 2002, p. 128), revelado no tempo presente da ação narrativa, aparentemente em decorrência do leviano assassinato de Celestino, o oficial de transmissões. Dizemos “aparentemente” porque a morte do oficial de transmissões não seria apenas motivo, mas também consequência de um latente desejo do grupo de ex-

combatentes de anularem suas rudes lembranças e suas frustrações, por sentirem a vida como uma fracassada tentativa. Frustração que se revela nas palavras do soldado: “mas que caneco de vida, que complicação de vida, o meu capitão não acha?, como tudo se nos afigurava ir ser simples e claro no regresso da guerra” (ANTUNES, 2002a, p. 403-404).

Os ex-combatentes esperavam que a vida melhorasse depois que voltassem para Lisboa, pois estariam a salvo dos horrores da guerra. Mas logo suas expectativas foram desenganadas, pois o ambiente que encontram em Portugal não lhes permite superar seus traumas, obrigando-os a silenciar as esperanças que alimentaram quanto às promessas revolucionárias.

Já das recordações de guerra os ex-combatentes não conseguem se desvencilhar, apenas apaziguar com a própria narrativa de suas desventuras, pois a única coisa que eles possuem são suas histórias, das quais dependem para continuarem vivendo, pois, assim como acontece com o médico-narrador de *OCJ*, são as lembranças que ainda sustentam a existência das personagens no tempo presente. O modo conturbado com que as narrativas são transmitidas, numa sucessão de interrupções, figurativiza o mergulho dessas personagens em seu próprio íntimo, que vai se esvaindo aos poucos.

O tenente-coronel, Artur, protagoniza um percurso labiríntico desenhado pela metáfora da interiorização em direção ao subconsciente, numa linguagem que ganha contornos de buraco negro ao realizar movimentos concêntricos e atrair a personagem (e o leitor) aos opacos corredores de um hospital, em busca de uma vida que já não existe: a de sua esposa, que falecera vítima de um câncer.

A primeira parte da fala de Artur representa a entrada no ambiente: “Havia muitos doentes na entrada da consulta, silenciosos e ovinos, à espera que uma porta se abrisse e lhes chamassem o nome” (ANTUNES, 2002a, p. 30). Uma atmosfera impessoal é metaforizada pelo silêncio animalesco dos pacientes (“silenciosos e ovinos”): como eles,

também Artur está à espera de descobrir sua identidade. A imagem da porta ainda fechada é significativa, pois embora o tenente-coronel siga o percurso “conscientemente”, ainda não é capaz de encontrar o caminho correto:

Tentou refazer o trajeto de uma forma inversa mas sentia-se perdido num labirinto de paredes, de esquinas, de degraus, de portas que se não abriam, de botões de elevador em que não se atrevia a carregar. [...] por instantes imaginou desvãos cheios de cadáveres que se transviaram, como ele, naquele dédalo de raras janelas fechadas sobre a uniforme melancolia da tarde, cheirando a éter, a desinfetante e a mijó de retrete. As humildes e caladas criaturas da entrada deram lugar ao eco dos próprios sapatos e ao som da sua bronquite aflita [...]

[...] sentia-se na realidade amedrontado e tonto, sem palavras, de modo que principiou a recuar até a mão tocar o frio metálico de um puxador. Os clínicos, de repente enormes, contemplavam-no com o que se lhe afigurou uma reprovação imensa: A sério que o não matei, gritou calado o tenente-coronel, não apertei o gatilho, não ergui sequer o cano da arma à altura dos trapos do peito. [...]. Um elevador acanhado, enxameado de enfermeiras jovens que conversavam e se riam, vomitou-o no átrio onde reencontrou as tristes pessoas cinzentas que aguardavam a consulta em silêncio. (ANTUNES, 2002a, p. 30-32)

Uma vez iniciado o caminho que o levará a descobrir-se a si próprio, Artur já não vê possibilidade de retorno. Deixados para trás os silenciosos pacientes, o tenente-coronel ouve seus próprios passos, metáfora do trajeto de interiorização se completando.

O emprego de vocábulos relacionados ao emaranhado espaço configura a entrada na clínica como a imersão do tenente-coronel em seu subconsciente, quando a personagem entra em contato com a culpa que se duplica e sobrepõe as imagens do negro assassinado em África e da sua mulher. A tentativa de expurgar sua culpa relaciona-se com o caminho que a personagem faz ao sair da clínica, significando a retomada de si mesma, ou seja, reassumir sua identidade, o que é corroborado pela repetição do pronome “eu” ao longo do trecho (ANTUNES, 2002a, p. 34), impondo a subjetividade à alteridade e, assim, evidenciando a solidão de Artur.

O difícil movimento realizado por Artur para entrar nas dependências do hospital conota a dificuldade da visão, em contraposição ao estado de alerta do caminho de volta, cuja narrativa, contrariamente ao vagaroso discurso do adentrar-se, possui uma velocidade que dá o tom da fuga do remorso empreendida pelo tenente-coronel, agora um ser destroçado pela descoberta traumática de que ele é o causador de sua própria morte, na medida em que se percebe responsável pelas mortes da esposa e do negro em África.

Nesse trajeto, percebemos a força destruidora do silêncio que se bifurca em silêncio-morte e silêncio-ausência. No primeiro caso, relacionado ao que ocorrera em Moçambique, onde Artur ordena o assassinato de um prisioneiro de guerra cuja cena de morte o acompanha para sempre.

Já no segundo caso, o silêncio-ausência, configura-se o trinômio silêncio *versus* fala *versus* dor/sofrimento. Como meio para remediar a dor, Artur cria a ilusão de que sua presença em Portugal evitaria a morte da esposa, o que nos remete à simbologia da palavra como elemento mágico. No entanto, para desespero de Artur, suas palavras não correspondem a seu desejo de ocultar a morte, pois à proporção que seu desejo é enunciado aumenta sua certeza de ser o culpado pelo falecimento da mulher.

Desse modo, o silêncio configura-se duplamente: nas cartas recebidas por Artur em África e na sua ausência em Portugal, constatação que revolta a personagem. Observa-se, portanto, a subjetivação da causa do sofrimento, ou seja, o sujeito que sofre descobre-se provocador desse sofrimento e, pior que isso, incapaz não só de aceitá-lo como também de remediá-lo.

Na busca por anular os silêncios-sofrimentos que tomam conta de sua vida, Artur provoca ruídos. Depois de retornar do hospital, já em sua casa, ele começa a derrubar a “preciosa cangalhada” da esposa sobre a mesa, ou seja, os objetos sem valor aos quais ela dava importância e que, com sua morte, intensificam o vazio que se tornara estridente para

o tenente-coronel. O sentimento de vazio se inter-relaciona ao som monótono do telefone que toca insistentemente, como se a campainha fosse a voz de Artur, um som único remetendo à solidão (“não consigo respirar sozinho”) e indicando o silêncio alcançado pela monotonia dos sons que nos levam a não mais prestar atenção neles, como se se calassem e, no seu silêncio, ecoassem o vazio em que nos encontramos.

A força destruidora do silêncio associa-se ao poder do olhar, em outra cena de *FA*, quando a personagem alferes se recusa a ver não só o que se passa, mas também o que se ouve:

Se eu fechar depressa os olhos, pensou o alferes encostado à moldura da janela, o escuro continua eternamente e **salvo-me de ver amanhecer as caras extenuadas destas gajas [...]**.

[...]

[...] não assisto ao pétreo, desgostado silêncio de depois [...], **fecho os olhos depressa e não vejo [...] as roucas, urgentes vozes sem voz.** (ANTUNES, 2002a, p. 395-396, grifo nosso)

Com o gesto de fechar os olhos, o alferes mantém a escuridão propícia para a execução do fado, ou seja, impede que a claridade interrompa as narrativas de seus companheiros, pois a luz revelaria a depreciação do tempo presente, metonimicamente representado pelas faces das mulheres que acompanham o grupo de ex-combatentes.

O silêncio que se fez para ouvirmos esse fado ameaça tornar-se, ele próprio, significante e signo, com sua ação paralisante, petrificante (“pétreo”), representando um momento de terror para o alferes, porque suas tragédias pessoais já não teriam voz para serem contadas, visto serem silenciadas pela rouquidão. Teríamos aqui o silêncio no sentido apontado por Barthes:

[...] o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao

dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, "sábua", heróica ou sibilina: é uma pose → fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo. (BARTHES, 2003, p. 58)

À medida que a narrativa de *FA* se encaminha para a cena da morte do oficial de transmissões, os sons do presente e do passado tornam-se insuportáveis. Em contrapartida, o silêncio também é sufocador, uma vez que obriga as personagens a ouvirem-se a si próprias. Daí resulta um clima paradoxal propício ao *nonsense*, em que o dizer e o não dizer são peças fundamentais num processo comunicacional onde cada um dos locutores cria um universo dialógico particular, espécie de monólogos que se inter-relacionam tematicamente.

No capítulo 7 da terceira parte do romance, depois que Celestino confessa ser amante da nova esposa do tenente-coronel, as manifestações de revolta contra a atitude do oficial, incitadas pelo soldado, mesclam-se a narrativas paralelas, entre elas a de Melissa, uma das dançarinas da boate: “O nosso tenente, afirmou com energia o soldado, devia ser punido de imediato, meu capitão. Mata?, Corvos?, perguntou o médico, interdito, hesitante, é a primeira vez que frequenta uma consulta de nervos?” (ANTUNES, 2002a, p. 503).

A pergunta do médico a Melissa, que dá sequência à sua narrativa sobre os corvos que a incomodavam em sua casa próxima à mata, interrompe a fala do soldado que taxativamente reclamava a punição imediata do oficial de transmissões. Num primeiro momento, esse segmento sugere-se como continuidade da fala do soldado, em função de o vocábulo “mata” poder ser depreendido como uma pergunta de Abílio ao capitão sobre a punição que deveria ser imputada ao oficial de transmissões. Tal relação é desfeita com o prosseguimento da leitura, no entanto, o clima de morte que impera por todo o capítulo insinua-se ainda mais.

Contribui para o clima mórbido do capítulo a presença dos “corvos”, que não incomodam apenas Melissa. Esses pássaros estão presentes também no apartamento em que Celestino se encontra com a mulher do tenente-coronel, sendo comparados, pelo oficial de transmissões, aos corvos que havia em Moçambique, onde eram “mais cruéis, mais espessos, mais estranhos, mais carregados de ameaças e de presságios” (ANTUNES, 2002a, p. 500). A presença ameaçadora dos ruídos dos corvos, de que é impossível não percebermos a voz do aterrador corvo de Edgar Allan Poe, não é silenciada, pelo contrário, parece transferir-se para a voz da personagem soldado, que, assim como o corvo de Poe, repete insistentemente a necessidade de castigar o oficial de transmissões.

Paralelamente a essas vozes, surge outra narrativa de morte e silêncio no discurso de Celestino, que conta o destino de Esmeralda. A empregada, que acompanhou o oficial de transmissões durante toda sua vida, é a única portadora das lembranças mais remotas de Celestino, já que sua madrinha morreu. Porém, o silêncio no qual Esmeralda vive enclausurada distancia ainda mais o militar de sua identidade, visto que, no presente da enunciação, a empregada está doente e já perdendo as características sensoriais e racionais: “Esmeralda cegou depois, num lar de pobres no Combro: visito-a no Natal e ela não fala, não ouve, não compreende, não me conhece” (p. 41).

Da mesma forma que o passado de Celestino vai desaparecendo devido ao alheamento de Esmeralda, também ele próprio começa a desaparecer com o silêncio do tenente-coronel, pois enquanto todos se manifestam a respeito da atitude do oficial de transmissões, o tenente-coronel contraria as expectativas de reação ruidosa e permanece em silêncio, mais profundo que sua fala, permitindo o desenrolar das ações até o crime.

Celestino, a personagem cujo nome evoca o universo divino, o infinito, tem seu fim decretado por Abílio, o soldado, a personagem terrena, avessa a sonhos de mundos

ideais. Por sua vez, o fim da vida do soldado retoma o início da trama de *FA*, numa circularidade narrativa:

Foi ali embaixo que se acabou a guerra, pensou estupidamente o soldado, ali que acabaram as emboscadas, as minas, os mortos e os feridos [...] uma, duas voltas no ar, os corpos jogados um de encontro ao outro [...] um gosto de sangue ou de carne pisada na boca [...], a certeza de flutuar eternamente sobre uma segunda estrada pegada ao muro do quartel, o polvo de pessoas ondulava e chamava-os, o saco de roupa e bugigangas africanas pesavam-me no ombro, o asfalto cada vez mais perto [...], tomar um táxi para a Buraca, encontrar as sobranceiras hostis da minha irmã, a cintura ou os rins que se me esmagavam, sem dor, sem sofrimento, sem som, o ouvido molhado de uma escura pasta pegajosa, as pernas aprisionadas em arestas de metal, o conta-quilômetros, solto, vogando na cabina, uma fugaz paisagem de floresta e eu a correr de arma na mão no sentido da aldeia, e logo depois, e antes do estrondo, e da explosão, e das altas chamas amarelas, nada. (ANTUNES, 2002a, p. 605)

Enquanto o caminhão onde estavam Abílio e o mudo precipita-se do viaduto, o soldado mergulha em suas recordações, tão desenfreadamente como o caminhão. Assim, a narrativa segue em fluxo de consciência, sobrepondo imagens desordenadas, das quais surgem o combate em Moçambique, o retorno a Lisboa e os receios quanto ao reencontro com a irmã, no tempo do passado, e as cenas dos volteios do caminhão, no tempo presente. Na sequência: “uma, duas voltas no ar, os corpos jogados um de encontro ao outro [...] um gosto de sangue ou de carne pisada na boca”, o gosto de sangue aproxima os tempos e os espaços, pois serve para descrever tanto a sensação provocada pela explosão de uma mina, quanto o acidente com o caminhão.

O advérbio “ali”, na fala do soldado, refere-se ao asfalto para onde cai o caminhão, mas o pensamento de Abílio transfere para aquele local o fim da guerra, uma trágica transposição de imagens significando a última tentativa da personagem em se livrar das lembranças e das dores de sua trajetória. Conforme o acidente vai se desenvolvendo, a visão de sua chegada a Lisboa e da hostilidade de sua irmã dão espaço para as ações em

combate, que se esvaem, transformando-se na morte que o salvou da violência de estrondos e explosões, visto que o “nada”, ou seja, a morte, acontece “antes do estrondo, e da explosão, e das altas chamas amarelas”. Assim as lembranças de Abílio, revestidas dos sentimentos de vazio e solidão, explodem junto com o caminhão.

Acompanhamos a expressão de sentimentos desarticulados de uma personagem que narra sua própria morte, enquanto avalia sua vida, que se revela, ao fim do trecho, reduzida a traumas e decepções.

A morte também se avizinha da personagem Artur, o tenente-coronel. Depois de causar prejuízo na empresa em que era gerente, Artur é demitido e ameaçado pelo capitão Mendes, seu chefe: “quem nos faz perder milhares de contos acaba por pagá-los de uma maneira ou de outra” (p. 605). Enquanto volta para casa, o tenente-coronel é cercado:

[...] deu um ridículo saltinho curto para o lado, a fim de evitar um charco de lama, e o murro do rinoceronte mais velho atingiu-o em cheio na cara [...] e, ao tombar, apercebeu-se que o hidroavião de Cabo Ruivo levantava vôo como um arcanjo exausto, escalando dificilmente os degraus ocios da tarde a caminho do mar. (p. 607)

Novamente o depreciativo comentário do narrador direcionado às ações que antecedem o desfecho das personagens: o pensamento de Abílio foi “estúpido” e, agora, o salto de Artur foi “ridículo”, adjetivos pejorativos que intensificam a disforia desses momentos das personagens. O “rinoceronte” que atinge Artur é um dos guarda-costas do capitão Mendes, que ordena a surra no tenente-coronel como punição pela dívida de Artur. O voo do hidroavião comparado a um movimento angelical (“arcanjo exausto”) contrapõe-se ao movimento de queda de Artur, tombado no chão, registrando-se, assim, a decadência dessa personagem.

O desenlace da trajetória da personagem Jorge, o alferes, é o único diretamente consequente do assassinato do oficial de transmissões, pelo qual Jorge foi considerado

suspeito pela polícia. Em seus últimos momentos antes da prisão, as imagens de Inês, sua ex-mulher, e de Adelaide, sua atual companheira, respectivamente, passado e presente, misturam-se enquanto Jorge se perde no estacionamento procurando seu carro:

[...] se não dou com o carro sento-me numa valeta e borro-me, a Adelaide mata-me [...], espalmou a mão contra uma árvore, Vou vomitar, um tipo de cigarro na boca e calças em harmônio, que um guarda fardado acompanhava, facilitava-lhe os arquejos com pancadinhas nas costas, uma furgoneta com uma luz no topo aguardava-os placidamente de rodas encostadas ao passeio [...]. (p. 607)

O fato de estar perdido é representativo do estado mental de Jorge, que não encontra o meio com o qual poderá retornar para casa. Em evidente deterioração física, “borrar-se” e “vomitar” significam, para Jorge, a possibilidade de exteriorizar suas angústias. A cena escatológica intensifica-se ao ser contraposta ao advérbio “placidamente” relacionado à “furgoneta”, indicativo da cínica paciência com que os policiais amparavam Jorge enquanto o conduziam à prisão.

Emudecido o oficial de transmissões, silencia-se conclusiva e metaforicamente a possibilidade de sentir e de emocionar-se dos demais militares, sendo o assassinato de Celestino o meio pelo qual as dores de guerra e de existência misturam-se e desfazem-se no posterior encontro solitário que cada um dos ex-combatentes tem com o fim decrépito de suas trajetórias, tendo em vista a impossibilidade de continuarem a viver esvaziados das lembranças traumáticas.

3.3. Exortação ao silêncio acutilador

Com *EAC* Lobo Antunes considera ter chegado “o mais longe que se pode chegar na construção polifónica” (apud BLANCO, 2002, p. 64-65), polifonia representada

por vozes silenciadas, mensagens interrompidas, palavras que se fazem entender por sua ausência. Pode-se dizer que nesse romance Lobo Antunes esteja muito próximo do que ele imagina ser o livro ideal: um livro silencioso, com o mínimo possível de palavras (ANTUNES apud LUÍS, 2001, p. 192).

Nesse sentido, o silêncio é a chave para o ingresso na trama de *EAC*, cuja linguagem elíptica possibilita ao leitor não apenas subentender o texto, como também ampliar seu sentido, estabelecido, por sua vez, nos confrontos entre o discurso da violência e o do sonho: o primeiro representado pelas vozes dos homens integrantes da rede bombista, e, o segundo, pelas vozes das mulheres ligadas a esses homens, todos compondo o silenciamento do discurso histórico oficial pelo literário. Também os ruídos do mundo externo e os do mundo interno se alternam no íntimo das quatro mulheres, particularmente no deslocamento temporal que realizam frequentemente.

Em todos esses combates, a morte é uma constante, pois as mulheres já iniciam suas trajetórias mergulhadas numa espécie de morte psicológica, uma vez que vivem no passado, rejeitando as referências espaciotemporais do presente. Sonhos e desejos ou pertencem ao tempo passado (caso de Celina, que deseja voar como quando era criança e o tio a jogava para o alto), ou são impossibilitados por ações externas às vontades dessas mulheres (o desejo de Simone de ser mãe, mas que não se realiza porque seu namorado é estéril). Porém, o maior impedimento para a concretização desses sonhos é a morte que cai sobre todas as personagens ao final do romance.

É Mimi quem primeiro nos introduz nas recordações do passado, caracterizado no amargo da subjetividade e da intersubjetividade:

a minha avó empoleirada no seu trono combinou gasosa, café e açúcar em manigâncias misteriosas, [...]

[...]

— Não contes a ninguém que te expliquei a fórmula da Coca-Cola
a vantagem dos americanos, aquilo que os fazia ganhar guerras e os tornava ricos, eu riquíssima
— Vais ser riquíssima Mimi vais casar com um conde dona de Nova York, de todos os cinemas da Galiza e Portugal
[...]
[...]
— Não contes a ninguém
não contei a ninguém avó, não tenho cinemas, não sou rica, não casei com um conde. (ANTUNES, 2001a, p. 7-8)

Ao re-descobrir-se frágil e destituída de infância, especialmente no que se refere às promessas não cumpridas da avó, Mamãe Alicia, Mimi percebe que seu silêncio ao não revelar o segredo da coca-cola impediu que a palavra se instaurasse como fato; conseqüentemente, a personagem realiza o caminho inverso ao das promessas de sucesso que a avó lhe havia feito. A manutenção do segredo condenou a personagem ao silêncio e, por extensão, à tristeza e à insatisfação que a acompanharam até a vida adulta.

No contexto de Mimi, o discurso literário troca do discurso do Estado Novo português sobre a instalação da fábrica da Coca-Cola³¹. O texto de Lobo Antunes ressalta a fabricação da bebida como uma desobediência ao governo autoritário português, sendo também uma representação jocosa do poder, contrapondo a pequenez de Portugal, onde a bebida era proibida, à influência que têm os Estados Unidos, país símbolo desse refrigerante e detentor de sua fórmula, sobre os demais países do mundo.

A personagem Mimi representaria, por via metonímica, o fracasso do país Portugal, que mesmo de posse da fórmula, metáfora das condições necessárias para a instauração de uma democracia, como a dos Estados Unidos, não consegue efetivar-se como país verdadeiramente livre.

³¹ Salazar proibiu a fabricação e comercialização da bebida em território português, sob o argumento de que sua produção reduziria o consumo de vinho e, assim, enfraqueceria a economia de Portugal. (ANTUNES, José, 1996).

Em outra instância do silêncio relacionado à personagem Mimi, verificamos sua surdez como dissimulação da fala comprometedora:

— *Tem de ser amanhã minhoca não me digas que não preferes assim não me digas que te agradava que nos denunciasses a todos*

Mimi

tenho a certeza, por mais surda que fosse, que sabia de nós e se calava como a minha avó se calava

— *A avó dela é melhor que a tua inventou a Coca-Cola lá na Galiza*
Celina

a surda que se erguia a dormir para espreitar o anúncio luminoso do largo, utilizava um telefone sem campainha com uma luzinha que acendia e apagava, o sócio do meu marido encostou-me à orelha, ecos de palavras deformadas, como a garganta de Deus anunciando o Dilúvio, a afilhada do bispo, incrédula, a avaliar o aparelho tocando-lhe à cautela no pavor de choques

— *Credo*

[...]

se jantávamos os quatro carregava-me com a metade de baixo no bico do sapato ao mesmo tempo que a metade de cima se explicava à surda, arredondando os olhos, o indicador da surda fabricava uma bolinha de pão sem deixar de medir-me, sucede-me pensar

— *Descansa que nunca te farás uma cena os surdos são diferentes sabias?*

que entendia as coisas como os bichos entendem, atravessava a toalha com a vista e percebia os joelhos, as pernas, sucede-me pensar que nem sequer me detestava, que ao mirar-nos mirava para além de nós [...].
(ANTUNES, 2001a, p. 33-34, itálico do autor)

As vozes da personagem Celina e de seu amante, o marido de Mimi, são interligadas pelo conflito sintetizado no paradoxo: “não me digas” *versus* “denunciasses”, contrapondo-se os dois extremos do jogo verbal da acusação, que transforma a fala em instrumento de autopunição, assim induzindo o locutor a ser algoz de si mesmo. É essa a artimanha de Celina, que parece acusar seu marido de trair os bombistas para que aquele fosse punido com a morte e, assim, Celina ver-se-ia vingada do marido, a quem acusava de ter roubado sua infância.

Em outra instância da palavra denunciadora, verificamos o silêncio de Mimi diante das evidências do assassinato e da traição, assemelhando-se à omissa avó de Celina

e contrapondo-se a sua avó, Mamãe Alicia, que não se conforma com a proibição autoritária e inventa sua fórmula da coca-cola, sendo, assim, realizadora. Nesse contexto, a palavra adquire a função transformadora, na medida em que enaltece o locutor.

Mimi é inferiorizada por seu marido, que repetidas vezes salienta sua diferença em relação aos outros seres humanos como algo negativo (“os surdos são diferentes”). No entanto, essa diferenciação confere à Mimi poderes sobrenaturais, que intensificam seus demais sentidos, particularmente o da visão.

No telefone sem campainha, cujo som, substituído pela luz, desperta o olhar e é burlescamente comparado ao som da garganta de Deus, indica-se o poder por meio dos sons guturais, indefiníveis, e, por isso, amedrontadores. Com essa imagem, construída no discurso de Celina, questiona-se o discurso religioso que atemoriza por meio da indefinição de seu conteúdo, ou, ainda, pela contínua emissão de mensagens misteriosas que anunciam o fim, assim como a voz divina no telefone de Mimi anuncia o dilúvio final.

No diálogo implícito entre Mimi e Celina, a cena de traição entre a mãe de Celina e seu tio, agora protagonizada por Celina e o marido de Mimi, é presentificada pelo olhar poderoso desta última, a intensificar a mediocridade das ações humanas, pois seu olhar provoca, em Celina, a sensação de que é ignorada pela esposa de seu amante.

Assim, em *EAC*, tempo e sentimento convergem para o dialogismo polifônico entre violência e sonho numa inter-relação ideológica que invariavelmente transfere as personagens do mundo corpóreo repleto de bombas, atentados terroristas e assassinatos ao abstracionismo de seus universos subjetivos, conforme descreve Petrov:

[...] semanticamente o romance [*Exortação aos Crocodilos*], ao explorar aspectos da vivência das quatro enunciantoras, põe a tónica nos seus distúrbios emocionais, devido a ambientes socioculturais degradados; nas metamorfoses que sofrem as suas relações; nas atitudes inesperadas que assumem; na indiferença e na hostilidade que se instaura entre elas e os seus parceiros. (apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 229)

Para Mimi, o refúgio abstrato tem lugar no espaço trazido pelas recordações da avó: a Galiza, cuja chuva de rosas empresta ao ambiente o aspecto mágico. A magia é abalada pelas sensações de opressão e medo vivenciados por Mimi, com as imagens dos familiares a esperar e arquitetar a morte de Mamãe Alicia, personagem detentora da história que narra a chuva de rosas.

A morte de Mamãe Alicia silencia a magia por ela representada. Sem a proteção da avó, a fórmula da coca-cola adquire, para Mimi, a função mágica de resolver problemas e confrontar as angústias. No dia do enterro de sua avó, Mimi é surpreendida por seus familiares, recém-chegados do cemitério, agachada junto ao tanque tentando fazer coca-cola e assim conseguir dinheiro para um enterro à altura da grandeza de Mamãe Alicia.

Suja e aparentemente alheia ao que acontecera, Mimi apanha dos pais, situação que conota o agigantamento das ameaças, preconizando o ambiente de violência no qual Mimi, já adulta, está inserida: “as sobrancelhas e os lábios deles moviam-se sem som ao gritarem comigo, o vento calado nos salgueiros, o Lorde a galopar ao acaso estremecendo latidos mudos” (ANTUNES, 2001a, p. 14).

Os sons se espalham no espaço e se esvaziam, restando a Mimi somente imagens, numa narrativa que desacelera o curso dos acontecimentos, devido ao emprego das vírgulas. Como uma câmara filmadora que focaliza um a um os componentes da cena, os sons são eliminados e a narrativa pode, então, conduzir o olhar do leitor de maneira mais livre, permitindo-lhe apreciar a caracterização pictórica que o discurso literário assume no trecho acima citado.

A magia é definitivamente afastada da vida de Mimi adulta. Nessa fase, já não está em Coimbra, espaço físico da infância, e tem como companheiro um marido cuja presença é ameaçadora, haja vista o contexto brutal em que está inserido. No trecho

abaixo, numa espécie de delírio, Mimi enxerga o terror nas corriqueiras ações de seu dia-a-dia, processo que evidencia a interiorização da violência e a proximidade da morte:

[...] não dou fé das explosões mas os jornais explicam-me, vejo os incêndios dos prédios, os mortos, uma asa de avião num telhado, o meu marido avançando para mim a apontar o revólver
— Mimi
eu encolhida de medo, à espera
a voltar o revólver contra si mesmo, a disparar uma chamazinha azul e não era revólver, era o isqueiro de acender o cigarro. (ANTUNES, 2001a, p. 49)

Mimi não tem acesso ao som das explosões, mas percebe a violência por meio de imagens (“vejo”), que se transferem para a ação do marido conferindo-lhe traços advindos do delírio em que Mimi mergulha. Nesse universo abstrato de sobreposição de imagens, as ações terroristas executadas pelo grupo voltam-se para Mimi, cuja única reação permanece no nível da efabulação, onde a morte do marido é latente. Mas, ainda assim, a posição subalterna de Mimi se faz presente, porque mesmo em seu delírio não é ela que mata o marido, é ele que se suicida, notando-se que a primeira imagem delirante da surda fora da iminência de sua própria morte, causada pelo marido (“o meu marido avançando para mim a apontar o revólver”).

Em sua intimidade silenciosa, Mimi decodifica os sons e codifica-os em imagens, numa dimensão delirante e transformadora do espaço à sua volta. Nesse encadeamento, o discurso literário prioriza o pensar, com toda sua carga imagética, cujo resultado final configura-se na descrença em relação ao discurso testemunhal de Mimi, pois imaginação e memória misturam-se, invadem-se.

Desse modo, o discurso literário chama a atenção para a possível dose de fantasia, ou deturpação da realidade, que também possa existir no discurso jornalístico sobre os atentados bombistas.

Por sua vez, para a personagem Fátima, o discurso mnemônico corrobora a ideia de que a violação de seu corpo, no tempo presente, é continuidade do assédio que sofria quando criança. As relações sexuais que Fátima é compelida a manter com seu padrinho, o bispo que faz parte da rede terrorista, denotam profanação na confusa dependência que a afilhada mantém com o discurso religioso que lhe foi imposto na infância:

Há ocasiões em que me pergunto por que motivo continuo aqui, a engomar batinas entre cheiros de incenso, num andar onde os reposteiros de damasco engolem os ecos e um velho me cobre com o olhar como os bois cobrem

(sofro-lhe o peso nos rins e não me toca, respira-me no pescoço e está longe, tosse-me na nuca e mantém-se no escritório, às voltas com a Bíblia, soluça-me pedidos e permanece calado)

os cascos lentos, as ancas empenadas, a ternura gelatinosa que as lentes desfocam, cobre-me com o olhar como os bois cobrem

— Fatinha

as narinas gigantescas, o pescoço pesado

— *Beija a mão do teu padrinho Fátima*

a outra mão na minha cabeça, rebuçados de fruta pegados ao papel

— *Menina obediente menina obedien*

não me atrevia a cuspir os pedaços de invólucro, conforme não me atrevia a descolar a hóstia das gengivas por medo de magoar o Jesus, engolia sem mastigar

— *Não se mastiga*

e não sabia a nada, o pavor horrível de dizer nomes, desobedecer, pecar, se a gente peca a hóstia sangra, a catequista anunciou que uma senhora comungou em pecado e o sangue de Cristo aos borbotões boca fora [...]. (ANTUNES, 2001a, p. 58, itálico do autor)

Ao comparar o modo de olhar do bispo à ação animal da reprodução, o discurso literário insinua o coito, pois a expressão “cobrir” é empregada para definir a cópula animal. Assim, a narrativa brutaliza o assédio do bispo sobre Fátima, cuja posição submissa, como a de Mimi, também é ressaltada.

Na infância de Fátima, tempo marcado pelo discurso em itálico, o ato de “cobrir” também aparece no gesto do bispo em direção à afilhada (“*a outra mão na minha*

cabeça”). Se o silêncio torna a situação ainda mais opressora, conforme se observa na ênfase dada ao olhar, e não aos sons do coito, a sequência das ações paradoxais do bispo, registradas entre parênteses, mascara sua condição de opressor, escondendo-a, silenciando-a, e, assim, ressaltando sua hipocrisia.

Fátima se pergunta por que continua ali. No entanto, seu autoquestionamento não dispara a ação de mudança, pelo contrário, perpetua a imagem de obediência construída na infância (“*Menina obediente*”), que se reflete no medo em magoar a figura detentora do poder, primeiramente representada por Jesus e, depois, personificada no padrinho-bispo.

A fala é, aqui, sinônimo de atrevimento, o que obriga Fátima a silenciar o incômodo, a engolir sem mastigar, ou seja, aceitar o que lhe é imposto sem questionar. Por sua vez, o rebuçado grudado no papel e a hóstia não têm gosto, representando a insipidez uma ausência do prazer, da mesma forma que Fátima não tem prazer na companhia do bispo.

Assim que se descobre grávida do padrinho-bispo, os sentimentos de Fátima dividem-se entre matá-lo, fugir ou ser resgatada pelo marido, por ela abandonado, ou deixar-se morrer, sendo esta última opção possível de ser alcançada se os terroristas acreditassem que ela os denunciaria. Apesar dessa profusão de desejos neuróticos (e talvez por causa deles), a única ação de Fátima reside em brigar diariamente com os sons, as luzes e os movimentos das coisas e dos seres que a circundam:

Acordei mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitio de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, [...] a afastar o sol [...], o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida [...], amigo, não preciso de amigos de modo que o sacudo

— Larga-me
ou lhe aponto a janela
— Rua

e a casa escurece. (ANTUNES, 2001a, p. 16)

A proliferação da luz do dia nos cômodos e objetos da casa incomoda a personagem, metáfora da razão que, justamente por iluminar, expõe a crueza da violência de que Fátima deseja se livrar.

O combate entre a personagem e o espaço iluminado segue capítulo adentro, até atingir tudo o que cerca Fátima: eletrodomésticos, móveis, louças, restos de comida, etc. O conflito amplia-se de tal maneira que Fátima ordena até para o espaço exterior a sua casa: “avancei na direção da marquise / — Não me digam nada” (p. 17). Na ordem de silêncio que dá, Fátima tenta calar o som da violência da rede terrorista, o que, todavia, é impossível, mesmo quando se nega a ouvir, tapando as orelhas: “*Cale-se que não ouço não vê que tapei as orelhas com os punhos cale-se*” (p. 22, itálico do autor), pois, na sequência deste trecho notamos que os ruídos das explosões, das granadas, das metralhadoras, do noticiário sobre as mortes nos atentados, tudo invade e se instala nos ouvidos de Fátima.

Se a inércia rege a vida de Fátima e Mimi, o mesmo não se pode afirmar de Celina, cuja funesta existência é consequência da crueldade com que lhe interromperam a alegria da infância e, depois, tiraram-lhe o frescor juvenil da adolescência, danos que, para esta personagem, devem ser reparados.

As atitudes da personagem Celina podem ser definidas pelas observações de Maria Alzira Seixo a respeito da dependência que as protagonistas têm de seus companheiros: “[...] a pouco e pouco se vai percebendo que, na actividade da rede bombista, a ingenuidade e serventia femininas se alçam a um domínio, se não revanchista, pelo menos compensatório e directamente actuante” (2002, p. 359).

Nesse sentido, deve-se entender a ordem de Celina para o assassinio de seu marido como atitude revanchista, e sua quase esquizofrênica necessidade em manter-se jovem, como ação compensatória. O revanchismo deve-se ao marido idoso relacionar-se à figura do pai e opor-se à do tio, provedor da felicidade, sentimento que se esvai com o

afastamento do tio, depois de descoberto o caso extraconjugal entre ele e a mãe de Celina. Celina ainda tenta resgatar a felicidade, trazendo para a vida de casada, já adulta, objetos e hábitos típicos da infância (o prato com o elefante de suspensórios ao fundo, as conversas ao pé da cama com o tio que dava vida aos bonecos da prateleira), mas seu marido não compartilha desses sonhos, que são, por isso, interrompidos.

Arremessada à realidade, Celina percebe-se adulta e criança ao mesmo tempo:

eu a acender o abajur no receio de adormecer derivado aos gatunos, surpreendendo-me da ausência do meu tio e dos bonecos na prateleira, de ser crescida, das minhas unhas pintadas, a erguer-me, a encontrar no espelho do lavatório vincos de expressão sobre a minha cara de criança. (ANTUNES, 2001a, p. 68-69)

Ao acender o abajur, Celina, apesar da dificuldade em se desvencilhar do passado, ilumina o espaço que lhe evidencia a ausência dos signos da infância. Nesse trecho, a sobreposição temporal expressa na face de Celina, que se mostra uma criança envelhecida, traduz o ressentimento e a amargura da personagem. O crescimento é reforçado pelo gesto de erguer-se, conotando o movimento em direção a seu “eu” no espelho, ou seja, o eu do presente, tempo em que Celina concretiza sua vingança.

Assassinar o marido e aplacar a velhice não silenciam a insatisfação dessa personagem, amargurada pela ausência do pai. As lembranças dela em relação à figura paterna nos últimos momentos da vida de Celina revelam sua esperança de ter um pai presente. Na infância, ela queria apenas que o pai lhe desse atenção, a valorizasse, o que era silenciado na desconcertante frase da avó, repetidamente dirigida à neta: “sempre foste tão parva” (p. 297), “sempre és muito parva” (p. 300). Devido à influência da avó sobre a família, sua opinião a respeito da neta colaborava para que o pai de Celina se mantivesse distante da filha.

O discurso melancólico de Celina dissipa-se com a explosão da vivenda em Sintra, o dia mais feliz da personagem, pois finalmente suas lembranças e seus desejos aprisionados seriam extintos. Desse modo, o discurso literário estrutura-se, mais uma vez, pelo binômio violência (explosão da vivenda, assassinato do marido) *versus* sonhos (sentir-se filha ou ter o tio de volta, ser sempre jovem e bela).

Numa relação diretamente inversa à de Celina destaca-se Simone, a personagem que deseja ser mãe. No entanto, as contrariedades acabam por se equiparar, em função de nenhuma delas realizar seus sonhos. Simone, objetivando engravidar, tem relações sexuais com o jardineiro; por sua vez, Celina busca no tio sentir-se amada, a fim de compensar a rejeição do pai. Apesar disso, configurando a impossibilidade de expressão dessas mulheres, seus desejos são silenciados pelos homens que Celina e Simone tentaram substituir, respectivamente, o pai e o namorado.

No trecho a seguir, vê-se Celina, criança, em busca do carinho do pai:

o bairro desaparecia sem que a minha avó ou a minha mãe me pudessem valer, impedirem o meu pai de me largar sozinha em Oeiras sem saber o caminho de casa, toquei-lhe na gola para me proteger, com medo de Oeiras, e em vez das sobrancelhas a boca no retrovisor levando-me a recuar a mão e a afundar-me no assento

— Não consegues sossegar um minuto caramba? (ANTUNES, 2001a, p. 291)

Tocar na gola do pai simboliza o pedido de proteção de Celina, rispidamente tolhido por aquele, que transforma a carência da menina em falta de compostura, inquietação. O sentimento de abandono é marcado no espaço, seja porque Celina se distanciava do bairro em que morava e, assim, perdia as referências familiares, seja porque se dirigia a um bairro desconhecido, Oeiras, onde a insegurança e o receio de ser abandonada ampliavam-se.

No caso de Simone, o sonho de ser mãe é atacado pela violência física e psicológica do companheiro, em cujo discurso recaem as vozes dos arquétipos da virilidade e superioridade do sexo masculino:

a pegar numa correia de ventoinha, a romper-me botões, a atirar-me ao chão, um gosto de mim mesma na boca [...]
— *Você foi dizer ao doutor que eu não sou homem você foi dizer ao dout*
o dout
[...]
a correia da ventoinha enquanto eu esbarrava em objetos moles, câmaras de ar, pneus, o automóvel por estofar [...] até qualquer coisa se quebrar no meu corpo, uma das pernas ceder, ficar estendida de costas num arquipélago de óleo
[...]
o meu namorado a pegar no papel, a chegar-lhe o isqueiro, a deixar-me cair a labareda em cima
— *Vá lá agora dizer ao doutor se sou homem ou não* (ANTUNES, 2001a, p. 83, itálico do autor).

O trecho em itálico, acima citado, começa algumas linhas antes, com a revelação do sonho de Simone (“*sonhei que uma criança saía de mim sem eu lhe distinguir as feições*”, p. 82) sendo invadida pela ação violenta do namorado, cuja narração continua em itálico, conotando a invasão e posse do sonho de Simone.

A força empreendida pelo namorado é figurativizada na interrupção de sua fala (“— *Você foi dizer ao doutor que eu não sou homem você foi dizer ao dout*”), que, algumas linhas à frente, é substituída pela voz de Simone, mudando-se o foco da ação, passando o discurso a mostrar a percepção de quem é espancado. Seguindo-se a movimentação de Simone, a visão do leitor vai gradativamente rebaixando-se, até atingir o chão, de onde a mulher assiste ao ato último de violência do namorado: queimar o pedido de exame do médico.

O papel do exame sendo queimado e jogado sobre Simone assemelha-se ao delírio de Mimi, na cena em que seu marido acende um isqueiro. Todavia, enquanto no

caso de Mimi o ato brutal era fruto de sua imaginação, com Simone a violência ocorre de fato, pois, além de lhe bater, seu namorado joga sobre ela o papel queimando. Em ambas as situações, no entanto, a violência sofrida fixa na memória o medo e a insegurança, que podem ser desencadeados apenas pela presença da figura do violentador, sem que este realize um ato físico de agressão, configurando-se, assim, a tortura por meio da ausência de ação.

Ao longo do discurso de Simone, identificam-se três situações que se sobrepõem. Primeiramente, o sonho do nascimento de seu filho, uma criança sem feições distintas, ou seja, sem identidade e, por extensão, inexistente. Depois seu silenciamento por meio do espancamento e, por fim, o sonho de Simone no qual mata o namorado. Constitui-se, portanto, um novo ciclo fantasioso, no qual as imagens de vida são gradativamente substituídas pelo desejo de morte.

Apesar de Simone também se refugiar no sonho, na revolta e nos devaneios, como as demais mulheres do romance, sua voz não é totalmente silenciada, pois ela escreve, ou reescreve, a história narrada, numa carta direcionada a uma quinta mulher, sua amiga Gisélia. Sobre essa atitude de Simone, Nuno Júdice afirma que a personagem “rompe o quadrado ao dirigir-se a uma outra, Gisélia, fora do espaço/tempo em que o romance decorre” (2005, p. 134).

O “quadrado” a que Júdice faz referência tem seus lados formados por essas quatro mulheres, cujas vozes se alternam numa sequência ordenada, limitando-se à finitude retilínea da figura geométrica sugerida. Simone rompe esse quadrado não só porque insere um quinto elemento, mas, principalmente, por transformar o “dito” narrado em “não dito”, pois, ao questionar as notícias da mídia sobre os atentados, proporciona o retorno ao início do romance, um movimento circular de releitura que contraria o formato quadrado. Com

esse desfecho, o romance conclui o trabalho erigido ao longo de sua trama, ou seja, o esvaziamento dos discursos.

Nesse viés, o silenciamento no romance *EAC* não se refere somente às vozes que se calam. Propõe-se o não dito como transformação do que se registrou, possibilitando a “escrita” das vozes que foram silenciadas pela imposição de forças autoritárias.

Todavia, a confluência de vozes, ou seu silêncio, nem sempre é sinônimo de força combatidora, como mostraremos a seguir.

3.4. Discurso polifônico: caminho para a inexpressividade

Nos romances de Lobo Antunes, identifica-se uma construção metafórica, na medida em que o autor pormenoriza, nas atitudes individuais, os problemas enfrentados pela nação. A corroborar com esse raciocínio, destacamos as palavras de Miguel Real, em sua obra, para nós, oportunamente intitulada, *A morte de Portugal*:

[...] se quiséssemos definir o tempo moderno e contemporâneo da cultura portuguesa entre 1580 – data da perda da independência – e 1980 – data do acordo de pré-adesão à Comunidade Económica Europeia –, passando simbolicamente pelo ano de 1890 – data do *Ultimatum* britânico a Portugal –, atravessando 400 anos de história pátria, defini-lo-íamos como o tempo do canibalismo, o tempo da culturofagia, o tempo em que os portugueses se foram pesadamente devorando uns aos outros, cada nova doutrina emergente destruindo e esmagando a(s) anterior(es), estatuídas estas como inimigas de vida e de morte, alvos a abater, e as suas obras como negras peçonhas a fazer desaparecer. (REAL, 2007, p. 98-99)

Processo semelhante ao contexto delineado por Miguel Real pode ser identificado na teia discursiva dos romances antunianos, onde as consequências desse canibalismo cultural surgem como força motriz de múltiplas vozes que, em seu conjunto polifônico, revelam a inexpressividade resultante da subjugação de uma sociedade, mas

também se revelam como meio de expressão. Com a trajetória de personagens, cujas vozes excedem em sentidos e significações, visualizaremos a ação do paradoxal discurso polifônico engendrado por Lobo Antunes.

Sob esse prisma, o mudo de *FA*, personagem que acompanhou o soldado até o fim de sua vida, constitui-se um aspecto do silêncio nesse romance antuniano. Apesar da alcunha de “mudo”, essa personagem tem a capacidade de falar, mas opta por calar-se. Sua mudez deve-se ao fato de sua resistência e/ou dificuldade em expressar-se, o que tornaria seu silêncio opcional. No entanto, logo percebemos tratar-se de um silêncio imposto pelas lembranças de morte que o atormentavam.

Por esse motivo, quando sua voz faz-se ouvir (o que só acontecia quando o mudo bebia), suas histórias de sofrimento, dor e morte projetam-se com maior agressividade:

[...] [o mudo] Não agüentava o vinho e aparecia aos bordos, depois do serviço, [...]. Assobiava, dançava o tango, espojava-se no chão, imitava o cacarejo das galinhas, **contava-me da filha que morreu** de meses de uma doença de intestinos, o hospital, os tubos no nariz, a barriga cosida da autópsia, **acabava por nos babar os ombros de lágrimas de ranho**. Por fim não se tinha nas pernas, prendia-se a nós, **pedia-nos que o levássemos ao cemitério a visitar a campa da menina, e não valia a pena explicar-lhe que passava das sete, que não havia campa**, que foi há mais de cinco anos, que deitaram os ossos na vala misturados com os outros: **não ouvia, insistia à mesma, monótono, confuso, lento, teimosíssimo**. (ANTUNES, 2002a, p. 68-69, grifo nosso)

Nessa personagem, nota-se o desespero provocado e escondido pelo silêncio, que somente se rompe com a alteração do estado racional, conferindo à razão o poder castrador, inibidor e, portanto, silenciador. O emprego dos verbos no pretérito imperfeito (“insistia”, “pedia-nos”, “não ouvia”), bem como os adjetivos (“monótono”, “teimosíssimo”) reforçam o sentido de repetição da cena protagonizada pelo mudo, que indicia o ressentimento como sua base de apoio, seja no sentido de “re-sentir” a tristeza,

repetindo sua dor, seja no de amofinação, que teria provocado o emudecimento do companheiro de trabalho de Abílio.

Nesse sentido, a explosão da fala da personagem reflete também seu desmoronamento físico, em parte como efeito do estado ébrio, em parte devido ao impacto das lembranças que culminam na morte da filha, reiteradamente velada e enterrada, apesar de sua individualidade e, por extensão, sua existência, terem sido eliminadas até mesmo no espaço dos mortos.

O mudo de *FA* é complementado por Mimi, a personagem surda de *EAC*. Esta última oscila entre poder e querer ouvir, optando por ouvir os sons advindos da natureza e dos objetos inanimados, potencializando, ainda, sua visão sobre o que a rodeia. A expressão dionisíaca do mudo é contrabalançada pela sutileza dos gestos de Mimi, todavia, ambos se alimentam dos sons do passado, que ecoam em seu universo silencioso.

Mimi tem a seu lado o mandante de uma rede bombista, a figura que representa a origem dos atos terror no âmbito político. O mudo é amigo de Abílio, um indivíduo em constante luta pela sobrevivência e, portanto, vítima das injustiças sociais. Na inter-relação entre essas duas personagens, o discurso literário figurativiza o poder ensurdecido e emudecedor da violência.

Já no romance *OCJ*, o questionamento a respeito da fala sob o jugo autoritário é representado na fusão das ações cotidianas à censura salazarista:

A essa hora, na minha cidade castrada pela política e a censura, as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens dos autocarros, a soprarem adiante da boca o vapor de água dos balões das legendas de uma história de quadradinhos que o Governo proibia. (ANTUNES, 2003, p. 57)

O emprego do adjetivo “castrada” conota o silenciamento obtido por meio de proibições. Na sequência, o termo “coagular”, empregado para descrever a intensidade do

frio, remete à passagem de um líquido ao estado sólido. Transferindo essa ideia para o discurso literário, depreende-se que as pessoas morriam aos poucos, visto se “petrificarem”, uma alusão metafórica da morte como estado dos que são forçosamente calados.

Nesse viés, compara-se a voz do cidadão à ficção de histórias em quadrinhos, onde as falas são inventadas e impostas por um terceiro na boca do falante, também ele criação de outrem. Em tal contexto, a proibição da fala autônoma é duplamente reforçada no discurso literário: primeiro pela direta menção ao ato proibitivo, depois pela referência à criação das vozes de histórias em quadrinhos, o que indicia a ação manipuladora do Estado Novo.

Nesse âmbito, a estrutura narrativa antuniana constroi-se sobre um perfil carnavalesco, naquele sentido empregado por Bakhtin de rompimento com os preceitos do discurso tradicional, conferindo ao discurso questionado um novo olhar, revestido de “expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.” (1997, p. 169).

É com esse revestimento que o discurso literário de Lobo Antunes se direciona aos discursos com os quais dialoga, estabelecendo com eles uma relação dialética em que personagens, tempo, espaço e o próprio discurso são negados e superados, como notamos no trecho abaixo, também de *OCJ*:

Gago Coutinho, a trezentos quilómetros ao sul do Luso e junto à fronteira com a Zâmbia, era um mamilo de terra vermelha poeirenta entre duas chanas podres, um quartel, quimbos chefiados por sobas que o Governo Português obrigava a fantasias carnavalescas de estrelas e de fitas ridículas, o posto da PIDE, a administração, o café do Mete Lenha e a aldeia dos leprosos [...]. (ANTUNES, 2003, p. 44)

Num primeiro momento, o discurso do médico-narrador descreve a cidade angolana com adjetivos disfóricos (“poeirenta”, “podres”, “aldeia dos leprosos”),

conotando rejeição a esse ambiente. Todavia, a continuidade da descrição revela a presença destruidora do governo ditatorial por meio de seus representantes: o posto da PIDE, a chefia dos sobas controlada pelo governo português, a administração.

Nesse contexto, é significativa a estruturação do parágrafo, com os termos separados por vírgulas, mudando-se velozmente os planos de visão, dessa forma sintetizando a situação dos combatentes: eram vigiados pela polícia política, dependiam da burocrática organização militar, divertiam-se nos cafés e eram suscetíveis a doenças, ou, então, como os leprosos, viviam segregados de sua terra.

Com a figura carnalizada do soba, chefe de tribos angolanas, fantasiado de militar português, o discurso literário denuncia a estratégica aproximação do governo português com os sobas para melhor manipular as tribos e comunidades em Angola. A carnavalização construída por Lobo Antunes critica a manipulação por parte do discurso político, que, simulando interesse pela cultura africana, na verdade castrava sua voz, impedindo-a de se manifestar.

No trecho acima citado, evidencia-se o desprezo que o médico-narrador tem por tudo o que representa a ação do governo totalitário, ou ao contexto militar, ao qual dispensa o tom debochado no sentido bakhtiniano anteriormente comentado. Sentimento análogo é percebido também pela reverência ao universo militar que se cultua em seu ambiente familiar, conforme indicia outro trecho do romance *OCJ*, em que o narrador resgata a imagem de seu bisavô materno, bombeiro e considerado herói pela família:

Conhece o general Machado? Não, não se franza, não procure, ninguém conhece o general Machado, [...] o planeta gira apesar desta ignorância do general Machado, e eu, pessoalmente, odeio-o. [...] o general Machado envenenou-me anos e anos o bife introduzindo na carne o mofo indigesto de uma dignidade hirta, cuja rigidez vitoriana me enjoava. (ANTUNES, 2003, p. 40)

Solicitando de sua interlocutora, a mulher do bar, convivência e passividade, o médico-narrador revela sua necessidade de fazer-se ouvir a fim de aplacar seus traumas de guerra e suas frustrações. Mesmo com a cumplicidade de sua ouvinte, o médico-narrador não vê suas angústias diminuírem, ao contrário, sua dor acentua-se e reflete-se nos comentários e nas descrições com que o médico-narrador transmite as histórias de seu passado. Percebe-se a urgência de o médico se fazer ouvir no tom fático do início de seu discurso, pois, apesar de saber que seu bisavô não é conhecido, lança a pergunta como argumento para debochar do anonimato do heroísmo na família.

De acordo com Seixo (2002, p. 41), se não fossem as expressões da função fática da linguagem pontuando o discurso do médico-narrador, “esse discurso seria na evidência o que é de facto na prática textual, um longo monólogo ferido, solitário e sombrio, sem escuta nem apelo”. Se o discurso de *OCJ* pretende esconder seu caráter monológico com as expressões fáticas, poderia se depreender que o sujeito enunciativo tenciona ocultar sua solidão. Tarefa malfadada, visto que, a cada investida do narrador-personagem, mais seu estado solitário manifesta-se, chegando ao limite máximo nos momentos finais do romance, quando o médico-narrador conduz sua interlocutora para o espaço externo, de modo a afastar-se dela, ficando sozinho em casa.

Seus gestos derradeiros são “despejar os cinzeiros, lavar os copos, dar um arranjo à sala, olhar o rio” (ANTUNES, 2003, p. 241), conotando o esvaziamento dos vestígios do *outro*, ou do excesso de palavras usadas pelo médico ao longo da noite, uma vez que, apesar da profusão de vozes e de espaços trazidos por suas histórias, mantém-se a inexpressividade de sua vida, na qual só lhe resta o silêncio.

Enquanto o narrador-personagem de *OCJ* oscila entre a necessidade de se fazer ouvir e a de se sentir sozinho, o grupo de ex-combatentes, reunidos no jantar de *FA*,

metamorfoza a pior das manifestações do sentimento de solidão, a que surge quando o indivíduo está em meio à multidão.

Constantemente interrompendo-se umas às outras, as sequências dialogais entre essas personagens caracterizam-se por intervenções que dão início a novas sequências, novamente interrompidas, e assim sucessivamente, com intervalos distantes entre a retomada dos segmentos:

— O maior dezesseis contos, benzinho, desvendou a nuvem de perfume, espetacular de rendas e de folhos, a levantar os pratos em gestos preciosos: os apóstolos da Última Ceia, mascarados de fumadores de marijuana, seguiam-lhe da parede o movimento das nádegas numa lubricidade mística. Eu não queria, Artur, juro que não queria, foste tu que me obrigaste a dizer.

— Uma gasosa, pá? Queres beber uma gasosa?, espantou-se o mudo. (O taberneiro marreco passava um desperdício na pedra do balcão.) Não deste em maricas, por acaso?

— Se não fosse o Olavo descansa que era outro qualquer, disse o alferes ao oficial de transmissões: está-lhes na massa do sangue, as gajas não se agüentam sozinhas muito tempo. Se visses o malparido com que a Inês se juntou, um tipo da idade do meu pai, esquelético, malvestido, que cospe quando fala, caíam-te os tomates da cadeira abaixo. (ANTUNES, 2002a, p. 413)

Três diálogos compõem a estrutura do trecho acima, mas se assemelham a um só, devido ao encadeamento de discursos diretos. Uma das vozes de cada um dos diálogos não aparece, de modo que o pronunciamento de uma personagem sugere o que diz a outra, embora sua voz não seja enunciada pelo texto. A primeira voz que surge é a da nova esposa do tenente-coronel, sendo este indicado como interlocutor devido aos vocativos empregados pela mulher (“benzinho”, “Artur”). A mulher demonstra sua recusa em revelar o valor de um objeto (“Eu não queria, Artur, juro que não queria”), mas acaba revelando sob o argumento de que fora obrigada por Artur. Deste não ouvimos a voz, suplantada pela voz da mulher. Essa dinâmica reflete a relação entre Artur e sua esposa, que ignora não apenas a voz de Artur, mas também suas vontades. Embora possamos supor, pelo não dito,

o que Artur disse, também se identifica um “diálogo-monólogo” dessa mulher, que na verdade quer contar o valor de seu objeto de desejo, mas transfere a responsabilidade de sua fala, sua indiscrição, a Artur.

O segundo diálogo é entre o soldado e o mudo, em que, paradoxalmente, é a voz do mudo que sobressai. Quem está emudecido nesse diálogo é o soldado, sendo seus desejos traduzidos pela personificação do silêncio, ou seja, o mudo. A troca de posições conota o estranho comportamento de Abílio, ainda sob o efeito de sua ação no assassinato de Celestino, ou porque seu ato o aliviara, ou porque o condenara ao mutismo de um novo trauma.

No terceiro e último diálogo, Jorge, o alferes, consola Celestino, mas suas palavras de conforto silenciam o problema do outro, encobrimo-o com os seus próprios problemas, caracterizando-se, assim, a desrazão dos conselhos sentimentais.

Em todos esses diálogos, o discurso literário figurativiza o apagamento do *outro*, cuja voz não é representada graficamente, e, portanto, tornada inaudível pelo leitor, a quem a narrativa deixa a tarefa de completar os diálogos. Com esse procedimento, o discurso literário silencia-se e confere voz a seu leitor, contrariando (e espezinhando) as ações autoritárias de castração da voz alheia, pois, ao contrário do discurso ditatorial que anula a voz do *outro* a fim de que apenas a sua seja ouvida e propagada, o discurso literário permite que a voz do leitor participe da construção da narrativa.

Em *FA*, a diversidade de falas, tempo, personagens, conflitos, clímax emaranha o leitor em monólogos que dialogam, além de reafirmar a polifonia do texto, haja vista polarizar-se a autonomia das vozes. Associam-se a isso os comentários do capitão-narrador à história narrada, caracterizando o testemunho, que se auto-analisa.

A sobreposição de vozes nas tramas dos romances torna-se ainda mais intrigante com as narrativas paralelas, invariavelmente pertencentes a um *outro* marginal,

as quais surgem como *flashes* ao longo dos textos a confundirem-se com os intrincados meandros das vozes dos narradores-personagens. Em *OCJ*, a “mulher dos amendoins” seria não só um exemplo de marginalidade, como também de descrição disfórica:

A mulher dos amendoins, a que faltava o cotovelo esquerdo, montava a sua indústria de alcofas nos baixos da nossa varanda, e narrava à minha avó em discursos verticais, de baixo para cima, as bebedeiras do marido, através de cuja violência explodiam capítulos de Máximo Gorki da Editorial Minerva. (ANTUNES, 2003, p. 11)

O primeiro traço de marginalidade é a não identificação da vendedora, reconhecida pelo produto que vende e não por seu nome. Em seguida, o detalhe que a particulariza e que a diferencia da massa humana é a falta de uma parte do corpo. A posição inferior dessa mulher é reiteradamente marcada com o vocábulo “baixo” numa função polissêmica: primeiro significando a posição, o sob, depois o de lugar inicial da ação de deslocamento, dando a ideia de inferioridade na contraposição com o advérbio “cima”.

As desventuras matrimoniais da vendedora de amendoins configuram-se, principalmente, pelo modo como o discurso literário descreve a locução: a conversa se realiza “de baixo para cima”, ou seja, a situação inferior da vendedora de amendoins surge metaforizada no movimento que o som de sua voz precisa realizar para atingir sua interlocutora – a avó do médico-narrador.

A referência intertextual escolhida pelo discurso literário enfatiza o submundo, na voz das personagens marginalizadas do escritor russo Máximo Gorki, paradigma da luta comunista revolucionária. Tal contexto desaturiza o discurso comunista, leninista, porque o povo, representado por essa vendedora de amendoins, continua ocupando o nível inferior na esfera social. De certa forma, o modo como o médico-narrador lembra-se dessa cena

entre a avó e a vendedora reflete seu estado de espírito: o de quem está à margem de uma sociedade que há tempos não nota sua existência.

É assim que também se sentem as personagens de *FA*. Nesse romance, os dramas particulares dos ex-combatentes, reiteradamente, elevam-se ao primeiro plano do curso diegético e reduzem os temas da guerra colonial e o da Revolução de Abril, de modo que o aspecto individual ou cotidiano das personagens sobrepõe-se às questões gerais da nação, do discurso histórico. Com a valorização do particular sobre o geral, nesse caso, o discurso literário anula o princípio básico do discurso salazarista: o de que o bem geral da nação deve se sobrepor ao bem individual.

Mesmo quando a fala é motivada por lembranças relacionadas a fatos históricos, a visão subjetiva impõe-se e a tônica do discurso passa a ser o desabafo dos problemas existenciais, como observamos na voz do oficial de transmissões, quando relata suas tarefas como membro da organização comunista no período anterior à Revolução de Abril:

— O que nessa época custava mais na militância política [...] era a falta de contatos, de amigos que nos acompanhassem, da orientação dos camaradas. [...] largávamos as informações, num envelope, no balcão de uma pastelaria ou de um café mas não obtínhamos resposta, nenhuma carta, nenhum sinal, nenhuma voz ao telefone, nenhum fulano convicto e grave, de cara enviesada, nos procurava, e tudo isso somado, caralho, dava uma solidão do caneco. (ANTUNES, 2002a, p. 95)

Com a predominância de advérbios de negação, a ação militante é disforicamente apresentada, sendo ruim não porque os militantes corressem perigos, podendo ser presos ou torturados, e sim porque se sentiam sozinhos. A situação consiste no fato de que a ação revolucionária agia de modo semelhante ao poder contra o qual lutava: sacrificando o bem individual. O discurso político subentendido na fala de Celestino é o de

liberdade do povo, a queda do poder autoritário, mas o que sobressai em sua fala é o sentimento de solidão e abandono que as circunstâncias gerais lhe causaram.

Considerando-se o discurso literário como elemento de anulação da voz autoritária, notamos que, muitas vezes, os narradores-personagens do texto antuniano apoderam-se do discurso dominador para ratificarem o fim trágico dos que aceitam passivamente o discurso aniquilador. Como resultado, esse apoderar-se multiplica as vozes e aponta para as várias contradições do poder, até desvelar o seu caráter irracional.

Nesse sentido, a escrita de *OCJ* e *FA* torna-se um poderoso exercício de contrapoder, ao serem retratados os fracassos dos combatentes da guerra e da própria guerra (da qual precisam se desvencilhar para serem aceitos em seu próprio país), assim como os discursos revolucionários, constantemente desacreditados pelas personagens de *FA*. Por sua vez, *EAC* retrata o colapso dos movimentos de extrema direita ou extrema esquerda na explosão da vivenda e na carta de Simone, com observações que desacreditam e anulam os discursos oficiais referentes ao período histórico.

A inexpressividade discursiva também pode ser caracterizada pela não concretização de diálogos, ou seja, por diálogos silenciosos travados apenas no pensamento do narrador-personagem. Se, por um lado, permite-se ao leitor acesso a diferentes possibilidades para a trama – conforme demonstramos na dinâmica de *FA* –, por outro lado, o diálogo hipotético ressalta a dificuldade de os narradores-personagens se apoderarem de suas próprias narrativas. Para Maria Alzira Seixo, este último caso verifica-se nas mulheres de *EAC*, que não possuem “existência concreta”, tornando-se “meras falas em esboço projectado de voz, que vivem em função dos homens e dos fantasmas de desejo e temor que eles lhes criam” (2002, p. 371).

Embora concordemos com as palavras de Seixo, verificamos que há um espaço em que, mesmo que a inter-relação das mulheres de *EAC* permaneça ligada aos fatos

vivenciados pelos homens, suas vozes deixam de ser esboço. Trata-se do espaço do não dito, onde as mulheres convergem e decidem por si próprias os destinos a serem seguidos. É o caso das conversas entre Celina e Mimi.

Em posse da voz narrativa, Mimi, já doente de câncer, percebe a morte próxima não devido à sua doença, mas nas atitudes de Celina que a denunciam como mandante da explosão da vivenda em Sintra:

[...] percebi o detonador, o explosivo, percebi a Celina no portão, qualquer coisa nela idêntica ao dia em que emboscaram o marido, a mesma paz furtiva, o mesmo alívio [...], a Celina [...] olhou-me a pedir
— Por favor não digas
a tratar-me por tu sem me tratar por tu, sem uma só palavra que os outros descobrissem
— Por favor não digas
não digas que eu estava com os espanhóis e os polícias, lhes paguei, assisti, um bando de poupas espantou-se das oliveiras no instante dos tiros e seguiu de copa em copa na direção da praia, não podia gostar do meu marido por me haver roubado o pouco que eu tinha, a minha infância, os meus bonecos, não julgues que não tentei, garanto que tentei e não podia, eu a serená-la, a concordar com ela
— Pois claro (ANTUNES, 2001a, p. 177-178)

Cúmplices, Celina e Mimi confrontam-se em seus diferentes posicionamentos: aquela no papel de mandante da explosão e esta flagrando as ações comprometedoras da outra mulher. Como num jogo de espelhos, o encontro de olhares revela mais do que o discurso, denunciando o que ambas pensam. O verbo “perceber”, em português europeu, denota compreensão, entendimento, significando mais do que o comumente usado no português do Brasil. Assim, Mimi não “notou” simplesmente a presença de Celina, ela apreendeu seus (os de Celina) objetivos.

Corroborar para a tese do diálogo efetivado no plano do implícito a negação do discurso direto. Primeiro pela substituição dos “verbos de dizer” pelos verbos que enfatizam o sentido do olhar (“**sem** uma só palavra”, “**não digas**”, “**olhou-me a pedir**”).

Depois, pela inconstância da sinalização gráfica, na qual o travessão nem sempre é a marca do discurso direto, sendo o penúltimo período do trecho citado uma fala de Celina direcionada a Mimi, sem sinalização de discurso direto e com a continuidade marcada novamente pela negação do verbo (“não digas”).

Num contexto em que o mistério e o segredo conduzem a relação entre essas personagens, o que é sinalizado como discurso direto simboliza a voz que pode ser exteriorizada. Em contrapartida, o pensamento, não marcado, é apreendido apenas pelas duas mulheres. Esse procedimento pode ser visualizado na voz de Mimi invadindo o discurso de Celina (“eu a serená-la, a concordar com ela”), numa espécie de cruzamento de vozes num só pensamento, que nem é só de Celina, nem só de Mimi, mas de ambas.

A multiplicidade de enfoques na expressão discursiva de *OCJ*, *FA* e *EAC* reforça a subversão neles proposta, mediante a qual o discurso literário ataca diretamente os textos da história oficial de “antes” e “depois” da Revolução dos Cravos. Afinal, as personagens tornam-se presas de um sentimento de frustração que as governa, sujeitos passivos de uma guerra que jamais se encerrou, vítimas dos discursos políticos, morais e religiosos deformadores.

Assim delinear-se-ia a contraposição entre a história registrada e aquela que não está nos compêndios, mas que muitas vezes contém as peculiaridades necessárias à compreensão das versões oficiais.

Burlando as relações entre tradição histórica e fato, os romances questionam os motivos “reais” que justificariam a guerra, bem como sugerem uma reflexão sobre o processo revolucionário e os ataques terroristas durante o PREC. Procura-se desconstruir o discurso da tradição (mítica, religiosa, messiânica) implantada no imaginário coletivo da sociedade portuguesa de modo a impelir o rompimento dos paradigmas dos discursos oficiais, consequência do processo de reflexão sugerido pelas obras.

A forma de se narrarem os acontecimentos configura o fechamento da própria matéria histórica numa esfera que somente se instaura com o auxílio do insólito, que, em *OCJ*, é obtido por meio de um discurso mórbido e indignado:

Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta. (ANTUNES, 2003, p. 122)

O aquário e os peixes, animais cujos sons são imperceptíveis ao ouvido humano, aqui trazidos como metáfora do acampamento de batalha e dos combatentes, enfatizam o silêncio imposto a esses homens. Os sentimentos são paradoxais, conforme traduzem a ação raivosa e corajosa em combate (“ferozes”) em contraposição à submissa relação com as autoridades político-militares (“mansos”). Submissão reiterada pelo silenciamento dos protestos e pelos locais fechados (“caixão”, “porão”), onde predominam os semas do encarceramento.

Por conta da medalha que tampa a boca do morto, numa imagem que idiotiza a ação autoritária da censura ao creditar a um morto o poder de revoltar-se, a ação silenciadora do autoritarismo é ampliada, tendo em vista que confere ao morto o poder de gritar, pois sua imagem silenciada expressa mais categoricamente a violência do que suas palavras de revolta, caso ele estivesse vivo.

Imposto, o silêncio nesse trecho resgata a censura estadonovista juntamente com a inserção do maior símbolo nacional. O discurso literário expressa, assim, dor e sensação de impotência, pois descreve a pátria como ocultadora do sofrimento de seus filhos ao cobrir o caixão. O gesto patriótico, no contexto do discurso literário, transforma-

se em mascaramento da força bruta, ou, na outra ponta da imagem, em confirmação da autoria do ato violento, sendo a bandeira da pátria a assinatura do país assassino.

Na medida em que a sobreposição do particular sobre o geral é frequentemente empregada na narrativa de Lobo Antunes, a incisão crítica acentua-se, ressaltando omissões e questionando o discurso oficial a fim de se explicitar o não dito, que, no caso específico, significa a manipulação e a anulação, o silenciamento do discurso individual e suas várias expressões.

Assim, a escrita de Lobo Antunes aponta para a desestabilização ou “desacomodação” das posições de poder, representado quer por personagens (os homens da rede bombista em *EAC*), quer pelo contexto sócio-histórico resgatado.

Os medos e as situações extremas postos a nu pelo dialogismo polifônico evidenciam uma narrativa fragmentária e caótica como a própria guerra. As vozes entrecruzam-se, ora manifesta-se a voz da infância, ora a de um presente destruído, ora, ainda, de um futuro inalcançável; multiplicidade que reflete o elemento desordenado, dificultando a possibilidade de evidenciar a autoria dos discursos que se sobrepõem uns aos outros, mas tornando-se necessário para se enxergar o homem sob uma nova ótica.

4. O quebra-cabeça sobre escombros: enfim as peças se encaixam

Em seus romances, Lobo Antunes amplia as possibilidades do narrar, a começar pela escolha da voz testemunhal e de outras vozes a transmitirem as consequências de situações opressoras sofridas pelos narradores-personagens, vítimas ora da tirania, provinda, em sua maioria, das ações do Estado Novo português; ora resultado de conflitos nos núcleos íntimos das personagens. Por esse motivo, uma necessidade **quase** catártica de se expressar leva os sujeitos a narrarem suas lembranças, seus desejos e traumas em uma confusa sequência de relatos que expõem doentias relações de alteridade e situações de tirania.

As personagens narradoras de *OCJ* e *FA* possuem receptores-*outros*, respectivamente, a mulher do bar e os companheiros da guerra em Moçambique. Já as mulheres-narradoras de *EAC* não possuem interlocutores, a não ser suas próprias consciências, isto é, cada uma delas é ao mesmo tempo locutora e receptora de sua história. Em todos os casos, notamos uma semelhança com o processo terapêutico no qual o paciente recapitula momentos traumáticos e, numa espécie de confissão ou testemunho, reproduz dramaticamente o que vivenciou. No contexto psicanalítico, esse seria o discurso de ab-reação (negação da reação), que tanto pode ser feito para um *outro*, como para si mesmo, objetivando-se suavizar os sentimentos relacionados ao trauma, até que eles já não sejam mais perturbadores (FREUD, 1987, v. 2).

Nesse sentido, o “**quase** catártico” a que nos referimos anteriormente justifica-se pela inconsolidação do resultado esperado da catarse ou da ab-reação – liberação ou aprendizagem –, pois na narrativa de Lobo Antunes evidenciam-se personagens vítimas de

suas próprias lembranças, o que as torna, também, seus próprios algozes, uma vez que as dores vão se intensificando até o final da narrativa, que termina em decadência ou morte.

O discurso das personagens assume, portanto, dupla função. Por um lado, é o meio pelo qual elas estabelecem contato consigo próprias, com quem e com o que as rodeiam; por outro lado, lembrar torna-se doloroso à medida que traz para o nível do consciente dores e angústias do inconsciente. No contraste estabelecido por essa práxis, imagens e sensações armazenadas na memória sob o signo do abstrato são trazidas para o plano da enunciação num discurso quase sempre destituído de construções frasais coesas e divisão temporal precisa. O primeiro aspecto relaciona-se com as novas significações que a linguagem antuniana confere aos vocábulos e às frases, tendo em vista que reelabora o emprego dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos, conforme explicitamos no capítulo 2 desta tese.

Quanto ao segundo aspecto, observa-se que a imprecisão em *OCJ* e *FA* é decorrente, em grande parte, da predominância do período noturno na ação presente da narrativa. Já em *EAC*, verifica-se o universo do sonho como espaço de fuga para as mulheres dos terroristas. Nos três romances ressalta-se a noite como imagem da liberação do inconsciente.

Desse modo, as personagens dos romances de Lobo Antunes defrontam-se com o real ligado ao presente e a tempos passados, como a infância, por exemplo. Realidades nas quais buscam suas referências de identidade, confundindo-se, nessa busca, as noções de tempo, os níveis do consciente e do inconsciente, e, também, os espaços físico e psicológico. O estado de confusão mental em que se encontram as personagens concretiza-se na linguagem truncada por parênteses, nas alternâncias entre as grafias em itálico e romano, no não emprego de sinais de pontuação como vírgulas ou pontos finais, e, ainda, na própria interrupção da frase ou da palavra, impossibilitando a conclusão do discurso.

A bifurcação espaciotemporal é intensificada pela forma não linear com que os procedimentos linguísticos acima mencionados são empregados por Lobo Antunes. O mesmo recurso pode ser usado para sinalizar um discurso direto, um discurso indireto, uma volta ao tempo passado, um retorno ao presente. Apesar de, em *OCJ*, segundo romance do autor, notar-se, ainda, uma tímida aplicação dessa estratégia discursiva, nos outros dois, *FA* e *EAC*, e nos posteriores, essa inconstância é frequente em sua escrita. Observemos o efeito significativo criado pelos parênteses em dois trechos do romance *FA*:

— Voltamos ao escritório minúsculo, explicou o soldado, ele [o tio] numa cadeira rebentada que rangia e eu de pé diante da secretária, o mais imóvel possível, meu capitão, para não derrubar uma resma qualquer daquela papelada, daquele lixo todo.

(O tio cessou por completo de reparar no tropa, a alinhar riscos pensativos nas costas de uma fatura imunda, e de repente espreitou-o com as pupilas rombas e afirmou, num cicio peremptório

— De que estás à espera, cretino, começaste agora mesmo a trabalhar.) (ANTUNES, 2002, p. 23)

A cena começa a delinear-se com a voz do soldado em discurso direto, porém, no parágrafo seguinte, a perspectiva volta-se para o tio e as posições entre tio e sobrinho são trocadas, passando o soldado de locutor a interlocutor e o tio, de objeto observado, passa a sujeito de uma enunciação que presentifica o passado e transforma a narrativa em ação. Aquilo que, antes, seria apenas contado pelo soldado como lembrança, invade a narrativa, destacado pelos parênteses, e se torna ele próprio o texto enunciado, acompanhado pela cessação do movimento do tio, que se fixa no soldado para, em seguida, ordená-lo a iniciar o trabalho imediatamente, como a autorizar o sobrinho a prosseguir com o que contava, sendo o que de fato ocorre dois parágrafos à frente, onde o discurso direto do soldado aparece novamente.

Num encadeamento narrativo em que as personagens relatam seus primeiros anos após retornarem da guerra em Moçambique, dez anos atrás, a presença dos parênteses

no discurso do alferes Jorge, demonstra seu desconforto diante da família da esposa e do jantar cerimonioso. As vozes da infância que povoam o pensamento do alferes demonstram o grau de obrigação e desprazer com que encarava tudo aquilo:

[...] ver depressa o fundo do prato [...], e talvez que surjam, pintados na louça ou no plástico ou no vidro, os joviais bonecos das papas da infância: Ratos Mickey bem-dispostos, Patos Donalds dançando [...], pálida recompensa de almoços torturados e de penosos jantares, encafuados na boca (Abra) pela colher de pedreiro da criada. (ANTUNES, 2002a, p. 25)

As imagens recompensatórias são desejadas para amenizar momentos enfadonhos da infância ou a refeição grosseiramente oferecida pela criada, cuja figura é suscitada pela voz que surge como um *flash* entre parênteses. A situação desse passado assemelha-se à vivenciada por Jorge adulto, com a família de Inês, de modo a vigorar, na cena, uma duplicidade negativa, agravada, no presente, pela inexistência de símbolos compensatórios.

Em posse de tão conflitantes referências, as personagens antunianas engendram uma viagem semelhante à de Alice através do espelho, uma espécie de espelho-inconsciente que não só inverte as posições dos objetos, como também reflete essa inversão para o mundo consciente, de modo a transformar o real numa extensão das angústias internas das personagens. Nesse sentido, concordamos com as palavras de Filomena Barradas (apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 135) a respeito do espelho antuniano: “ainda que sejamos tentados a confundir o reflexo com o reflectido, somos obrigados a reconhecer que se tratam de duas realidades, que, complementando-se, são distintas”.

O espelho de Lewis Carroll atrai porque representa o mundo a ser desvendado ao mesmo tempo que se sugere como extensão do mundo já conhecido. Junto com Alice,

mergulhamos no prazer das descobertas e aos poucos vamos nos habituando à lógica do absurdo. Do mesmo modo, a escrita antuniana envolve o leitor numa trama *nonsense* cujas personagens, ao tentarem se redescobrir no mundo, transformam-no numa extensão dos danos emocionais por elas sofridos ao longo de suas trajetórias.

Ao expressar o discurso pós-traumático, Lobo Antunes alterna períodos assindéticos e polissindéticos, ou intercala elementos e vozes destoantes, conferindo velocidade ao texto e simultaneidade às noções de tempo e espaço, numa estruturação em planos narrativos diversificados, conforme indica Seixo (2002, p. 32).

Julgamos que, além de diversificados, esses planos narrativos são interdependentes, o que contribui para realçar o universo paradoxal e confuso suscitado pela linguagem de Lobo Antunes:

E de novo a baía, as palmeiras, os pássaros brancos pernaltas, os cafés de militares, os homens de pasta sebenta que trocavam dinheiro [...], o jogo de ancas das mulatas, os engraxadores, os aleijados, a indescritível miséria dos musseques, as putas do Bairro Marçal [...], os sujeitos das roças de café nos cabarés da Ilha, a palparem bailarinas decrépitas com órbitas globulosas de sapos, cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei, gordura de humidade e de calor, detesto as tuas ruas sem destino, o teu Atlântico domesticado de barrela, o suor dos teus sovacos, o mau gosto estridente do teu luxo. Não te pertença nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país, [...] a minha terra são 89.000 quilómetros quadrados com centro em Benfica na cama preta dos meus pais, a minha terra é onde o Marechal Saldanha aponta o dedo e o Tejo desagua, obediente, à sua ordem, são os pianos das tias e o espectro de Chopin a flutuar à tarde no ar rarefeito pelo hálito das visitas, o meu país, Ruy Belo, é o que o mar não quer. (ANTUNES, 2003, p. 94-95)

O encadeamento de palavras figurativiza o efeito cumulativo de depreciação na descrição de Luanda, espaço que delinea o primeiro plano narrativo. A gradação confere movimento à cena, acompanhando a paisagem pelos olhos amargurados do médico-narrador que se distancia da cidade, voando num bimotor. Assim, a gradação parte do particular – o ambiente interno dos cabarés e dos musseques, os indivíduos solitários como

os engraxates e os aleijados –, para o geral – as ruas, a cidade –, até chegar ao Oceano, visão aérea, decolagem para o outro plano da narrativa, localizado em Portugal.

Na mudança de plano narrativo, notamos o movimento inverso, agora de pouso, pois a gradação parte do geral para o particular, ou seja, da referência geográfica de Portugal ao hálito das visitas na casa das tias, passando pela sutil associação metonímica da “cama preta dos pais” como centro de Portugal, o que sugere uma soberania pequeno-burguesa corroborada pela referência à música de Chopin no piano das tias. Por fim, o pouso em Portugal é completado pelo diálogo que, antes com Luanda, volta-se para o poeta português Ruy Belo e uma explícita referência a seu poema “Morte ao meio-dia”³².

Dialogando com esse texto poético, o trecho do romance de Lobo Antunes ressalta a atmosfera de rejeição e inércia semelhante ao país disforicamente cantado pelo eu-lírico do poema e que o narrador antuniano assume como Portugal. Embora a degradação existente na descrição de Luanda seja maior do que quando o narrador volta os olhos para Lisboa, o emprego da sinestesia para falar de Luanda denota uma maior aproximação com a terra africana, que pulula mais vida que a terra-natal, invadindo os sentidos do tato (“palparem”, “suor”), da visão (“órbitas globulosas”), do olfato (“gordura de humidade e de calor”) e da audição (“cabarés”).

Denuncia-se, portanto, o sentimento conflitante do médico-narrador que precisa negar o envolvimento que tem com Luanda por meio da reiteração da ideia de possuir Portugal (“a minha terra”, “o meu país”). O contraste entre os pássaros brancos das palmeiras africanas e a “cama **preta** dos pais”, em Lisboa, contribui para que a imagem eufórica e livre da terra colonial sobreponha-se à da metrópole, e a viagem proposta pela

³² No meu país não acontece nada / à terra vai-se pela estrada em frente / Novembro é quanta cor o céu consente / às casas com que o frio abre a praça [...] / O meu país é o que o mar não quer / é o pescador cuspidor à praia à luz do dia / pois a areia cresceu e a gente em vão requer / curvada o que de frente erguida já lhe pertencia / A minha terra é uma grande estrada / que põe a pedra entre o homem e a mulher / O homem venda a vida e verga sob a enxada / O meu país é o que o mar não quer. (BELO, 1984, p. 110-111)

linguagem narrativa deixa dúvidas a respeito da afirmação do médico-narrador de pertencer, de fato, a Portugal.

Nos excertos citados de *OCJ*, *FA* e *EAC*, identificamos a vertente hiperbólica direcionando o processo de elaboração artística da linguagem. Conforme já demonstrado ao longo desta tese, a variedade e a sobreposição de planos narrativos reforçam a autonomia das vozes na polifonia existente no jogo contrapontístico entre o discurso literário e o discurso autoritário político. Nos próximos itens, veremos como o discurso literário revela a existência de outros tipos de autoritarismos, para, em seguida, mostrar-se combatente na guerra que trava com a palavra.

4.1. Desmascarando autoritarismos com o poder do testemunho literário

Com uma técnica narrativa centrada no uso do discurso indireto, na variação não regular entre pontos de vista de 1ª e 3ª pessoas, e sem marcações gráficas definidas, Lobo Antunes constroi seus romances numa escala em que cada uma das vozes componentes de um núcleo polifônico desdobra-se no tempo e no espaço.

Por conseguinte, expõem-se diferentes faces do discurso autoritário, entrelaçando-se as vozes da memória às posicionadas no campo individual das relações humanas, nas quais são questionadas outras ditaduras que não políticas, tais como solidão, amores frustrados, imposição de padrões de beleza, o medo da velhice, ou, ainda, o mercado capitalista com todas as implicações trazidas pela necessidade de consumo em massa.

No caso de Mimi, a ditadura está na “fórmula da coca-cola”, herdada da avó, Mamãe Alicia, como garantia de futuro com dinheiro e fama. Porém, Mimi não consegue obter o líquido tão desejado, o que compreendemos como uma crítica do texto literário

dirigida ao autoritarismo do mercado que impõe seus produtos com a promessa de satisfazer necessidades que jamais serão sanadas. Registre-se que essa perspectiva crítica soma-se ao aqui já mencionado questionamento trocista do discurso literário sobre a proibição por parte do governo salazarista da fabricação da bebida em Portugal (cf. cap. 3, item 3.3).

Por sua vez, a personagem Mamãe Alicia, “autoritária e entrevada”, sem conseguir “mexer-se derivado ao reumático” (ANTUNES, 2001a, p. 5), representa um poder cuja influência se perpetua mesmo depois da morte ou do desaparecimento da figura que personificava a autoridade.

Mimi ainda é criança quando a avó morre. Todavia, durante toda a sua trajetória ela depende da força dominadora de Mamãe Alicia, seja pelas repetidas tentativas de formular a coca-cola, seja pela presença sinestésica da avó, de quem o cheiro de aguardente das tranças é sempre sentido pela neta: “acordo com ele nos meus sonhos, encontro-o no travesseiro, nos lençóis, nas árvores do largo” (ANTUNES, 2001a, p. 7). É significativa a percepção sinestésica revelada nos sonhos e nos objetos a ele relacionados, pois, conforme explicitamos no início deste capítulo, esse é o espaço da liberação do inconsciente, o que demonstra quão arraigada é a subordinação de Mimi ao autoritarismo da avó.

A perpetuação de uma imagem também é o que vitimiza Celina. No caso, trata-se de sua obsessão em manter-se jovem, a fim de prolongar a infância e, com ela, vivenciar o amor platônico que sentia pelo tio. Sua obsessão imerge-a em um círculo vicioso de tratamentos de beleza, que simbolizam a transferência das insatisfações sentimentais para o aspecto físico, cuja efemeridade apenas prolonga e intensifica os conflitos internos. A imagem ideal, desejada pela vaidosa Celina, assume o papel de uma tirania que se fortalece pelo distanciamento ou pela inapreensibilidade que mantém perante suas vítimas. Ciente de

sua incapacidade em vencer tal poder, Celina evita o envelhecimento com a morte, ao encomendar a explosão da vivenda em Sintra com todos os integrantes do grupo lá dentro.

Com a personagem Simone, a narrativa de *EAC*, por meio de uma linguagem que realça a subjetividade ao aguçar o sentido da visão, oferece significativos momentos de contraponto desautorizador dessa voz tirânica da beleza e eterna juventude. Em um desses momentos, a narrativa focaliza Simone pelos olhos do jardineiro, que a descreve como “uma mulher bonita e gorda”, sendo o adjetivo “gorda” um elogio ao significar, para o jardineiro, “o contrário das magricelas que lembram mulas de cigano de cotovelos e joelhos como bicos de sacho” (ANTUNES, 2001a, p. 86).

Em oposição às repetidas contemplações de Celina ao espelho, sempre encontrando defeitos em si própria, a narrativa apresenta Simone contemplando seu corpo emagrecido pelo efeito da sala de espelhos de um parque de diversões: “de modo que ficava na tenda dos espelhos com o letreiro é só rir trepidando gargalhadas no alto-falante, a cara estreitinha, o corpo numa fita, os membros esqueléticos” (p. 212). O paradoxo dessas cenas recai no modo como as personagens elaboram o dialogismo “realidade *versus* fantasia”, pois, enquanto Simone, prazerosamente, acredita na imagem resultante de uma distorção lúdica, Celina rejeita seu verdadeiro reflexo nas inúmeras vezes que se contempla.

Mesmo a vergonha que Simone tem de seu corpo é fator potencializador do contraste entre as duas personagens e, por conseguinte, da afronta entre o discurso literário e o autoritário da beleza-padrão: “daqui a três anos, assim que for feliz, emagreço, deixo de escrever o nome na areia, tenho a minha marquise, os meus candeeiros de latão, as minhas arcas no nevoeiro de Espinho” (p. 43). Emagrecer é consequência da felicidade, porém esse não é o principal objetivo de Simone, mas sim o de assumir o controle de sua própria vida, como notamos na reiteração do pronome possessivo, e a aquisição de uma

estabilidade e afirmação de sua identidade, o que é simbolizado pelo abandono do gesto de escrever o nome na areia.

Quanto à personagem Fátima, suas conturbadas relações com os homens transformam o amor em poder tirânico, na medida em que ele é um meio para satisfazer desejos egoístas desses homens. Nesse contexto, o discurso literário dialoga com as vozes do moralismo tradicional da igreja, que confluem para a imagem de Cristo na cruz, com que Fátima compara o ex-marido, o psiquiatra e o padrinho-bispo, os três homens que atravessam sua trajetória, mas é neste último que encontramos a amálgama das vozes tradicionais da sociedade portuguesa.

A união marital entre Fátima e o padrinho-bispo é ao mesmo tempo negada e desejada por este, o que denota sua hipocrisia, intensificada pela possível analogia entre o nome da personagem Fátima e as denominações de Maria em Portugal: “Nossa Senhora de Fátima”, “Virgem de Fátima”, “Maria de Fátima”. Resgata-se, assim, um contexto de tradições e crenças arraigadas na sociedade portuguesa, vozes-alvo do texto antuniano, que se torna ainda mais ácido quando a personagem Fátima engravida do padrinho-bispo, sugerindo, burlescamente, uma maior aproximação entre a igreja e os valores morais que o padrinho-bispo tanto alardeia. Uma vez acatado o jogo trocista do discurso literário, a gravidez de Fátima pode ser considerada o símbolo jocoso de uma união santa, assim como, para o padrinho-bispo, é santa a guerra que o grupo terrorista trava para reaver o poder.

Nesse sentido, os romances antunianos também questionam os parâmetros de educação inculcados à sociedade portuguesa: o amor à Pátria e ao próximo, a coragem e a honra, assim como os padrões de comportamento baseados no aqui já referido trinômio estadonovista “Deus, Pátria, Família”.

No capítulo 5 de *EAC*, a personagem Mimi narra a morte do marido de Celina relacionando-a com os dias de caça com seu pai, na infância:

— *Na curva do hotel e mata-o
besouros de certeza, texugos, rolas, a época das rolas, o meu pai
levava-me quando caçava e os bandos subiam do pomar, olhos de bichos
defuntos; estagnados, que a minha mãe amontoava na panela, uma pena
esquecida para cá e para lá no alpendre, como aquelas sementes de
estames prateados que não se fixam em nada, na curva do hotel, pedia
ela, e mata-o* (ANTUNES, 2001a, p. 50, itálico do autor)

Antes do trecho em itálico, a voz de Celina, encomendando o assassinato do marido, e a voz da infância de Mimi revezam-se com outras vozes na sequência de discursos diretos e indiretos que focam sempre a morte: ou a desejada morte de Mamãe Alicia, por parte dos familiares, ou a referência histórica sobre a morte do Primeiro-Ministro de Portugal, no avião que caiu em Camarate, ou, ainda, um delírio de Mimi, que acredita estar assistindo ao suicídio do marido.

Aos poucos, as vozes de Mimi e Celina vão se aproximando, até se sobreporem no trecho em itálico, empregado como significante da metáfora que reúne as figuras pertencentes ao universo da caça (Mimi, seu pai e sua mãe) e as envolvidas no assassinato do marido de Celina: ela própria, seu marido e o chofer de Mimi a quem Celina encomendou o crime, conforme indiciado pelo texto alguns parágrafos antes³³.

A zoomorfização do marido de Celina, comparado ao animal caçado pelo pai de Mimi, ressalta a violência da ação de Celina. Na via de mão-dupla da metáfora, Lobo

³³ “ao encontrá-la [Celina] na garagem a conversar com o chofer e a criatura gorda, o ramo de carvalho no postigo a prevenir-me

— Olha

a prevenir

— Repara

a Celina, ao dar por mim, designava o automóvel aos berros

— Não pega

o chofer do meu marido aflito, a criatura gorda sem se notar se aflita ou não debaixo de tanto peso, ela em bicos de pés a insistir aos gritos e eu a entender

— Mata-o espera-o na curva do hotel e mata-o” (p. 50).

Antunes questiona, ainda, a própria harmonia e colaboração mútua no cotidiano familiar ao empregá-lo como imagem de comparação ao assassinato frio e vingativo de Celina.

Nos romances, as imbricações polifônicas se consolidam assumindo um tom de afrontamento ao poder, cujo discurso é submetido e se torna passível de desqualificação na medida em que é ridicularizado, ressaltando-se suas ambiguidades e contrariedades. Nesse sentido, o texto de Lobo Antunes associa-se, às vezes, também ao humor, à sátira e ao cômico, ou tragicômico. Para melhor compreendermos as correlações acima mencionadas, recorreremos a Lola Rodrigues Xavier, para quem a sátira está “associada à condenação” e, para atingir seu alvo, lança mão de vários meios, como:

[...] a ironia, a deformação, o exagero, a acentuação do feio, a caricatura, a troça, a injúria, o ridículo. Aliás, a sátira passa pelo ridículo, enquanto que a ironia pode servir-se dele, mas o ridículo não chega a ser um traço distintivo da sua prática. (XAVIER, 2007, p. 47)

Aproveitando-nos das últimas palavras de Xavier, registramos que, no caso dos romances aqui analisados, a ironia divide espaço com a ridicularização como instrumento de troça e de deformação, com o objetivo de suscitar o riso nervoso, reação angustiante de quando nos defrontamos com algo que nos concerne, mas que preferiríamos esquecer, embora se apresente como uma possibilidade de compreensão do que se nos apresenta (PROPP, 1992). Verifiquemos como o questionamento mordaz, alicerçado pela polifonia, concretiza-se nos romances *OCJ*, *FA* e *EAC*.

Introduzidos na trama por meio da voz de suas vítimas, família e Estado são o alvo da ironia antuniana, que ora enaltece expressões de sarcasmo e humor, ora é enaltecida por elas. Expressões que, além de atacarem os elos interpessoais, contribuem para a deterioração do conteúdo histórico, de modo a desautorizá-lo, especialmente no que

diz respeito ao discurso oficial autoritário. Exemplificando o ataque aos elos interpessoais, tem-se a seguinte passagem de *OCJ*:

me chamaram ao rádio para me anunciar de Gago Coutinho, letra a letra, o nascimento da minha filha, rómio, alfa, papá, alfa, rómio, índia, golf, alfa, paredes forradas de fotografias de mulheres nuas para a masturbação da sesta, mamas enormes que começaram de súbito a avançar e a recuar. (ANTUNES, 2003, p. 80-81)

No desenrolar dos fatos relacionados à cena do nascimento da filha do médico-narrador, patenteia-se a efemeridade dos relacionamentos que perdem seu cunho pessoal, na medida em que se reduz a criança aos códigos soletrados e irradiados em um ambiente promíscuo. A inexistência da imagem da recém-nascida é substituída pelas fotografias de mulheres nuas, restando ao médico-narrador o delírio provocado pelo distanciamento dos mundos ocupados por pai e filha.

No que diz respeito à ironia dirigida ao discurso oficial autoritário, também em *OCJ* encontramos uma passagem significativa. Trata-se do momento em que o médico-narrador, exausto e inebriado, é surpreendido pelo início do amanhecer e pela emoção devido à proximidade do fim de seu longo relato (p. 234). A surpresa do narrador-personagem é transferida ao leitor, com a afirmação: “Tudo é real agora”. A expressão “Tudo é real”, acompanhada do advérbio “agora”, cria uma atmosfera de revelação da verdade, sugerindo a negação de tudo o que o médico-narrador havia contado até aquele momento. Porém, logo percebemos tratar-se da ironia antuniana a oferecer uma última chance para o leitor aperceber-se das máscaras do discurso histórico-autoritário ao desnudar a narrativa literária. Se não, vejamos:

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, [...], Luanda é uma cidade

inventada de que me despeço, e, na Mutamba, pessoas inventadas tomam autocarros inventados para locais inventados, onde o MPLA subtilmente insinua comissários políticos inventados. (ANTUNES, 2003, p. 237-238)

A repetição do adjetivo “inventado” desconstrói parodicamente o discurso do poder político autoritário no que diz respeito à ação castradora que, no contexto da guerra colonial, mascarava o fracasso da investida militar em África e ignorava os apelos à descolonização.

Ligados pela conjunção “nem”, os acontecimentos históricos vão formando a imagem de Portugal, desde a instauração do governo totalitário, passando pela repressão da PIDE, a tortura representada pelo Campo do Tarrafal (ou Campo de Concentração do Tarrafal), para onde iam os presos políticos e, por fim, uma referência à revolução, tudo culminando com o advérbio “nada”.

Em outro trecho de *OCJ*, já se notava o jogo trocista acima indicado: “Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a [mulher do bar] comovo” (ANTUNES, p. 79).

Classificar seu relato como invenção reafirma o narrador como autor de uma história de ficção, que, nem por isso (ou exatamente por isso), deixa de provocar o leitor, pois o descrédito conferido, pelo narrador, à sua própria narrativa, instaura um jogo burlesco que intensifica seu aspecto agressivo ao sugerir a impossibilidade da ocorrência, no universo não ficcional, de tamanhos absurdos. Consequentemente, essa estratégia narrativa nega o texto referencial como instrumento eficaz para o questionamento das barbáries humanas, afirmando a insuficiência da realidade no sentido apontado por Wolfgang Iser:

Como o não-dito é constitutivo para o que diz o texto, a sua “formulação” pelo leitor provoca uma reação quanto às posições manifestadas pelo texto, que, por via de regra, apresentam realidades simuladas. O fato de que a “formulação” do não-dito se transforma na reação do leitor quanto ao mundo representado significa, portanto, que a ficção sempre transcende o mundo a que se refere. (ISER apud JAUSS, 1979, p. 105)

Entendendo-se “não-dito” como aquilo que o texto literário oculta ou nega, mas deixa sugerido, percebemos que em *FA* o discurso literário impõe-se sobre o histórico-autoritário. Na voz da personagem alferes, o sofrimento da guerra é transferido para o plano dos sonhos, numa espécie de frases-mantra, nas quais se entoa a expressão “Não houve guerra” repetidas vezes:

— Apresentei-me no banco uns dias depois, disse o alferes. Sentei-me no gabinete, fechei a porta e pensei Não houve guerra nenhuma, não andei vinte e tal meses em Moçambique de espingarda às costas, inventei coisas parvas esta noite: [...] Pensei **Não houve guerra não houve guerra não houve guerra não houve guerra, e comecei devagarinho a esquecer-me.** Quando me trouxeram o café, às onze da manhã, nunca saíra de Lisboa e África era os nomes dos rios que se decoravam na escola e a gente esquecia logo a seguir [...]. (ANTUNES, 2002a, p. 22, grifo nosso)

A repetição, sem a separação por vírgulas, hiperboliza a guerra: os advérbios “não” e “nenhuma” são insuficientes para negar os acontecimentos relativos ao combate em Moçambique, impressos na fala de Jorge.

Diante de tantos signos de combate e morte, podemos afirmar que o resultante esquecimento de Jorge é, na verdade, um pseudo-esquecimento. Baseamos nossa assertiva na noção de identidade no contexto pós-moderno desenvolvida por Zygmunt Bauman (1998, p. 36). Para o autor, trata-se de uma identidade de palimpsesto, que vai se ajustando ao mundo, tarefa para a qual o “esquecer” é tão ou mais importante que o memorizar, porque se torna condição para a adaptação. Nesse sentido, o esquecimento do alferes deveria facilitar-lhe o recomeço da vida em Lisboa, após os anos de combate em

Moçambique; no entanto, a trajetória da personagem comprova que sua vida foi uma tentativa, frustrada, de adaptação. Portanto, a negativa reiterada não possibilita o esquecimento do alferes, ao contrário, reafirma a guerra, impossível de ser anulada.

O mesmo efeito de reafirmação do discurso autoritário é obtido pela recontextualização de fatos históricos, de modo a contrariar a aura imaculada com que o poder se mascara e com a qual deseja ser reconhecido pela história. Focalizando os acontecimentos sob a ótica, ou de distantes e desinformados espectadores, ou das vítimas diretas da briga pela manutenção do poder, o narrador de Lobo Antunes transfere para os marginalizados a voz instigadora de quem não foi convidado para a festa da vitória.

No caso de *OCJ*, *FA* e *EAC*, a marginalização atinge os combatentes em África, que lutaram numa guerra para defender os interesses dos políticos; são marginais os integrantes da classe popular portuguesa, que, primeiro manipulada pelo Estado Novo, depois precisou se reestruturar social e politicamente com a instauração da democracia. Estão à margem, também, as companheiras dos integrantes da rede bombista de *EAC*, pois vivem, conforme expressão usada por Seixo (2002, p. 371), “em função dos homens”, ou seja, de seus companheiros.

Como combatente de uma guerra que não vê como sua, o médico-narrador de *OCJ* é portador da voz dos que lutaram por ideais calcados nos conceitos imperialistas do Estado Novo português:

[...] o capitão chegou da mata com uma *kalachnikov* no sovaco e disse O tipo estava de costas a guardar a lavra não nos viu sequer aproximar-nos, vamos todos acordar bem dispostos amanhã e ganhar a guerra vivaportugal, que importa o nevoeiro do cacimbo até aos ossos se angolénossa e as senhoras do movimento nacional feminino se interessam desveladamente pela gente toma lá dez aerogramas e vai-te curar. (ANTUNES, 2003, p. 125)

Nesse trecho, são recontextualizadas duas vozes representativas da campanha salazarista para justificar a guerra colonial e ganhar o apoio da população. Ao inserir a voz do Movimento Nacional Feminino (MNF) logo após a descrição de um ambiente mórbido e ameaçador, apresentado em algumas linhas anteriores ao segmento citado, a narrativa de Lobo Antunes ironiza a existência de uma instituição como o MNF ao ressaltar a inutilidade de suas ações benevolentes e denunciar o interesse do governo salazarista em manter, com o MNF, o simbolismo da figura feminina, que suavizava, e assim camuflava, a brutalidade do combate, contribuindo para a perpetuação da imagem de Portugal como nação protetora que engendrava uma guerra com o único objetivo de manter a união do império.

Já a voz deste último surge nesse trecho do romance por meio de *slogans* políticos usados para convencer a sociedade portuguesa da necessidade da guerra colonial (“angolénossa”, “vivaportugal”). Recontextualizado no romance, o encorajamento salazarista é destituído do poder persuasivo com as frases justapostas e em letras minúsculas, significantes do automatismo da mensagem e da inferiorização do poder salazarista.

Por sua vez, o degradante espaço tomado por um nevoeiro, o que dificulta a visão, metaforiza a alienação provocada pela voz autoritária, mas que o texto literário logo dá conta de revelar com os comentários sobre o fato que renovara o ânimo dos combatentes: “o capitão encostou a *kalachnikov* à parede e ficámos surpreendidos a olhá-la, Afinal é este o aspecto da nossa morte perguntou um alferes” (ANTUNES, 2003, p. 127), e que metonimicamente revelam a automatização ou reificação da morte.

O olhar crítico da narrativa antuniana atinge até mesmo o pólo oposto ao autoritarismo do discurso salazarista: as vozes de organizações, clandestinas ou não, contrárias ao governo ditatorial. O romance *FA* concentra exemplos ilustrativos com a

personagem Celestino, o oficial de transmissões, na sequência em que este descreve o interior da casa de Olavo, o líder de uma organização clandestina antissalazarista:

Que gajo morará nesta espelunca?, interrogou-se o oficial de transmissões, perplexo [...]. Dele [Olavo] não era decerto, impossível imaginá-lo num cenário assim, resignado, inútil, antigo: rodeava-se, ia jurá-lo, de pôsteres fervorosos e de slogans revolucionários pregados com tachas, de livros lidos e relidos de Ho Chi Min e de Marx, e de cinzeiros transbordando das beatas amarrotadas de infindáveis discussões, que amargavam a boca do gosto rançoso dos projetos heróicos. (ANTUNES, 2002a, p. 46-47)

Nesse excerto, o dialogismo auto-reflexivo de Celestino, localizado no tempo passado à ação da narrativa, contrapõe dois cenários. O primeiro, concernente ao plano real da narrativa, é descrito pela personagem depreciativamente (“espelunca”, “resignado”, “inútil”, “antigo”) e se choca com o cenário por ela idealizado, que se manifesta a partir dos dois-pontos.

A descrição deste último universo encerra-se na correlação entre os “projetos heróicos” e o gosto amargo e rançoso de “infindáveis discussões”, pois sugere que os projetos revolucionários limitam-se à eloquência de seus protagonistas e, uma vez aí confinados, tornam-se rançosos, com a “data de validade vencida” e, por isso, inúteis.

Isso é corroborado pela análise que Celestino faz de seu passado revolucionário: “que idealistas pacóvios, meu capitão, a polícia devia rir-se da gente até tombar de cu” (ANTUNES, 2002a, p. 51). A auto-ridicularização, aqui manifesta, levanta duas possibilidades dialógicas: a primeira entre a voz ditatorial e a libertária/socialista, uma vez que o suposto riso da polícia teria causa na mesma sensação de Celestino, ou seja, a de quebra de expectativas, no sentido apontado por Propp ao reformular o pensamento kantiano: “nós rimos quando esperamos que haja alguma coisa, mas na realidade não há

nada” (PROPP, 1992, p. 145). Assim, no contexto literário realiza-se o diálogo impossível de se concretizar no contexto social.

A segunda possibilidade dialógica indicia a perpetuação das ideias socialistas na trajetória da personagem oficial de transmissões, pois seu comentário guarda semelhanças com as considerações marxistas sobre a presença do riso zombador quando a humanidade desliga-se de seu passado histórico. Sintetizando as palavras de Marx, Propp registra:

Nas revoluções sociais pode tornar-se cômico o que pertence irremediavelmente ao passado e não corresponde às novas normas criadas pela ordem ou regime social que venceu. Marx notou isso. [Para ele, a] morte dos heróis que deram sua vida na luta pela justiça histórica é uma morte trágica. Esta é a primeira fase. Não é rindo que a humanidade se desliga de seu passado. Quando a luta termina, os restos do passado no presente estão sujeitos à ridicularização. (PROPP, 1992, p. 61)

Ao ser capaz de zombar de seu passado, mesmo expressando um sentimento de frustração, Celestino dá indícios de compreender o fim da luta, a necessidade de enterrar “os restos do passado” e, assim, começar a fixar-se no tempo presente. Nessas condições, diferencia-se dos demais companheiros de batalha, cujas trajetórias ainda estão arraigadas ao aspecto trágico do passado. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais o oficial de transmissões, dentre o núcleo central dos ex-militares, seja a única personagem de quem a narrativa explicita a morte, consubstanciando-se a impossibilidade de as demais personagens se desligarem do passado.

A morte do oficial de transmissões é, aliás, o acontecimento usado por Lobo Antunes para dialogar com o discurso jornalístico. Novamente, o autor escolhe o jogo entre a grafia maiúscula e a minúscula para seu exercício de escrita, todavia, enquanto em *OCJ* o uso de minúsculas derruba a significação mítica dos vocábulos, em *FA* o mesmo objetivo é alcançado por meio do procedimento contrário, o uso de maiúsculas.

No primeiro capítulo subsequente ao assassinato de Celestino, o capítulo 8, da 3ª parte, intitulada *Depois da Revolução*, surgem, entrecruzadas ao texto, manchetes jornalísticas. Apesar de o texto literário não explicitar a que tipo de discurso pertencem aquelas frases grafadas em maiúsculo, é possível depreender a linguagem jornalística pelo tom sucinto e as chamadas ao desenvolvimento da matéria no interior do jornal: “TERIA O TENENTE PIRES SIDO VIOLADO ANTES DO ASSASSÍNIO? IMPORTANTES REVELAÇÕES DO MÉDICO-LEGISTA NAS PÁGINAS CENTRAIS” (ANTUNES, 2002a, p. 520).

Em forma de colagem, o discurso dos meios de comunicação vai se contrapondo ao e completando o das personagens, que, por sua vez, fracionam-se em várias vozes: a dos ex-combatentes, que continuam a narrar suas histórias de vida pós-guerra; a das dançarinas da boate que acompanharam o grupo até o apartamento do alferes e foram cúmplices no assassinato; a das esposas e amantes dos militares; e, por fim, a da polícia judiciária, na pessoa do investigador do caso. Todas essas vozes alternam-se e atropelam-se umas às outras, e todas são atropeladas pelo discurso jornalístico, tendo em vista que este último sempre encerra ou abre um parágrafo, sem obedecer à sequência lógica do que se narrava. Por vezes, ainda, as manchetes interrompem o fluxo narrativo.

O capítulo 8 começa no momento em que o grupo, reunido em casa do alferes, questiona-se sobre que destino dar ao corpo de Celestino. O diálogo é a parte da narrativa principal, que é interrompida pela primeira manchete: “UM CADÁVER NO PRÍNCIPE REAL: CRIME CRAPULOSO OU POLÍTICO?” (p. 516). A partir daí, a sequência alterna-se entre as vozes de testemunhas, com informações diferentes a respeito do local onde o corpo fora encontrado; a voz do soldado, justificando-se pelo assassinato; e vozes da sociedade portuguesa, como a do Partido Monárquico Cristão, cujo tom conservador revela-se preconceituoso e ignorante ao condenar o que chama de “tendências socializantes” (p. 517), nas quais se misturam vocábulos extremamente díspares entre si como

mongoloidismo, aborto terapêutico, filmes suecos, ideias moscovitas, biquínis. O contexto social alarmante levantado pelo Partido Monárquico Cristão repercute no texto de outra manchete: “A IMORALIDADE EM PORTUGAL ATINGE NESTE MOMENTO INCALCULÁVEIS PROPORÇÕES, AFIRMOU AO NOSSO REDATOR O JUIZ ENCARREGADO DO PROCESSO” (p. 530).

O tom crítico engendrado no romance aparece, ainda, na contradição e na incompletude dos conteúdos dos textos jornalísticos, numa profusão de informações, onde sobrepujam dúvidas e questionamentos:

O DEFUNTO PERTENCEU DURANTE ANOS A UMA CONHECIDA ORGANIZAÇÃO TERRORISTA DE EXTREMA ESQUERDA: AJUSTE DE CONTAS? VINGANÇA NEOFASCISTA? NÃO PERCA AMANHÃ OS DEPOIMENTOS DOS PRINCIPAIS PARTIDOS SOBRE VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA E DEMOCRACIA. (p. 517)

[...] SERIA O DEFUNTO HOMOSSEXUAL OU TRAFICANTE DE DROGA? ENTREVISTA EM RIGOROSO EXCLUSIVO COM O CHEFE DA BRIGADA DE ESTUPEFACIENTES. (p. 518-519)

A POLÍCIA INVESTIGA A POSSIBILIDADE DE UM AJUSTE DE CONTAS ENTRE QUADRILHAS RIVAIS. (p. 520)

A POLÍCIA, DECLAROU-NOS COM OTIMISMO O FAMOSO INSPETOR BORGES, PROCURA INCANSAVELMENTE NOVAS PISTAS QUE AUXILIEM A DESLINDAR O ASSASSÍNIO. (p. 530)

[...] TERÁ A POLÍCIA JUDICIÁRIA ENCONTRADO FINALMENTE OS VERDADEIROS CRIMINOSOS, OU SERÁ QUE NOVA PISTA FALSA CONFUNDE O FARO DOS NOSSOS DETETIVES? (p. 531)

As destoantes versões do crime apresentadas pelas manchetes sugerem o caráter especulativo dos meios de comunicação como algo negativo, revelador de uma não objetividade, o contrário do que se espera desse tipo de linguagem. Em uma outra manchete, joga-se com o próprio fazer romanesco na referência a um “EMINENTE ROMANCISTA” que “PREPARA NOVELA SOBRE A VIDA DO INDITOSO TENENTE” (p. 524). Seria essa novela o romance *Fado Alexandrino*? E Lobo Antunes, esse “eminente romancista”?

À medida que a voz literária intensifica o jogo dialético entre conotação e denotação no diálogo que trava com a voz jornalística, ora ressalta-se o ridículo de algumas manchetes, como a que trata a namorada anã do alferes como “pavoroso gnomo”

(p. 530), ora enfatiza-se o tom sensacionalista de outras, caso da manchete que se refere à segunda mulher do tenente-coronel: “SENHORA DA MÁXIMA RESPEITABILIDADE QUE EXIGE MANTER O ANONIMATO CONFESSA A NOSSA REPORTAGEM: EU AMEI LOUCAMENTE A VÍTIMA” (p. 525).

O sensacionalismo do discurso midiático também é alvo do discurso literário, o que se faz notar, particularmente, no capítulo final do romance *EAC*, quando Simone se remete às notícias sobre a explosão da vivenda onde se reunia o grupo terrorista de extrema direita. Simone rebate o que se divulgou na mídia falada e escrita por meio de comentários devidamente destacados entre parênteses, cujo tom de desdém vai gradativamente se intensificando:

(não sei se te recordas da vivenda entre Sintra e Lisboa que explodiu há uns tempos, páginas e páginas nos jornais, a telefonia não falou noutra coisa durante dias a fio)

[...]

(calcula até onde vai a má língua)

[...]

(democratas!)

[...]

(e isso dói)

[...]

(isto é a loucura completa) (ANTUNES, 2001a, p. 343-344)

Duvidando da voz midiática quanto ao seu compromisso com a verdade, Simone alega ofensa pessoal para desacreditar os conteúdos das notícias. Todavia, quando a voz de Simone está fora dos parênteses, seu descaso com as informações a respeito da explosão diminui, dando lugar ao jogo dialético entre verdade e mentira, visto surgirem notas de imprecisão no modo como as notícias chegaram até Simone:

[...] **na minha idéia** não existiam bombas nenhuma salvo na imaginação dos jornais para arranjar leitores e das estações de rádio para

umentar patrocínios [...] **segundo me disseram** havia meia dúzia de cadáveres lá dentro que de acordo com um semanário de escândalos
[...]
[...] fotografias dos bandidos nas primeiras páginas, um oficial do exército, um oficial da marinha, um dono de hotéis, **parece que mulheres** [...]. (p. 343-344, grifo nosso)

Ao mesmo tempo que desconsidera o texto jornalístico, Simone nega o enredo do romance *EAC*. Nesse processo, visto a voz dos meios de comunicação ser desconsiderada e negados os acontecimentos da trama romanesca, resta-nos voltar os olhos para a forma literária, única sobrevivente num contexto de exclusão de vozes.

A releitura sugerida por Lobo Antunes revela ou deforma identidades, situação expressa na linguagem hostil, porque instauradora do caos, que se esconde no abismo muitas vezes inescrutável do inconsciente. O leitor é conduzido a obscuros corredores por meio de uma escrita em que se distingue a linha grotesca sobre a qual discorremos a seguir.

4.2. A agressão grotesca: ficção disfórica

Nos romances de Lobo Antunes, o discurso de cunho testemunhal é decisivo, visto possibilitar ao narrador compreender-se a si próprio, na medida em que o *eu* da fala (*eu-presente*) age como observador do *eu* da vivência (*eu-passado*), estabelecendo-se uma relação de duplicidade que exterioriza as sensações percebidas no íntimo e, muitas vezes, escondidas até o instante da enunciação. O *eu-presente* também compreende as cenas vividas, visto as lembranças objetivarem os *outros*, ou seja, as pessoas e o espaço das experiências dos *eus* (*passado e presente*).

Portanto, os modos de representação da alteridade e da “mesmidade” tomam o testemunho e a memória como dois dos “principais vectores que organizam as imagens do próprio e do alheio”, já que o “testemunho [...] e a memória [...] estruturam

representações literárias de um real onde a imagem do Outro dialoga (ou não) com a imagem de Si” (FONSECA apud MAGALHÃES, 2000, p. 180).

Para a formação das imagens do *outro* e de si próprio, o sujeito precisa combinar cenas armazenadas no cérebro ao longo de sua existência, o que o faz adentrar na tênue fronteira entre imaginação e memória. Por essa razão, o testemunho é campo profícuo para a fantasia, sendo esse o espaço explorado pela narrativa de Lobo Antunes, que também nos auxilia a compreender a correspondência entre testemunho, memória e expressão verbal:

[...] onde termina a memória e começa a imaginação? A nossa capacidade de imaginar coincide com as nossas memórias. Sem memória não há fantasia. Quem perde a memória também não é capaz de criar fantasia. A fantasia é a forma de expressarmos a vida e as experiências. (ANTUNES apud ZUBER, 1997, p. 4)

Nota-se que, para Lobo Antunes, a fantasia é a forma ideal para se traduzir, em palavras, a vida e as experiências. Por conseguinte, na composição do discurso literário, criação e memória unem-se no discurso testemunhal das personagens, o qual deixa a impressão de que os fatos talvez não existam a não ser no íntimo da testemunha. Todavia, é justamente esse íntimo que Lobo Antunes expõe, ao revelar o lado denegrido do seres humanos, seja ridicularizando as máscaras por eles usadas no convívio social, seja expondo seus conflitos internos.

Não raras vezes, as personagens antunianas expressam-se agressivamente, ou são descritas de modo grotesco, no sentido apontado por Kayser (1986, p. 135), para quem os traços do grotesco são: “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente”. A linguagem ofensiva fere não apenas o interlocutor, mas também, e principalmente, o narrador, destacando-se as ações instintivas em detrimento da razão.

As personagens são incapazes de viver e de se comunicar em plenitude, tornando-se vítimas da linguagem, tanto a sua como a dos que as cercam, situação que nos autoriza a identificar traços do grotesco na linguagem antuniana, no sentido apontado por Kayser:

[...] tanto em Rabelais como em Fischart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na indisponibilidade desta. Ela, o nosso instrumento familiar e indispensável para o nosso estar-no-mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano. (KAYSER, 1986, p. 133)

O discurso literário de Lobo Antunes figurativiza o grotesco nos frequentes confrontos entre as personagens e suas imagens ao espelho, numa narrativa que trafega, principalmente, sobre os caminhos do escatológico e da zoomorfização. A esse respeito, Seixo (2002, p. 62) afirma haver no romance *OCJ*: “passos em que o grotesco emerge, na sua aliança irrisória entre o humor prazenteiro e a lucidez decepcionada, sobretudo se estiver correlacionado com uma situação pungente”. Verificamos que, nos três romances aqui analisados, a angústia de viver rege as personagens envolvidas numa atmosfera paradoxal em que dor e prazer se misturam. O alívio das recordações logo se converte em decepção e, desta, em agressão que atinge tanto as personagens como o leitor, que se sente incomodado com o que lê, visto o conteúdo ativar sentimentos como injustiça e piedade.

Na linguagem metafórica construída por Lobo Antunes, os elementos desencadeadores das lembranças e, por conseguinte, da agressividade grotesca, surgem como *leitmotiven* pertencentes ou ao âmbito doméstico (espelhos, cães), ou ao universo aquático (mar, peixes, crustáceos, aquários) ou, ainda, a animais rastejantes (crocodilos, minhoca). Nesse contexto, também se insere a sensação de voar, ou flutuar, o que se relaciona com a constante referência a pássaros ao longo das narrativas.

O espelho, ou instrumentaliza a recordação, ou potencializa a ação grotesca, na medida em que possibilita o confronto entre o desmascaramento dos seres, resgatando a função de objeto mágico dos contos de fadas ou, conforme já aludimos, do universo de Alice, de Lewis Carroll.

Em *OCJ*, o espelho é como um portal de acesso ao passado para o médico-narrador, que, em seu reflexo, busca as imagens de Sofia, angolana espiã do MPLA, com quem o médico-narrador se envolveu sentimental e sexualmente:

Sofia, eu disse na sala Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo. Falta-me o teu sorriso, as tuas mãos no meu corpo, as cócegas dos teus pés nos meus pés. Falta-me o cheiro bom do teu cabelo. Este quarto de banho é um aquário de azulejos que o foco do tecto obliquamente ilumina, varando a água da noite em que o meu rosto se move em gestos lentos de anémona, os meus braços adquirem o espasmo de adeus sem ossos dos polvos, o tronco reaprende a imobilidade branca dos corais. (ANTUNES, 2003, p. 177)

A imersão no tempo passado é assinalada por uma combinação de ações do médico-narrador. Primeiro, a saída da sala, espaço relacionado ao convívio social, o que implica a segunda ação, ou seja, o afastamento de sua interlocutora no tempo presente, e, por fim, a contemplação diante do espelho.

A linguagem conota pressa do narrador-personagem em iniciar seu diálogo com o passado, o que é sinalizado tanto pela ausência de vírgula, no aviso direcionado a mulher do bar, sua interlocutora, agora na sala da casa do médico-narrador: “eu disse na sala Volto já”, como pela repetição da conjunção “e” conectando as ações do médico-narrador. O discurso, diante do espelho, é todo estruturado em antíteses, suscitando um movimento de afirmação – negação, ou, por outra, de acesso – afastamento, que rege a tentativa, por parte do narrador-personagem, em resgatar os sentimentos prazerosos do convívio com Sofia.

A primeira oposição de ideias que se verifica no excerto diz respeito às significações concernentes ao olhar em direção à imagem refletida no espelho. Com a referência ao gesto cotidiano de barbear-se, o olhar assume a vertente da automatização, contrapondo-se à imagem do *eu-passado* do médico-narrador, que se confunde com a de Sofia.

Estabelecida a contraposição entre passado e presente, expressa-se a condição ilusória do médico-narrador simbolizada pelo espelho, objeto que permite a visualização, mas não o alcance. Em outras palavras, a angústia do narrador-personagem evidencia-se na constatação de que os sentimentos eufóricos são produto de sua imaginação, o que significa que podem ser vislumbrados, mas não atingidos.

Impossibilitado de atravessar o espelho, tal como Alice, o médico-narrador volta-se para seu *eu-presente*, enxergando-se por meio de figuras aquáticas que ocupam o banheiro-aquário, imagem significativa para a composição dos sentimentos do narrador-personagem. No aquário metaforiza-se a limitação do espaço, com falsa impressão de liberdade, pois embora se possa enxergar o que há para além das paredes, permanece-se no local em que se encontra, tal qual o médico-narrador em sua relação com o tempo: ele pode “ver” o tempo passado, mas jamais conseguirá se dirigir até ele, pois está “preso” no tempo presente.

Os animais aquáticos, definindo a zoomorfização do narrador-personagem, conotam lentidão, e, por conseguinte, sua desolação. Sem a presença de tudo o que representa Sofia, o médico-narrador sente-se cada vez mais imobilizado, o que se agrava pela prisão em seu próprio mundo cotidiano, o do espelho em que se barbeia.

Já em *FA*, o espelho é empregado numa referência direta à viagem de Alice, na cena em que o alferes Jorge é apresentado à família de Inês, antes de ir para a guerra em

Moçambique. No trecho em que se visualizam as primeiras impressões da casa luxuosa de Inês, Jorge sente-se como a personagem de Carroll:

Não tenho nada em comum com esta gente, pensou ele, caí aqui como a Alice no outro lado do espelho, e sorriu à Inês que se aproximava com dois copos de sangria nas mãos: O princípio do fim, meu capitão, murmurou desolado, vinte e um anos, cem por cento parvo, o quartel de Mafra à minha espera. (ANTUNES, 2002a, p. 118)

O deslocamento e a decadência de Jorge são corroborados pelo trio de vozes que se alternam: a do próprio Jorge, no tempo passado, em discurso direto, seguida da voz do capitão, narrador do romance, em dois trechos (“e sorriu à Inês que se aproximava com dois copos de sangria nas mãos”; “murmurou desolado”) e, novamente, a de Jorge, também em discurso direto, no tempo presente da narrativa, figurativizando a dispersão de vozes ao longo do tempo e, desse modo, perpetuando a desolação do alferes, o que é evidenciado, por um lado, pelo tom apocalíptico de seu comentário, já no tempo presente da narrativa, a respeito dos acontecimentos posteriores (“O princípio do fim”), e, por outro lado, por uma espécie de auto-análise cuja tônica é a tristeza pela perda da juventude e da ingenuidade, na guerra.

Assim como Alice, Jorge sente-se deslocado num mundo oposto ao seu. Também como Alice, Jorge tenta adaptar-se a esse mundo. Todavia, diferentemente de Alice, para Jorge a travessia do espelho não foi uma experiência eufórica, visto a mansão sempre representar para o alferes um espaço decadente e ridículo: “[...] os vultos confluíam e desvaneciam-se distraídos, obsequiosos ou vagamente amáveis, grandes pálpebras pintadas, elásticas bocas sem fim, seios moribundos, calvícies impositivas [...]” (ANTUNES, 2002a, p. 119).

A descrição que confere aos seres características grosseiras, seria outra maneira de Jorge expressar seu medo. Naquele momento, ridicularizar os convidados confortou o

alferes, auxiliando-o a enfrentar o universo frio e ameaçador. No tempo presente da narrativa, Jorge é um ser desolado por constatar que, à medida que se moldava à família de Inês, perdia sua própria identidade.

Nesse viés, também se insere a personagem Fátima, de *EAC*, que trava uma luta diária com objetos, móveis, com o sol que invade sua casa, de tal modo que se iguala aos seres inanimados e se perde a si mesma. No universo dessa personagem, notamos não a zoomorfização, mas a antropomorfização, ou personificação, de seres inanimados, os quais, aos olhos de Fátima, são malévolos e trocistas: “Sinceramente, a maldade das coisas ultrapassa-me: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos os defeitos” (ANTUNES, 2001a, p. 56).

A negativa a respeito dos espelhos é o que afirma a complexa relação de Fátima com sua própria imagem. Colocando-se em um nível inferior aos objetos, a personagem identifica no espelho a “maldade” de “descobrir”, isto é, confere-lhe ação reveladora, desmascadora, o que, mais adiante no texto, relaciona-se com o conflito entre o *eu* e o *mim* de Fátima, quando esses defeitos ressurgem em forma de estranhamento:

nunca me achei parecida comigo, estranho sempre a minha cara, as minhas mãos, este queixo ser o meu queixo, esta boca a minha boca, chamar-me Fátima, as pessoas acreditarem que eu sou eu, confundirem esta estranha comigo, o que aconteceria se lhes aparecesse tal como sou de fato, outra cara, outras mãos, outro queixo, outra boca, outra voz (p. 60, itálico do autor)

O emprego da escrita em itálico, com que a voz interior assume forma, bem como o uso dos diversos pronomes ressaltam o conflito existencial de Fátima. Associamos o itálico à ação reveladora do espelho, pois, assim como este descobre os defeitos, que entendemos serem escondidos por Fátima, também a escrita em itálico, ao diferenciar-se do conjunto discursivo de Fátima, desvenda o interior desta.

Quanto aos pronomes, notamos a bifurcação da primeira pessoa, o que indicia a existência das máscaras sociais, e, por conseguinte, a multiplicidade de *eus*. Nesse contexto, os pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa não singularizam Fátima, ao contrário, potencializam seu duelo interior em que o *mim* e o *eu* disputam espaço.

Inicia-se um esquizofrênico exercício de alteridade *versus* identidade com a repetição do dêitico de proximidade, o pronome demonstrativo “esta”, indicando auto-observação; segue-se, então, o pronome “outro” denotando diversidade, distanciamento (“outro queixo, outra boca, outra voz”). É significativo que a referência a essa outra Fátima se concentre na região da fala, pois sugere a substituição da submissa Fátima, a conhecida por todos, mas estranha para ela mesma, por uma que se revolta contra quem a explora, inexistente para os outros.

No autoquestionamento das personagens de Lobo Antunes, percebemos o questionamento sobre a construção de personagens tradicionais, pois as complexas identidades construídas pelo autor português resultam em personagens incompletas. Assim, o universo romanesco antuniano define-se pela incompletude, ou pela infinitude, deslocando o leitor de sua posição acomodada.

Nesse sentido, o questionamento da identidade é crucial e parte desse processo é justamente obtido pela dupla identidade, onde o jogo entre passado e presente é vital, como ocorre com o médico-narrador, em *OCJ*, por exemplo, onde o *eu-presente* do narrador-personagem, dominado pelos sentimentos de insegurança e carência, contrasta com seu *eu-passado*, da infância, no qual predominam semas vinculados à proteção e à força.

Essa correlação é mais incisiva no primeiro capítulo do romance, quando o médico-narrador, ao se recordar do Jardim Zoológico, funde suas frustrações do presente

às imagens eufóricas do passado com um discurso paradoxal, no qual a presentificação do passado ora conforta, ora agride:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua. (ANTUNES, 2003, p. 7)

O movimento da patinação é marcado pelos vocábulos “elipses” e “rodeado”: o primeiro diretamente relacionado à ação de patinar do professor; o segundo descrevendo o espaço em torno dele. Em contraposição a essa imagem circular, a figura do professor destaca-se em posição vertical, em que se nota certa rigidez, intensificada pelo advérbio “muito” e pelos músculos paralisados.

Coordenando imobilidade com cinesia, a narração equipara o ringue de patinagem a uma das jaulas do zoológico na qual o “animal-atração” é o professor. As únicas cores citadas na passagem são o preto, do professor, e o branco, das botas das meninas, cores opostas que realçam o tom mnemônico do discurso, mas que também enfatiza o sentimento de tristeza que acompanha essas lembranças.

Reificadas, as meninas que rodeiam o professor são silenciosas, todavia, o possível som de suas vozes, imaginado pelo médico-narrador, conota a frieza da automatização, sendo comparado às vozes dos aeroportos, contexto que complementa o tom amargo do discurso mnemônico, tendo em vista que constata o fim da infância, a perda da inocência que dá lugar à malícia figurativizada na sensualidade das saias curtas e no rebuçado que está acabando “na concha da língua”, ou seja, o gosto e o som da infância se esvaindo.

O Jardim Zoológico é o espaço-símbolo do fim de um ciclo na trajetória do médico-narrador, que revisita seu passado com o olhar dolorido do presente:

Comprariamos bilhetes para o comboio que circula no Jardim, de bicho em bicho, o seu motor de corda, [...], acenando de passagem à gruta de presépio dos ursos brancos, tapetes reciclados. Observariamos oftalmologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorróidas combustíveis. Beijar-nos-íamos diante das grades dos leões, roídos de traça como casacos velhos, a arregaçarem os beiços sobre as gengivas desmobiladas. Eu afago-lhe os seios à sombra oblíqua das raposas, você compra-me um gelado de pauzinho ao pé do recinto dos palhaços, bofetadas de sobancelha para cima que um saxofone trágico sublinha. E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum de nós pertence, e teima em descer pelo escorrega num riso de que nos chega, de longe em longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado. (ANTUNES, 2003, p. 10)

Ao longo do trecho, o passeio pelo Jardim Zoológico vai ativando ora a visão, na ênfase dada ao órgão e ao gesto do olhar (“observar”, “oftalmologicamente”, “conjuntivite”, “pálpebras”); ora a gustação, com o beijo trocado diante de um animal cuja descrição focaliza a região bucal (“beiços”, “gengivas”) e, mais adiante, com a referência ao sorvete (“gelado de pauzinho”) oferecido pela mulher ao médico-narrador. Também se ativam o tato e a audição, quando o afago nos seios da mulher é acompanhado pelo som de um “saxofone trágico”.

Sob o olhar frustrado do adulto, o passeio no zoológico é pesaroso e escatológico: ursos são tapetes reciclados, outros animais são criaturas decrépitas e envelhecidas. A infância troca do médico-narrador, ao esvair-se pelo escorregador, metáfora em que a carga lúdica representa-se nesse brinquedo.

Atestada a perda da infância, os ecos do passado ressoam na vida do médico-narrador em forma de riso que se converte em amargor e transparece nas lembranças melancólicas, que agridem a personagem, na medida em que o acometem, repetidamente,

no eco de impossibilidade de retorno à infância, metaforizado pelo teimoso movimento descendente do escorregador.

A desilusão, o pesar, a negatividade da presentificação do passado perpetuam-se no trecho a seguir:

Os plátanos entre as jaulas acinzentavam-se como os nossos cabelos [...]; uma menopausa vegetal em que os caroços da próstata e os nós dos troncos se aproximavam e confundiam irmanar-nos-ia na mesma melancolia sem ilusões. (ANTUNES, 2003, p. 8)

Na comparação entre as imagens referentes ao Jardim Zoológico (“plátanos”, “jaulas”, “troncos”) e os sinais da velhice, o narrador transfere para aquelas as características desta, de tal modo que o espaço do zoológico, que deveria pertencer ao universo da infância, passa a significar o presente melancólico e disfórico do narrador-personagem. Assim presentificados, os nós dos troncos das árvores são associados ao doentio (“caroços da próstata”), enquanto a cor cinza dos plátanos liga-se ao fim do ciclo da vida, o que é reforçado pela expressão “menopausa vegetal” numa referência ao período da infertilidade da mulher. Metaforiza-se, assim, a perda da vitalidade que, por sua vez, conota a falta de ilusões, de modo a renegar o período sonhador da infância.

Em algumas de suas metáforas, Lobo Antunes extrapola a relação de comparação dos campos semânticos e estabelece entre os seres humanos e os animais, ou os vegetais, como observamos nos parágrafos anteriores, uma interação simbiótica, nos sentidos biológico e figurado, pois os elementos envolvidos tanto podem depender um do outro para sobreviverem, como podem se tornar semelhantes devido ao longo contato íntimo. Essa situação observa-se em *FA*, quando a personagem Celestino chega à casa de sua madrinha:

[...] morava com a madrinha surda e uma cadela gorda, às manchas brancas e pretas, sem raça, num andar muito velho, de salas enormes, na rua por trás da Feira Popular: no verão a janela do quarto abria diretamente para os carrosséis iluminados, de modo que de tempos a tempos um elefante ou um cavalo de madeira giravam por segundo no soalho [...]. A madrinha e a cadela, parecidas uma com a outra, claudicavam da mesma perna, sofriam os mesmos achaques, partilhavam a dieta de couves e goraz [...].

[...]

— Esmeralda, **latiu a madrinha** [...] anda cá ver quem está aqui.
(ANTUNES, 2002a, p. 40, grifo nosso)

A voz narrativa é a da personagem capitão, que, por meio do discurso indireto nos dá a conhecer as impressões de Celestino sobre sua madrinha e a casa onde os dois moravam, juntamente com Esmeralda, a empregada da família, e uma cachorra. Na sequência descritiva, notamos a similitude entre humano e animal na cumplicidade da madrinha de Celestino com sua cadela, relação que não se limita ao aspecto físico, pois a denominação do grito da madrinha, ainda que em sentido figurado, é retirada do universo animal (“**latiu** a madrinha para o quarto de armário”), conotando a introspecção do animalesco pelo humano, ou seja, o ser humano é contaminado com tal intensidade que perde suas características próprias, havendo uma fusão entre os dois seres, o irracional e o racional.

As características animais predominam sobre as humanas também na descrição do espaço-casa. O ambiente decrépito e parcialmente desabitado, como se pode depreender da referência a enormes salas apenas para três pessoas, contrapõe-se ao vigor da Feira Popular que invade a janela do quarto, pela qual se veem “carrosséis iluminados”, de tal modo que os animais desse carrossel preenchem as “salas enormes”, ainda que por pouco tempo.

O sentido aparentemente positivo dessa “ocupação” desfaz-se por se tratar de animais reificados, automatizados, ou seja, o espaço humano e o próprio homem são tão desqualificados que até mesmo objetos lhes são mais vivazes, daí percebermos a constante

agressão da narrativa antuniana. O insulto é o caminho para o texto aproximar-se e provocar, manobra para a qual são convocados elementos disfóricos, com os quais Lobo Antunes descreve espaços e pessoas, salientando seus aspectos mais ignóbeis, revelando-se o lado sombrio que há em tudo. Nesse sentido, Maria Alzira Seixo afirma que na escrita antuniana se manifesta:

[...] uma consideração da paisagem em que a comparação funciona ao contrário, isto é, na qual as características convocadas não pretendem conformar-se a uma noção idealista ou aperfeiçoada da beleza, antes se convertem em cenário trivial ou desfeado através da confrontação com o desprimoroso ou irrisório. (SEIXO, 2002, p. 117)

Compreendemos, portanto, que o belo dá lugar ao feio no discurso romanesco, na medida em que aquele é por este recontextualizado em espaços que, ou suscitam, por si só, disforia – os da guerra colonial portuguesa em Angola ou Moçambique (*OCJ* e *FA*, respectivamente), hospitais ou garagens sujas (*EAC*) – ou se tornam decadentes, devido aos sentimentos a eles relacionados, como é o caso do rio Tejo em *EAC*.

Em suas narrativas, Lobo Antunes descreve o belo por meio de imagens grotescas, de que se destacam o escatológico e a reificação como forma de desmascarar a simulação de plenitude engendrada pelos vários tipos de autoritarismos. Assim, o discurso romanesco, ao esmiuçar a dialética entre o belo e o feio, o bem e o mal ou, ainda, a doença e a saúde, oferece um novo olhar sobre as dores e as angústias humanas. Em *OCJ*, por exemplo, o médico-narrador relembra as visitas que as integrantes do MNF faziam aos combatentes portugueses, em Angola:

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os *visons* da menopausa distribuindo medalhas da Senhora de Fátima [...]. Sempre imaginei que os pêlos dos seus púbis fossem de estola de raposa, e que das vaginas lhes escorressem, quando excitadas,

gotas de Ma Griffe e baba de caniche, que abandonavam rastros luzidios de caracol na murchidão das coxas. (ANTUNES, 2003, p. 20)

Vista como distração de senhoras ricas e fúteis, a presença do MNF no acampamento de guerra agride o médico-narrador, que ataca a ação do Movimento ao contrastá-la com uma descrição que emprega imagens escatológicas. A agressão anteriormente recebida, a visita, reflete-se na agressão da descrição, ou seja, uma ação que se traveste em beneficente é desmascarada e revela-se sua face de violência, combatida pelo discurso literário ou com a marca da ridicularização de mulheres que ostentam uma elegância pejorativa (“*visions* da menopausa”), ou com a zoomorfização (“púbis [...] de estola de raposa”), com que igualmente se descreve o órgão genital feminino (“das vaginas [escorrem] babas de caniche”), destituindo-se, assim, também a feminilidade das integrantes do MNF.

O ataque grotesco direcionado à feminilidade traz para primeiro plano a região genital da mulher (“púbis”, “vaginas”, “coxas”), descrita com os signos da decrepitude e do escatológico animalesco. Subentende-se, nesse contexto, o desvelamento das máscaras sociais em seu estado mais puro, visto expor o que o ser humano primeiro se preocupa em ocultar. Assim, desvela-se a máscara da sigla institucional por trás da qual se esconde a voz autoritária que estimula a guerra.

Ao não se dirigir ao MNF apenas como instituição, a investida linguística ataca a particularidade do movimento, formado apenas por mulheres, o que pode ser demonstrado em outras imagens desse trecho do romance: nas medalhas distribuídas pelas senhoras, por exemplo, o arquétipo da mulher pura, simples, virgem e, por isso, exemplar, Nossa Senhora de Fátima, é carnavalizado ao ser produto do luxo, das roupas caras e perfumes importados ostentados pelas integrantes do MNF, em contraste com a realidade de guerra, solidão e miséria vivenciada pelos combatentes.

Enquanto nesse trecho de *OCJ* as relações dialéticas evidenciam o grotesco mascarado de beleza como instrumento de afronta, em *EAC* a contraposição doença *versus* cura expõe a fragilidade humana. A personagem Mimi protagoniza essas relações:

Às sextas-feiras, durante o soro no hospital, o quarto do tratamento é um aquário de peixes deitados jogando para o teto bolhas de palavras, esverdeados, transparentes, sem cabelo, desfigurados de magreza, estendidos na areia dos lençóis com o líquido de curar o câncer a descer para o braço e os dentes e a língua movendo-se sempre bebendo água expelindo água bebendo água expelindo água bebendo ág (ANTUNES, 2001a, p. 136)

O local determinado para o tratamento de cura é comparado a um aquário, novamente o *leitmotiv* antuniano que conota prisão, ou, por outra, ilusão de liberdade. A doença é definida pela magreza, que torna o ser humano frágil, destituído das feições que o diferenciem dos demais. Nesse sentido, o adjetivo “transparentes” indicia a visão do esqueleto humano, no qual todos se assemelham. Paralelamente à perda da identidade humana, ocorre a metamorfose dos doentes em peixes, na metáfora contida no trecho: “bebendo água expelindo água bebendo água expelindo água bebendo ág”, significante da respiração branquial, associada à absorção do “líquido de curar o câncer” que passa pelas veias dos seres metade humanos, metade peixes.

A interrupção da palavra “água” ao final do período tanto pode ser interpretada como uma parada repentina do ato, como também pode significar a repetição infinita do ato, esta última corroborada pelo advérbio “sempre” na frase precedente. Em qualquer um dos sentidos, a tônica da imagem é o sofrimento, por causa da falta do líquido, ou de sua eterna dependência.

A perda da identidade humana metaforizada no ambiente aquático também é encontrada na trama de *FA*, no excerto que narra a chegada a Lisboa do soldado Abílio,

quando se nota a dispersão do soldado em meio à massa comparada a um “monstro marinho”.

Na descrição da cena, a justaposição dos espaços Moçambique e Lisboa vem assinalada por tons do grotesco e do escatológico:

Tropeçou na mala evitando cuidadosamente o vizinho de cama com os pés, o qual jazia no empedrado de Lisboa numa poça repugnante de intestinos, desviou a vista para não encontrar o buraco da bala na orelha, e reparou que o polvo de pessoas que os esperava numa angústia feliz se torcia e estirava de cólicas junto à porta de armas, engolindo os tropas um a um num alarido carnívoro de beijos: Vão comer-me também, temeu apavorado, vão devorar-me com os seus tentáculos de mangas, de camisas, de gravatas, de gabardinas, de calças, de gastos vestidos tristes de viúva, vão tritular-me as articulações com o seu afeto veemente e impositivo. (ANTUNES, 2002a, p. 13)

Desde o início do trecho, a movimentação do soldado localiza-se nos dois espaços, sendo que o tropeço na mala tanto pode servir para indicar um obstáculo no retorno do soldado a Lisboa, como seu acampamento de guerra em Moçambique. O verbo “jazia” também sugere ambiguidade, sendo possível aplicar-lhe o sentido denotativo, com o qual o “vizinho de cama” do soldado estaria prostrado, parecendo morto, ou, de acordo com o sentido conotativo, realmente morto.

Logo em seguida, o discurso alterna-se entre passado e presente: primeiro presentifica-se o passado de guerra com a imagem do “buraco de bala na orelha” do “vizinho de cama”; depois, com os verbos “desviou” e “reparou”, substituem-se as lembranças do passado e retoma-se o tempo presente.

O discurso literário funde o espaço da guerra ao da negação desta, agravando ainda mais a situação deplorável do soldado, ressaltando-se a crueldade de Lisboa que abandonaria seus combatentes, os quais, marginalizados, jazem sobre o “empedrado” lusitano.

Com a paronomásia que joga com o substantivo coletivo de pessoas, “povo” (subentendido no contexto), e o vocábulo “polvo”, figurativiza-se zoomorficamente a multidão que aguarda os combatentes numa ansiedade violenta e ruidosa. A zoomorfização prossegue com a metáfora que relaciona o acolhimento da multidão ao ato de engolir, devorar, reforçando ainda mais a sensação de pavor sentida pelo soldado ao se deparar com a multidão.

A construção linguística prima pela sonorização, de que a primeira marca é o emprego do vocábulo “alarido”, sendo que a indicação onomatopeica surge na sequência do trecho, juntamente com a onomatopeia da mastigação, obtida por meio dos fonemas /r/ e /m/: “**comer-me**”, “**temeu**”, “**devorar-me**”. Do fonema /t/ e do encontro consonantal /tr/, articulados com as vogais fechadas /i/ e /u/, resulta o som que indica a trituração dos ossos: “**tristes**”, “**triturar-me**”, “**articulações**”.

O discurso de Abílio torna-se ainda mais disfórico devido à narrativa somente se construir por meio de *flashes*, em que as cenas se desconectam e tornam as percepções confusas, na medida em que diferentes tempos e espaços se fundem.

Enquanto o entrelaçamento de presente e passado caracteriza o discurso do soldado Abílio, em *EAC* é a lembrança do passado que ativa o presente, instigando a imaginação na personagem Fátima:

o papel dos rebuçados incomodava-me, é pecado cuspir a hóstia, quem a tirar fica cego, quem a meter na arca a casa arde essa noite, se o meu padrinho se chegasse a mim pegava na faca da cozinha e esventrava-o como se esventra um peixe jogando as vísceras fora, aquelas ovas cinzentas (ANTUNES, 2001a, p. 64)

O papel grudado aos rebuçados assemelha-se à consistência da hóstia, cujo cuspir redundaria em pecado, transmitido numa linguagem resgatada do saber popular, enraizado em crenças equivocadas que impõem castigos. O incômodo causado pelo papel

dos rebuçados, associado à noção de castigo, converge para a figura do padrinho-bispo, que é o agente opressor no presente da narrativa. As investidas sexuais do bispo sobre Fátima provocam nela o desejo de matá-lo de forma violenta.

O fragmento que citaremos a seguir funde o discurso que expressa os desejos de Fátima com o trecho de seu relato sobre o diálogo que ouviu entre o padrinho-bispo, o comandante e os ex-agentes da PIDE, cujos desdobramentos são registrados na citação. Os homens se calam quando Fátima chega, mas a mulher se insere na conversa sugerindo a morte, de uma maneira fria: “— Qual é a dúvida mata-se”.

Na sequência do romance, relatam-se os desdobramentos da sugestão de Fátima:

— Matar quem dona Fátima?

as paredes giraram um bocadinho, a secretária, a estante, o crucifixo, a moldura do Papa, um diploma em latim, tudo defunto, pardo, mas não lhes digo quem é preciso matar [...] peço aos antigos polícias que me esperem na rua enquanto subo as escadas [...], premir o trinco, empurrar [...]

dois ou três passos se tanto até à borda do colchão, atentar melhor no tronco, no brilho do anel [...]

[...]

[...] levantar a pistola, olhá-lo sem ver, o corpo agora sentado, os braços que pretendiam fugir e tudo isto sem que eu reparasse no homem que tombava no espelho, não no quarto, acho que no espelho porque depois do tiro tinha fechado a porta e descia as escadas a caminho da rua. (ANTUNES, 2001a, p. 65)

O diálogo entre os terroristas soa como testemunho de Fátima, mas a vaga narrativa sobre o assassinato, que vem a seguir, indicia a cena como fruto da imaginação dela, expressão de seu desejo em matar o padrinho-bispo, o que pode ser confirmado tanto pelos objetos encontrados no espaço em que se daria o crime: “crucifixo”, “moldura do Papa”, como também, e principalmente, pela referência ao anel que brilhava no dedo da vítima.

Frequentemente, o texto antuniano direciona nosso olhar para o nível inferior, ou, aplicando-se os termos de Northrop Frye (1973), para o plano imitativo baixo ou irônico, em que a personagem é inferior em poder ou inteligência a nós mesmos e temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez (p. 43). A situação é ainda mais irônica quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, fazendo com que as categorias de nossa orientação no mundo falhem, procedimento inerente ao grotesco (KAYSER, 1986, p. 159).

Considerando seu teor traumático e dramático, resultante da contraposição entre o discurso testemunhal e os discursos autoritários, as narrativas antunianas são terreno profícuo para o devaneio de cunho grotesco, cujos elementos remetem para o que Kayser denomina como grotesco fantástico, no qual:

[...] sinistros mundos oníricos apresentam-se povoados de esqueletos estalejantes, entes radiciais rastejantes, monstros ameaçadores e animais fantásticos (serpentes e morcegos podem, por assim dizer, ser tomados imediatamente da realidade, embora com proporções distorcidas). Cada ponto está carregado demoniacamente e muitas vezes o pavor é causado já por espaços sorventes, que despenham e tragam. (KAYSER, 1986, p. 141)

No romance *OCJ*, tais características do grotesco surgem na narrativa do médico-narrador, quando este se recorda dos feridos de guerra em Angola:

[...] dezenas de larvas informes principiavam a surgir, manquejando, **arrastando-se**, trotando, dos arbustos, das árvores, das palhotas, dos contornos indecisos das sombras, **larvas de Bosch** de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira dos **sapos monstruosos dos pesadelos** das crianças, a estenderem os cotos ulcerados para os frascos do remédio. (ANTUNES, 2003, p. 44, grifo nosso)

Na metáfora que transforma os seres humanos feridos de guerra em larvas, a narrativa dá o primeiro passo para o onírico, o que é corroborado pela ameaça, em forma de “sapos monstruosos”, advinda do mundo dos pesadelos infantis. Nesse contexto, também o espaço se torna assustador, visto que os seres aterradores, além de surgirem de diferentes lugares da floresta, aproximaram-se expondo seus repulsivos ferimentos. Assim, o humano destaca-se pela deformação, que é, por sua vez, elemento hostil da linguagem literária.

Desse modo, os procedimentos linguísticos empregados pela narrativa motivam o posicionamento das personagens num plano inferior. O primeiro deles expressa-se nas limitações motoras dos feridos, que os obrigam a rastejar, trotar, arrastar-se, situação que os posiciona, até mesmo fisicamente, num nível inferior aos demais. Já o segundo procedimento tem como alvo o médico-narrador, sendo que a expressão “avançando para mim” conota, ao mesmo tempo, a posição de alvo e medo, sensações aterrorizantes geradas nessa personagem.

A cena dialoga com as gravuras de Hieronymus Bosch, conforme sinaliza a própria narrativa, não só pela alusão direta à obra do pintor (“larvas de Bosch”), mas, principalmente, porque a elaboração linguística configura elementos pictóricos que herdam de Bosch o aspecto sombrio de ambientes hostis, dos quais o ser humano é vítima e carrasco, convivendo com o sofrimento em vida ou com o assombro da morte.

Também a zoomorfização de humano em pássaro, sugerida no trecho: “em cujos ombros se agitavam, como **penas**, franjas de farrapos”, constitui um significativo aspecto dialógico, visto que, tanto nas telas de Bosch, quanto nas obras de Lobo Antunes, a zoomorfização integra o quadro caricatural de sofrimentos e decadência do ser humano. Quadro que reaparece em *FA*, com a gradativa deterioração dos narradores-personagens,

que narram as lembranças da trajetória disfórica de suas vidas cada vez mais sob o efeito do álcool.

Registremos que também o médico-narrador de *OCJ* tenta amenizar suas traumáticas recordações com a bebida, todavia, em *FA*, o estado de embriaguez dos ex-combatentes é diretamente proporcional à intensificação não só do estado de decrepitude das personagens, como também da dramaticidade da trama narrativa, cujo ápice, vale aqui lembrar, é o assassinato da personagem oficial de transmissões.

Analisemos melhor essa relação com um trecho em que o discurso é do narrador do romance, o capitão, cuja trajetória desconhecemos, visto ser um receptor-observador das histórias das demais personagens:

Se continuam a beber, e vão continuar a beber, pensei eu observando-lhes os cabelos despenteados, as caras oleosas de suor, os membros frouxos, sem força, que se moviam na toalha pendentes como trombas inertes, daqui a nada anda tudo de gatas sob a mesa, a vomitar restos de febras para cima uns dos outros, a tropeçar, a arrotar, a empurrarem-se em marradas cegas de bode, a reboarem na alcatifa sujíssima do chão, entre grunhidos, miados, arranhadelas e roncões. (ANTUNES, 2002a, p. 129)

Considerando-se que a primeira frase do capitão sinaliza a continuidade do discurso dos ex-combatentes, a cena, imaginada por ele, das consequências pelo excesso de bebida configura o grau de violência e destruição provocado pelas recordações de Abílio, Jorge, Celestino e Artur.

O discurso do narrador, que observa atentamente seus companheiros, permite que o leitor acompanhe as etapas da metamorfose animalesca dos ex-combatentes. Na fase inicial, marcada pelo verbo “observando-lhes”, eles ainda mantêm as características humanas, todavia, além de estarem desgrenhados, suados e fracos, já estão sem controle sobre o próprio corpo, primeiro sinal da perda da essência humana. Na segunda etapa, que

começa com a expressão “como trombas inertes” e já pertencente ao discurso de constatação do narrador, a postura humana dá lugar à posição quadrúpede, e a escatologia define os gestos das personagens (“arrojar”, “vomitar”).

Por fim, a metamorfose completa-se e as metáforas animais predominam na narrativa, definindo as ações humanas por vozes de animais (“grunhidos”, “miados”, “roncos”), ao mesmo tempo que se destaca seu estado selvagem ao sugerir uma luta entre os, agora, animais (“empurrarem-se em marradas cegas de bode”, “arranhadelas”). A situação transforma os ex-combatentes em seres rastejantes e os coloca em um nível inferior em relação ao capitão, que, no momento destacado, detém o poder da palavra humana.

Contudo, em outros trechos, ao questionar a validade da guerra ou perguntar-se sobre a importância de sua própria vida, o capitão assemelha-se àqueles homens. O leitor, por meio do olhar do capitão, a tudo observa, podendo também ser atingido pela angústia provocada pelas cenas de deterioração humana.

Semelhante processo ocorre na enunciação de *EAC*, romance no qual as relações interpessoais de Mimi, Fátima, Celina e Simone, baseadas na humilhação e na exploração, concretizam-se primeiro na forma da expressão, antes mesmo dos desdobramentos da trama. Desse modo, já no exercício da leitura, o leitor entrevê o universo *nonsense* e ameaçador dos sonhos, dos devaneios e das lembranças dessas quatro mulheres, o que pode ser visualizado na cena em que a personagem Celina recorda um dos momentos de sua infância, quando acompanhava o pai e o tio à pescaria:

[...] o esgoto avançava pelo Tejo [...], as ondas traziam uma boina, o cadáver de um galo e um cesto de verga, tudo sem interesse algum, monótono, compridíssimo, havia prédios desabitados para trás de nós, de janelas cobertas com tábuas, quintais de arbustos secos e aposto que fantasmas, antes que os fantasmas me fizessem mal agachei-me para a lata de iscas, uma minhoca atingira o rebordo e escorregava para fora

— *Minhoca minhoca*
chamava-me o sócio do meu marido
— *Anda cá minhoca a Mimi é surda não ouve*
o meu pai numa sapatada
— *Quieta*
uma traineira latejava o seu rastro de gasóleo, excitando as
gaiivotas que cessaram de fitar-me
— *Tantas rugas Celina tantas rugas* (ANTUNES, 2001a, p. 32,
itálico do autor)

Atentando-se apenas para a escrita, sem se deter no conteúdo do discurso de Celina, nota-se, primeiro, a alternância entre a escrita em romano e a em itálico; num segundo momento, chama atenção a ausência do ponto final. Também é significativa a forma sinuosa da sequência de discursos diretos, que se contrapõe ao bloco do parágrafo precedente e na qual notamos, novamente, a ausência de pontuação, neste caso, a vírgula.

Nesse trecho da narrativa, os significantes são figuras autônomas potencializadoras dos sentidos do plano da expressão, que, por sua vez, se caracteriza pela multiplicidade de vozes, tempos e espaços. Isso exposto, voltemo-nos, então, para o discurso rememorativo de Celina.

Na primeira parte, o discurso é predominantemente descritivo, focalizando o Tejo e seus arredores como um espaço semelhante ao que Kayser (1986, p. 141) definiu como o espaço do grotesco fantástico: fantasmagórico, sendo que os únicos sinais de vida são repugnantes, mórbidos e perigosos, ideia contida no aviso do pai a Celina, para que ela não se debruçasse ao Tejo, sob o risco de cair (ANTUNES, 2001a, p. 32), ou no esgoto que deságua, simbolizando a absorção dos dejetos humanos pelo rio.

Celina não parece se assustar com o Tejo, todavia, devido ao tédio provocado pelas proibições impostas pelo pai, a menina desvia seu olhar para os prédios abandonados, percebendo as imagens decrépitas e agressivas do espaço, adivinhando fantasmas que vinham em sua direção. Em sua fantasia, Celina se agacha, gesto que inicia sua metamorfose em minhoca, animal que se vincula ao tempo presente. Assim, o passado,

simbolizado pelo animal minhoca, é presentificado tanto na primeira fala da sequência de discursos diretos, quanto na escrita em itálico. A sobreposição temporal é construída na polissemia do vocábulo “minhoca”, implicado na polifonia do tempo presente, quando se assinalam as vozes de Celina e de seu amante (o marido de Mimi). No passado, Celina divide-se entre o tio e o pai, duplicidade masculina que no presente se manifesta no marido e no amante. Em um novo desdobramento, podemos relacionar o tio de Celina a seu amante: enquanto este trata Celina por “minhoca”, simbolizando o ato de rastejar, aquele a faz voar, ação impossível no tempo presente, conforme sugere o voo das gaivotas que fitavam Celina apenas para apontar suas rugas de envelhecimento.

Recolhendo fragmentos de gestos, olhares, fatos e situações do cotidiano, Lobo Antunes costura seus enredos e transforma pequenos detalhes em revelações assombrosas do caráter e da situação do homem, órfão de referências e incapaz de construir novos significados e sentidos à sua vida.

Sintomaticamente, todas as narrativas se encerram com a ideia de incompletude, para que o leitor finalmente descubra que a única maneira de montar o quebra-cabeça narrativo é aceitando que suas peças somente se encaixam se seus espaços vazios forem mantidos.

As palavras são as peças desse quebra-cabeça, devendo ser combinadas não para que o todo seja revelado como uno, e sim para ressaltar a desconexão, a ruptura, propositalmente deixando-se à mostra as várias e aflitivas tentativas de encaixe.

CONCLUSÃO

A ruptura de conceitos estruturadores do discurso autoritário engendrada em *OCJ*, *FA* e *EAC* direcionou nossa viagem analítica pelo universo ficcional de António Lobo Antunes. Mostramos como o autoritarismo é criticado corrosivamente nos enredos desses romances, os quais não só provocam um questionamento a respeito do papel exercido pelo sujeito dos e nos acontecimentos sócio-históricos, como também promovem uma reflexão a respeito dos diferentes tipos de autoritarismos que se instauram nos contextos sociais.

Por meio das vozes dos narradores-personagens, o leitor embrenha-se nos campos de batalha africanos e nos movimentos terroristas reacionários pós-25 de abril. Depara-se, então, com a morte que se anuncia a todo instante e prevalece sobre qualquer tentativa de sobrevivência. Nesse processo, o discurso literário antuniano, de um lado, promove o estraçalhamento dos discursos estadonovistas exaltadores da glória secular e do perfil desbravador e pacífico do povo português; de outro, expõe a frustração e a destruição dos sonhos de liberdade construídos com a Revolução dos Cravos.

Considerando-se que o *corpus* deste trabalho junta-se ao grupo das obras literárias que levantaram a voz no pós-25 de Abril, a revolução que transparece na escrita antuniana é a do silêncio que, conforme registra Eduardo Lourenço (1984, p. 15), permite que “silenciados e silenciosos” tenham voz, digam o que só o silêncio pode revelar. Dessa maneira, Lobo Antunes explora a destruição da linguagem e constroi um texto onde convivem silêncio e ânsia de tudo dizer, conforme enfatiza Lourenço, para quem o autor de *OCJ*, *FA* e *EAC* dá a esse “apetite [de dizer tudo] em termos de violência metafórica desconhecida entre nós, a versão mais espectacular” (p. 15).

A linguagem desse escritor português é impactante, em grande medida, devido às imagens grotescas, que exaltam o lado animalesco e escatológico do homem e, ainda, graças ao emprego de termos obscenos que ampliam o poder do discurso em sua tarefa de dar voz aos complexos sentimentos decorrentes do trauma. Contribui para isso a técnica do contar empregada por Lobo Antunes, neste trabalho comparada ao testemunho que realizam as vítimas de ações traumáticas, para as quais o ato de lembrar torna-se fundamental.

Ressaltando que a voz testemunhal caracteriza-se por não ser coesa, pois trata-se da verbalização de abstratas conexões que se realizam em busca de se conceberem ideias e sentimentos, a fragmentação narrativa é fundamental na estrutura dos romances em questão. O “modo muito antuniano de detenção do pormenor” (SEIXO, 2002, p. 508) ora rompe com o encadeamento frásico e a sequência sintática, conectando os períodos semanticamente; ora mantém a conexão sintática, mas não a unidade lógica, o que dificulta, ou mesmo impede, a percepção total do sentido.

O aspecto fragmentário é percebido, também, por meio do uso de marcas tipográficas, como o emprego não padronizado de parênteses e a alternância entre as escritas em itálico e em romano, que, por realçarem de modo irregular falas e pensamentos das personagens, traduzem seu paradoxal universo de sentimentos. Constata-se, ainda, a ruptura no modo como a narrativa é pontuada: ora empregando-se o ponto final, a vírgula e os dois-pontos como elementos conectivos, ora excluindo-se os sinais de pontuação, de forma a embaralhar as ligações semânticas, já que narrativas localizadas em espaços e tempos distantes ou desconexos aproximam-se.

Na trajetória percorrida pelas personagens, destacaram-se suas identidades bifurcadas, cujos *eus* (re)descobrem seus fantasmas da solidão, do abandono e da incapacidade de amar, situação agravada pela constatação de que o tempo presente já não

lhes oferece alternativas. Nesses meandros da escrita antuniana, a polifonia configurou-se como técnica basilar para o dilaceramento diegético.

O entrelaçamento de vozes construído por Lobo Antunes confronta os discursos político, religioso e jornalístico num ambiente onde os referenciais foram destruídos e já não há ideais a serem defendidos. Situação zombeteiramente demonstrada pelo discurso literário quando este ressalta as consequências do poder castrador sobre os indivíduos, bem como expõe a destruição da sociedade contemporânea portuguesa e, mais profundamente, ainda, a destruição do indivíduo, do qual se explora o cariz de alienação ou conformismo.

Demonstra-se, por esse viés, o silenciamento como uma espécie de aceitação (ou apagamento?) do terror, o que nos conduziria às palavras de Eduardo Lourenço quando trata do caos na sociedade contemporânea:

Nós incorporamos o inferno no quotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos – da ficção à música, do cinema ao teatro, da biologia à tecnologia – para ter uma ideia do ponto a que chegou um mundo onde o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade, para ter uma ideia da metamorfose da cultura humana. Pode discutir-se se a desordem em que estamos mergulhados – desde a económica até à legalidade e da ética – releva ou não, em sentido próprio, do conceito de caos. Do que não há dúvidas é de que o habitamos como se fosse o próprio esplendor. (LOURENÇO, 1999a, p. 11)

Os romances de Lobo Antunes asfixiam e incomodam porque explicitam sem mascaramentos a incorporação do inferno no cotidiano de que fala Lourenço. Assim, as vozes internas e externas das personagens sobrepõem-se, justapõem-se e se dividem num movimento centrípeto, em cujo centro misturam-se os tempos do passado e do presente, os espaços em África e em Portugal, os campos de batalha e os núcleos domésticos.

Perdidas em meio ao caos de uma massa humana que mais não faz a não ser perpetuar a solidão e o sofrimento, as personagens de *OCJ*, *FA* e *EAC* são constantemente apontadas como seres amorfos, o que provoca e intensifica sua reificação ou nulidade.

A linguagem cáustica de Lobo Antunes atinge enredo, narradores, personagens, tempo e espaço, de tal modo que esses elementos estruturais da narrativa parecem peças de um quebra-cabeça, alicerçado em movimentos cíclicos de montagem e desmontagem. Esses movimentos conferem à escrita antuniana um ritmo cadenciado por retomadas de seqüências, trechos e palavras ao longo das tramas, cujos enredos prolongam-se não pelos desdobramentos das ações das personagens, e sim por sua repetição, intensificando-se, dessa maneira, os sentimentos disfóricos e depreciativos que tomam conta das narrativas.

Por sua vez, a descrição metonímica com que se devassou o universo íntimo das personagens, enaltece – e transforma em agentes de opressão e angústia – as mais ínfimas ações, os menores objetos do cotidiano e, especialmente, a relação de dependência quase esquizofrênica que as personagens mantêm com o tempo passado. Este último caso é detectado nos devaneios que tomam conta das percepções e dos sentimentos das mulheres de *EAC* ou nas experiências da guerra em África a confundirem-se com a vida em Lisboa, como se observou em *OCJ* e *FA*.

Confrontando a história oficial, as narrativas oferecem a óptica da constante suspeita e descrença, graças ao perturbador processo dialógico que desvenda as estruturas manipuladoras dos discursos autoritários. De posse dessa nova visão, o leitor pode retornar aos acontecimentos históricos e aos discursos políticos a fim de perceber o quanto podemos ser vítimas ou algozes no emprego da palavra. Desse modo, a diegese transformou-se, ela própria, no elemento opressor, uma vez que a forma tradicional de narrar foi quebrada pelo sujeito enunciador, dilacerado por suas memórias e reflexões.

Imbuído do poder da palavra, não mais a palavra-ação, mas a palavra-dúvida, António Lobo Antunes nos apresenta uma obra que nos faz mergulhar, mais uma vez, no universo infindável da ficção.

BIBLIOGRAFIA

1- Obras do Autor

ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

_____. *Tratado das paixões da alma*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

_____. *A Ordem Natural das Coisas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

_____. *A Morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. *Manual dos Inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

_____. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001a.

_____. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001b.

_____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a.

_____. *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002b.

_____. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *D'este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*. Organização Maria José Lobo Antunes; Joana Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

2- Obras sobre o Autor

2.1- Livros

ARNAUT, Ana Paula dos Santos (Org.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2007.

_____. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70. No prelo. (Colecção Câneone).

BLANCO, María Luisa. *Conversas com Lobo Antunes*. Tradução Carlos Aboim de Brito. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.) *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

FONSECA, Eduardo. A metaforização em *Os Cus de Judas*. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo (Org.). *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Actas do II Congresso Internacional sobre a Guerra Colonial*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001. p. 361-373

GHITESCU, Micaela (Org. e Trad.). *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia. Bucareste, 2004*. Bucuresti: Fundatiei Culturale "Memoria", 2005.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o Império na pós-colonialidade*. Lisboa: Colibri, 2006. p.43-62

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. As fragilidades do mal, *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes. In: *Outros Erros: Ensaios de Literatura*. Porto: Asa, 2001. p. 339-343.

XAVIER, Lola Geraldés. Os (heróis) velhos: (des)ilusão e simbolismo em *As naus*, de António Lobo Antunes. *A luz de Saturno: figuras da velhice*. Universidade de Aveiro: Aveiro, 2005. p.115-121.

2.2- Teses e Dissertações

ABLAS, M. N. O. S. *Conflito de identidades em A geração da utopia e o Esplendor de Portugal*, 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BARRADAS, Maria Filomena da Silva. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos: uma leitura de “Livro de Crônicas” de António Lobo Antunes*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa.

BILANGE, E. M. A. *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *O áspero humor de Lobo Antunes*, 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BRASIL, Maria Regina Nogueira de Lima. *Metamorfose da Loucura – “Memórias de um Doido” e “Memórias de Elefante”:* um diálogo, 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade Nova de Lisboa.

BYLAARDT, C. O.; OLIVEIRA, S. M. P. *Lobo Antunes e Blanchot o diálogo da impossibilidade (figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)*, 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

CARDOSO, Norberto do Vale Loureiro Teixeira. *Autgnose e (des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*, 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Minho.

CARVALHO, J. F. R. *As naus: análise estilística de um romance dialógico*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

COUTINHO, A. M. B. *Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes*, 2005. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes da. *Memória e identidade em António Lobo Antunes*, 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras Centro Regional das Beiras – Pólo de Viseu, Universidade Católica Portuguesa.

DUARTE, Maria Manuela da Silva. “*O Esplendor de Portugal*”: *do tempo vivido ao tempo evocado*, 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto.

FONSECA, Ana Margarida Godinho da. *Percursos da identidade: representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa.

GATO, Margarida Vale de. *(Dis)curursos da ausência em William Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes*, 1999. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

GOMES, E. F. D. *Dialogismo e pluraridade cronotópica em “O manual dos Inquisidores” de António Lobo Antunes*, 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GOMES, V. R. F. *A arquitetura nas crônicas de António Lobo Antunes: modos de viver no espaço contemporâneo*, 2006. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MARTINS, Ana Cristina Sousa. *O Tempo e o sujeito em “A ordem natural das coisas” de António Lobo Antunes*, 1998. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto.

MATEUS, Pedro Manuel Pinto. *A arquitectura da fuga: infância, loucura e morte na cronística de António Lobo Antunes*, 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa.

MONTAURY, Alexandre. *Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes*, 2004. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

NUNES, Isabel Patrícia Sumares da Cruz. *O labirinto de trevas: a ruína, o malogro e a morte n'O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes*, 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

OLIVEIRA, N. L. G. “*O púcaro búlgaro*”, de *Campos de Carvalho*, e “*As Naus*”, de *António Lobo Antunes: romances surrealistas?*, 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PESCADA, Ana Mercedes Duarte Fontes Rodrigues. *As representações de Portugal em António Lobo Antunes: As Naus*, 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

SANTOS, J. L. *A escrita como exercício de contrapoder: uma análise de “O Manual dos Inquisidores”, de António Lobo Antunes*, 2004. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SANTOS, M. A. S. *Os cus de Judas e Mayombe: da imposição da dor à superação do vazio*, 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SILVA, D. L. O. *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico – um estudo comparativo da desagregação familiar*, 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2v.

SOUSA, Maria de Fátima Gomes. *Falar a dor: uma leitura das personagens femininas do “Ciclo do poder” de António Lobo Antunes*, 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica Portuguesa.

VOUGA, Célia Beatriz Ferreira Pinto. *No limiar de uma escrita. Sobre “Memória de Elefante”, de António Lobo Antunes*, 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto.

XAVIER, Lola Geraldés. *O Discurso da ironia nas Literaturas de Língua Portuguesa: António Lobo Antunes, Pepetela, Mia Couto e João Ubaldo Ribeiro*, 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de Aveiro.

2.3- Periódicos

ALMEIDA, Teresa. Descida aos infernos: A rede bombista de extrema direita no último romance de António Lobo Antunes. *Expresso*, Lisboa, 30 out. 1999, n.1409, Caderno Cartaz, p.31.

ALVES, Clara Ferreira. "Fado Alexandrino". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.3-4, nov. 1983, n.72.

_____. "Fado Alexandrino": António Lobo Antunes. *A Revista – Expresso*, Lisboa, n.577, p.6-R, nov. 1983.

ANTUNES, António Lobo. Crônica: Receita para me lerem. *Revista Visão*, 3 a 9 de Janeiro de 2002, n.461, p.7.

ARNAUT, Ana Paula. Representações do 25 de Abril na literatura portuguesa. In *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Pisa/Roma, n.VI, p.13-20, 2004.

BAPTISTA-BASTOS. Lobo Antunes a Baptista-Bastos: "Escrever não me dá prazer". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.3-5, nov. 1985, n.176.

BARAHONA, Margarida. "Explicação dos Pássaros" – A fragmentação e o modelo perdido. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.26-27, ago. 1982, n.37.

CABRAL, Patrícia. O psicodrama de Lobo Antunes. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de jan. 1993, n.45.229, Caderno Cultura, p.5.

COELHO, Alexandra Lucas. António Lobo Antunes, depois da publicação de “Exortação aos Crocodilos”: “Agora só aprendo comigo”. *Pública – Público*, Lisboa, n.192, p.24-31, 30 jan. 2000.

COELHO, Eduardo Prado. O mistério das janelas acesas. *Público*, Lisboa, 2 nov. 1986. n.2428, Caderno Leituras & Sons, p.7.

COELHO, Luís. Da ordem natural às pequenas razões. *A Revista – Expresso*, Lisboa, n.1045, p.99R-100R, 7 nov. 1992.

COELHO, Tereza. Memória de um escritor. *Público*, Lisboa, 4 abr. 1994, n.1489, Caderno Cultura, p.26-27.

CONRADO, Júlio. O rei dos prémios. *Diário Popular*, Lisboa, 8 mai. 1986, n.14.987, p.44.

COSTA, Linda Santos. O Romance como Crime Perfeito. *Público*, Lisboa, 25 out. 1997, n.2783, Caderno Leituras, p.5.

CRUZ, Liberto. António Lobo Antunes – “Auto dos Danados”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.97, p.118-119, mai.- jun. 1987.

DIAS, Ana Sousa. *A Ordem Natural das Coisas*, de Lobo Antunes, nas livrarias – Silencioso e tímido. *Público*, Lisboa, 30 out. 1992, n.970, p.32.

GERSÃO, Teolinda. António Lobo Antunes – “Explicação dos pássaros”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.72, p.102-104, mar. 1983.

GUERREIRO, António. Crítica da faculdade de enjoar. *A Revista – Expresso*, Lisboa, n.944, p.84-R, 1 dez. 1990.

_____. Crónica da vida vulgar: *A morte de Carlos Gardel*, António Lobo Antunes. *Expresso*, Lisboa, 16 abr. 1994, n.1120, Caderno Cartaz, p.23.

_____. Matéria de romance. *Expresso*, Lisboa, 26 out. 1996. Caderno Cartaz, n.1252, p.25.

_____. O nome do pai: O novo romance de António Lobo Antunes é um ponto de chegada importante. *Expresso*, Lisboa, 1 dez. 2001, n.1518, Caderno Cartaz, p.40-41.

LEPECKI, Maria Lúcia. Os vivos velam os mortos, os mortos velam os vivos. *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 jul. 1988, n.43.589, Caderno 2, p.10.

_____. A cabeça dos homens e as dissociações. *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 ago. 1988, n.43.603, Caderno 2, p.12.

LUÍS, Sara Belo. Que diz Lobo Antunes quando tudo arde? *Visão*, Lisboa, n.450, p.184-192, 18 a 24 out. 2001.

_____. Entrevista: 'Estou aqui diante de vós, nu e desfigurado'. *Visão*, Lisboa, n.760, p.110-118, 27 set. 2007.

MARQUES, Carlos Vaz. "Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras". Entrevista. *Ler: livros & leitores*, Lisboa, n.69, p. 32-43, mai. 2008.

MARTINS, Crislaine. *Os Cus de Judas*: cartilha para reaprender a nação. In: *Letras de Hoje*, vol. 36, n. 1, p. 167-175.

MARTINS, Luís Almeida. António Lobo Antunes: "Não merecemos o Nobel". *Visão*, Lisboa, n.184, p. 88-91, 26 set. a 2 out. 1996.

_____. Uma bela e alegre declaração de amor a um país. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.7, 12 a 18 abr. 1988.

MATHIAS, Marcello Duarte. As crónicas de Lobo Antunes: ferocidade e ternura. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.27, 24 mai. 1995, n.642.

MEDINA, João. O mito sebastianista hoje: dois exemplos da literatura portuguesa contemporânea: Manuel Alegre e António Lobo Antunes. *Actas dos Terceiros Cursos Internacionais de Verão de Cascais*. Cascais, v.4, p.199-212, set. 1997.

MELO, João de. António Lobo Antunes – “Fado Alexandrino”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.82, p.104-106, nov. 1984.

MENDONÇA, Fernando. António Lobo Antunes – “Tratado das Paixões da Alma”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.125/6, p.296-297, jul. – dez. 1992.

MONTEIRO, Maria do Carmo. *Elements pour une lecture de Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes. In: PAGEAUX, Daniel-Henri (Resp.) *Recherches & Études Comparatistes Ibero Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, n.4, Paris, 1982, p.111-119.

PASTOR, Alexandre. Lobo Antunes sugerido para o Nobel: Suécia: “Período de ouro” para a literatura portuguesa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.6, 19 a 25 nov. 1991, n.489.

PEREIRA, Celeste. Júri de poetas elegeu Lobo Antunes. *Público*, Lisboa, p.29, 25 set. 2000, n.3844.

PINTO-CORREIA, J. David. António Lobo Antunes – “Memória de Elefante”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.62, p.87-89, jul. 1981.

REBELLO, Luís Francisco. “Fado Alexandrino”: uma história, várias histórias. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.5, mar. 1984, n.89.

SANTOS, Mário. António Lobo Antunes – “Cada vez tenho mais medo de escrever”. *Público*, Lisboa, 24 set. 1993, n.1298, Caderno Leituras, p.8.

SILVA, João Botelho da. "Escrevo o que gostava de ler". *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 abr. 1994, n.45.690, Caderno Artes, p.30-31.

SILVA, Rodrigues da. António Lobo Antunes sobre a “Memória de Elefante”: uma história de amor entre o desespero e a resignação. *Diário Popular*, Lisboa, 18 out. 1979. n.12.963, Caderno Letras/Artes, p.1, 6-7.

_____. Entrevista a António Lobo Antunes: A confissão exuberante. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.13-19, 13 a 26 abr. 1994, n.613.

_____. A constância do esforço criativo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.13-15, 25 set. a 8 out. 1996, n.677.

_____. Entrevista a António Lobo Antunes: Mais perto de Deus. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p.5-8, 6 a 19 out. 1999, n.757.

TAVARES, Miguel Souza. António Lobo Antunes: “Bolas, isto é um país que se leva a sério!”. Entrevista. *Semanário*, Lisboa. p.20-21, 31 mar. 1988, n.228.

VIEGAS, Francisco José. Leitura: O regresso das caravelas e da tristeza. *Revista Mais Semanário – Semanário*, Lisboa, n.227, p.14, 31 mar. 1988.

XAVIER, Lola Geraldés. Fragmentos da natureza humana em “O Manual dos Inquisidores”, de António Lobo Antunes. *Forma Breve*, Aveiro, n.4, p.229-240, 2006.

ZUBER, Helene. Da guerra não se faz ficção. *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 out. 1997, n.46.954, p.4.

3. Obras de ficção

ALEGRE, Manuel. *Jornada de África: romance de amor e morte do alferes Sebastião*. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

BELO, Ruy M. R. *Obra poética de Ruy Belo*. Lisboa: Editorial Presença, 1984. v.1. p.110-111.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas / Luís de Camões*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Tradução Aníbal Fernandes. 3.ed. Lisboa: Frenesi, 1997.

LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Tradução Simonetta Cabrita Neto. Porto: Público Comunicação Social, 2002.

MARTÍN-SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*. 16.ed. Barcelona: Seix Barral, 1980.

PESSOA, Fernando. *Obras Escolhidas*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1985. v. 3.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

TORGA, Miguel. Vasco da Gama. *Poemas Ibéricos*. 3.ed. Coimbra: Editora Coimbra, 1995. p. 44

4. Obras sobre a História de Portugal

4.1- Livros

ANDRADE, John. *Dicionário do 25 de Abril: verde fauna, rubra flora*. Lisboa: Nova Arrancada, 2002.

ANTUNES, José Freire. *A guerra de África: 1961-1974*. Lisboa: Público, 1995.

BARRETO, António; MÓNICA, Maria Filomena (Coord.). *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1999.

CAETANO, Marcello. Conferência. *Ensaios Pouco Políticos*. 2.ed. Lisboa: Verbo, 1971.

_____. *Minhas Memórias de Salazar*. 3.ed. Lisboa: Verbo, 1985.

CARVALHO, Arons. *A censura à imprensa na época marcelista*. 2.ed. Coimbra: Minerva, 1999.

CUNHAL, Álvaro. *Discursos Políticos*. Lisboa: Edições Avante!, 1976.

FERNANDES, Filipe S.; SANTOS, Hermínio. *Excomungados de Abril: os grandes patrões no pós 25 de Abril*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

FERNANDES, Ricardo Sá. *O Crime de Camarate*. Lisboa: Bertrand, 2001.

FERRO, António. *Decálogo do Estado Novo*. Lisboa: SNI, 1934.

_____. *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 2003.

FORTE, Isabel. *A censura de Salazar no Jornal de Notícias*. Coimbra: Minerva, 2000.

FRANCO, Graça. *A Censura à Imprensa (1820 – 1974)*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 1993.

GASPAR, Carlos; RATO, Vasco. *Rumo à memória*. Lisboa: Quetzal Editores, 1992.

GIL, José. *Espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. *Salazar: a retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

_____. *Portugal Hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

GOMES, Adelino; CASTANHEIRA, José Pedro. *Os dias loucos do PREC: do 11 de Março ao 25 de Novembro de 1975*. Lisboa: Expresso/Público, 2006.

GONÇALVES, Vasco. *Vasco Gonçalves, Discursos, Conferências de Imprensa, Entrevistas*. Lisboa: A. P. da Gama, 1976.

GUERRA, João Paulo. *Polícias e ladrões*. Lisboa: Caminho, 1983.

HALPERN, Manuel, *O Futuro da saudade: O novo fado e os novos fadistas*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

JORNAL DO COMÉRCIO. *Temas de Portugal hoje: editoriais e pontos de vista*. Lisboa: Jornal do Comércio, 1973.

LOURENÇO, Vasco. *O Movimento dos Capitães e a Revolução dos Cravos*. [nov. 2007]. Entrevistadora: Andréia Régia Nogueira do Rego. Lisboa: Associação 25 de Abril, 2007. 1 CD (60 min.).

MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal: o Estado Novo 1926-1974*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. v.7.

MEDINA, João (Org.). *História Contemporânea de Portugal*. Lisboa: Multilar, 1990. v.6.

MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL. *Os livros da Primeira Classe*. Porto: Educação Nacional, 2007a.

_____. *O livro da Segunda Classe*. Porto: Educação Nacional, 2007b.

_____. *Livro de leitura da 3ª Classe*. Porto: Educação Nacional, 2007c.

_____. *Livro de leitura: para a 4ª Classe*. Porto: Educação Nacional, 2007d.

- NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Évora/ Lisboa: Corda Seca / Público, 2004.
- NOGUEIRA, Franco. *Salazar: o último combate (1964-1970)*. Porto: Livraria Civilização, 1984. v. VI.
- _____. *Salazar: a resistência (1958-1964)*. Porto: Livraria Civilização, 1984. v. V.
- PAÇO, António Simões (Coord.). *Os anos de Salazar: o que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2008. v.1-6.
- PEREIRA, José Carlos Seabra; REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – (Do Fim-de-Século ao Modernismo)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1994. v. VII.
- PIRES, José Cardoso. Literatura e revolução dos cravos. *E Agora, José?*. Lisboa: D. Quixote, 1999. p. 223-230.
- PRAÇA, Afonso et al. *25 de Abril: documento*. 2.ed. Lisboa: Casa Viva, 1974.
- QUADROS, António. *A arte de continuar portugueses*. Lisboa: Templo, 1978.
- REAL, Miguel. *A morte de Portugal*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- REZOLA, Maria Inácia. *25 de Abril: mitos de uma revolução*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2007.
- RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- RODRIGUES, Luís Nuno. *A Legião Portuguesa: 1936-1944*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Tradição e Ruptura. Ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de. (Dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

_____. (Coord). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____; BARROS, Júlia Leitão; OLIVEIRA, Pedro. *Armindo Monteiro e Oliveira Salazar. Correspondência Política, 1926-1955*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos: 1928-1934*. 5.ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1961. v.I.

_____. *Discursos: 1935-1937*. Coimbra: Coimbra Editora, 1937. v.III.

_____. *Discursos: 1943-1950*. Coimbra: Coimbra Editora, 1951. v.IV.

_____. *Discursos: 1951-1958*. Coimbra: Coimbra Editora, 1959. v.V.

_____. *Discursos: 1959-1966*. Coimbra: Coimbra Editora, 1967. v.VI.

_____. *Os Tempos Áureos (1928-1936)*. Coimbra: Atlântida Editora, 1977. v.II.

SANTANA, Emídio. *História de um atentado. O atentado a Salazar*. Lisboa: Fórum, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.

TORGAL, Luís Reis. *História e Ideologia*. Coimbra: Livraria Minerva, 1989.

VALA, Jorge; CABRAL, Manuel Villaverde; RAMOS, Alice (Org.). *Valores sociais: mudanças e contrastes em Portugal e na Europa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003.

VIEIRA, Joaquim. O Decálogo do Estado Novo. *Portugal século XX: Crónica em imagens – 1930-1940*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

4.2- Periódicos

ANTUNES, José Freire. Salazar contra a Coca-Cola: ‘Estremeço perante a ideia’. *Visão*, Lisboa, n.184, p.42-45, 26 set. a 2 out. 1996.

CARDOSO, Miguel Esteves. "Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano". In NUNES, A. Sedas; ANTUNES, Manuel L. Marinho; CABRAL, Manuel Villaverde (Org.). *Análise Social: A formação de Portugal contemporâneo*. Lisboa, v.XVIII, n.72, p.72-74, dez. 1982.

“CARTAS PARTICULARES A MARCELLO CAETANO”: Documento histórico ou literatura de escândalo?. *Revista Mais*, Lisboa, n.170, p.7-14, jul. 1985.

CRUZ, Manuel Braga. O integralismo lusitano e as origens do Salazarismo. *Análise Social: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, v.XVIII, n.70, p.137-182, jan. 1982.

CRUZEIRO, Maria Manuela. “O imaginário político do 25 de Abril”. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v.16, p.433-476, 1994.

DIÁRIO DE LISBOA. Atentado contra Varig: Encontrado o automóvel dos terroristas. Lisboa, 03 jun. 1975, n.18.780, p.1 e 20.

DIÁRIO POPULAR. Conselho Presbiterial do Porto: “O nosso receio é de que a revolução pare a meio caminho”, Lisboa, 18 abr. 1975, n.11.620, p.10.

EXPRESSO. Para Rosa Coutinho: “O socialismo português” surgirá duma criação contínua Povo (e suas vozes)-MFA em jogo dialéctico. Lisboa, 12 abr. 1975, n.119, ExpressoEleições, p. 13 I.

_____. “A revolução mais difícil do mundo”. As palavras de Otelo Saraiva de Carvalho, Rádio Clube Português, 14/06/75, Noticiário das 20h. Lisboa, 21 jun. 1975, n.129, p.12.

JORNAL NOVO. A vaga de violência. Lisboa, 07 ago. 1975, n.94, p.1 e 2.

NOTÍCIAS DA AMADORA. Momento literário. Lisboa, 21 jun. 1969. n.409, prova de página.

O COMÉRCIO DO PORTO. “O povo ao almoço não quer ideologia nem discute política...”, afirmou Mário Soares na Guarda. Porto, 06 abr. 1975, n.275, p.9.

O PRIMEIRO DE JANEIRO. A situação em Luanda tende a normalizar-se. Porto, 05 mai. 1975, n.122, p.1 e 8.

O SÉCULO. O Conselho da Revolução recebeu dirigentes dos partidos da coligação. Lisboa, 08 mai. 1975, n.33.367, p.1 e 2.

REPÚBLICA. As Forças Armadas tomaram o poder. Lisboa, 25 abr. 1974, n.15421, capa.

VOZ PORTUCALENSE. Notícias e Comentários. Professores do Ensino Secundário, Porto, 21 abr. 1973, n.16, p.4.

5. Obras teórico-críticas

5.1- Livros

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: la critica de la cultura y la sociedad*. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ARENDT, Hannah. Da violência. *Crises da república*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *O Prazer do Texto*. Tradução Maria Margarida Barahona. Prefácio Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz; Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. Prefácio de T. W. Adorno.

BEVERLEY, John. *Anatomía del testimonio. Del Lazarillo al Sandinismo*. Minnesota: The Prisma Institute, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: A aventura da modernidade*. Tradução Ana Tello. Lisboa: Edições 70, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.19-104.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

BUBER, Martin. *Je et tu*. Trad. G. Bianquis. Paris: Aubier Montaigne, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Censura-violência. Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972.

COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CUNHA, Tito Cardoso e. *Silêncio e comunicação: ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FLORY, Suely Fadul Vilibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmundo. *Estudos sobre a histeria. Obras completas*. 2.ed. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 2.

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente. Obras completas*. 2.ed. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 8.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Pericles Eugenio da Silva Ramos São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX. 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética e recepção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JÚDICE, Nuno. *O fenômeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Colibri, 2005.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Rogério da Silva. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1993.

_____. *O Esplendor do Caos*. 3.ed. Lisboa: Gradiva, 1999a.

_____. *Portugal como destino: seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999b.

_____. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro et al. (Coord.). *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Colibri/Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2000.

MATEUS, Maria Helena; BRANCO, António Horta (Org.). *Engenharia da Linguagem*. Lisboa: Edições Colibri, 1995.

MEINDEL, Dieter et al. *O grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras, 2005.

MUECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1973.

_____. *A ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

_____; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Tradução Ricardo Araujo. São Paulo: Cortez, 2002.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3.ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.

ROCHA, Clara. *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. *Texto e Contexto II*. São Paulo: Edusp, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *História, memória, literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

SMEDT, Marc de. *Elogio do silêncio*. Tradução Sérgio Lavos. Porto: Público Comunicação Social, 2003.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Em uma pós-cultura. In: STEINER, George. *No castelo de Barba Azul: algumas notas para a definição da cultura*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português*. Lisboa: Editora Notícias, 1998.

TREMAIN, Rose. *Música e silêncio*. Tradução Ana Diniz. Porto: Asa, 2004

VILLAÇA, Nestrovski. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

XAVIER, Lola Geraldes. *O Discurso da ironia em Literaturas da Língua Portuguesa*. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. Tradução Marina Santos. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005. p.43-61.

5.2- Periódicos

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, jan./abr. 1995.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 jan. 2009.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno. In: *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes & Saberes*. São Paulo: ABRALIC, 2007.

_____. Escritas da tortura. In: *3 Diálogos Latinoamericanos*. Latin American Center, University of Aarhus. Dinamarca, 2001.

Disponível em: <<http://www.lacua.au.dk/index.jps/publikationer/dl3/6tortura-ginzburg.pdf>> v. 183. Acesso em: 30 de jan. 2009.

LOURENÇO, Eduardo et al. Dez anos de Literatura Portuguesa: 1974-1984. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.78, p.5-64, mar. 1984.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. n. 62, São Paulo, 2004. ISSN 0102-6445. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso#tx01>. Acesso em: 14 de jan. 2009.

PEREIRA, Paulo. Inquisição: entre a história e a ficção na narrativa portuguesa. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p. 117-23, 1991.

RAMÍREZ, Fanny Ramírez De; SISTO, Edith Pérez. *La subalternidad social y el reto de la otredad: el testimonio, otra forma de literatura*. *Letras*. [online]. dez. 2008, vol. 50, n. 77, p. 104-158.

Disponível em: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832008000200006&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0459-1283. Acesso em: 14 de jan. 2009.

ANEXO 1

O SOLDADO³⁴

O soldado é o homem a quem a Pátria confia a sagrada missão de velar pela sua honra e de garantir a sua independência.

Ao dar-lhe a farda e a arma, ela diz-lhe: — Aqui tens esta farda, pega nesta arma! Doravante lembra-te de que te consagras ao meu serviço, de que és meu defensor e de que conto contigo! [...] Orgulha-te da tua missão. Essa farda, respeita-a; livra-te de a desonrar. Desde o dia em que, pela primeira vez, a vestires, não deixes que o teu coração perca os sentimentos de dignidade e de coragem que convêm aos homens a quem Portugal comete a nobre missão de velar pela sua honra e pela sua independência! Lembra-te de que a nossa História nos dá belos exemplos do brio dos nossos soldados! [...]

³⁴ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL (2007d, p. 56).

ANEXO 2

MOMENTO LITERÁRIO³⁵

Não fora a gravidade da questão e começaríamos esta nota com uma magnífica gargalhada! Não gargalhada de hoje ou de ontem... uma gargalhada amealhada ao longo de longos anos, concentrada, patente, capaz de fazer ruir himalaías de cultura que nos chegam por intermédio da rubrica a que, de leve, nos vamos referir.

No campo da cultura literária poucas mas boas são as obras da R. T. P. “Momento Literário” é, de longe, a mais bem acabada, arrumada e construída destas suas obras. Todos os seus objectivos são amplamente atingidos. Todos! Ali, honras lhes seja!, não é deixado ao improvisado; tudo é medido e pautado, todas as palavras e gestos visam uma finalidade estabelecida.

Ensina-nos “Momento Literário” que todos os escritores portugueses (e são apenas escritores e portugueses os apresentados pelas câmaras do Lumiar) são ilustres e geniais; quase todas as suas obras são primas (tal como nas aldeias portuguesas, onde, segundo a canção, todos são primos e primas). Paço de Arcos é genial; Couto Viana é genial; Domingos Monteiro é genial; Tomás de Figueiredo é genial; Rubens D. é genial; Guedes de Amorim é genial; o neto do senhor Eça de Queiroz é genial (muito mais do que o avô que não passava de um cronista pornográfico). Geniais são também uns tantos senhores de que não recordo o nome (ninguém recorda) que escreveram sólidas monografias e sumarentas viagens por regiões exóticas e uns tantos poetas que abundantemente rimaram amor com flor, saudade com humildade, beijo com desejo, poesia com aletria, pão com sabão, diabo com nabo, Deus com fariseus. Genial é o apresentador e o engendrador do programa, conseguindo dizer tão pouco em tanto tempo... Geniais somos todos, todos que a tanta chateza conseguimos resistir e persistir.

Prova-nos “Momento Literário” que, para além daqueles limites, nada mais há de válido. Para além daquele mundo muito bem arrumadinho e delimitado, tudo são névoas e caos.

Sérgio e Cortezão, Torga e Ferreira de Castro, Orlando Ribeiro e Joel Serrão, Carlos de Oliveira e Manuel da Fonseca, Namora e Alves Redol, Antunes da Silva e Cardoso Pires, Assis Esperança e Flausino Torres, António José Saraiva e Mário Dionísio, Fidelino de Figueiredo e Tavares Rodrigues, nunca existiram, não senhor, e, tal como outros nomes de que por vezes ouvimos falar, são produto de boatos maliciosos e tendenciosos. São sombras de um outro mundo que não interessa ao telespectador e muito menos à R.T.P. e geniais são essas figuras excelsas que ali, nos nossos “écrans”, nos vem dizer coisas profundas e tão fundas que nunca atingiremos os limites; coisas certas, justas, bem comportadas, como nos convém a nós e a qualquer candidato a um precioso assento na Academia ou a outro lugar mais terreno e mais substancial.

“Momento Literário” está certo. Errados estávamos nós pensando que poderia ser de outra maneira!

³⁵ *Notícias da Amadora*, n. 409 de 21 de junho de 1969.

ANEXO 3

COMUNICADOS DO MFA À NAÇÃO DE PORTUGAL, EM 25 DE ABRIL DE 1974, PELA RÁDIO CLUBE PORTUGUÊS³⁶

“Aqui Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas.

As Forças Armadas Portuguesas apelam para todos os habitantes da cidade de Lisboa no sentido de recolherem a suas casas, nas quais se devem conservar com a máxima calma. Esperamos sinceramente que a gravidade da hora que vivemos não seja tristemente assinalada por qualquer acidente pessoal para o que apelamos para o bom senso dos comandos das forças militarizadas no sentido de serem evitados quaisquer confrontos com as Forças Armadas. Tal confronto, além de desnecessário, só poderá conduzir a sérios prejuízos individuais que enlutariam e criariam divisões entre os portugueses, o que há que evitar a todo o custo. Não obstante a expressa preocupação de não fazer correr a mínima gota de sangue de qualquer português, apelamos para o espírito cívico e profissional da classe médica esperando a sua acorrência aos hospitais a fim de prestar a sua eventual colaboração que se deseja sinceramente desnecessária.”

“Aqui Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas.

A todos os elementos das forças militarizadas e policiais o Comando do Movimento das Forças Armadas aconselha a máxima prudência a fim de serem evitados quaisquer recontros perigosos. Não há intenção deliberada de fazer correr sangue desnecessariamente mas tal acontecerá caso alguma provocação se venha a verificar. Apelamos para que regressem aos seus quartéis, aguardando as ordens que lhes serão dadas pelo Movimento das Forças Armadas. Serão severamente responsabilizados todos os comandos que tentarem, por qualquer forma, conduzir os seus subordinados à luta com as Forças Armadas. Informa-se a população que, no sentido de evitar todo e qualquer incidente ainda que involuntário, deverá recolher a suas casas mantendo absoluta calma.”

“Atenção elementos das Forças Armadas e policiais: uma vez que as Forças Armadas decidiram tomar a seu cargo a presente situação, será considerado delito grave qualquer oposição das forças militarizadas e policiais às unidades militares que cercam a cidade de Lisboa. A não obediência a este aviso poderá provocar um inútil derramamento de sangue cuja responsabilidade lhes será inteiramente atribuída. Deverão, por conseguinte, conservar-se dentro dos seus quartéis até receberem ordens do Movimento das Forças Armadas. Os comandos das Forças Armadas e policiais serão severamente responsabilizados caso incitem os seus subordinados à luta armada.”

“Aqui Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas.

Conforme tem sido transmitido, as Forças Armadas desencadearam na madrugada de hoje uma série de acções com vista à libertação do País do regime que há longo tempo o domina. Nos seus comunicados as Forças Armadas têm apelado para a não intervenção das forças policiais com o objectivo de se evitar derramamento de sangue. Embora este desejo se mantenha firme, não se hesitará em responder decidida e implacavelmente a qualquer oposição que se venha a manifestar. Consciente de que

³⁶ PRAÇA, Afonso et alli. **25 de Abril: documento**. 2.ed. Lisboa: Casa Viva, 1974, p. 12-22. Esse texto refere-se aos comunicados que os militares fizeram no decorrer do dia 25 de abril, nos quais iam repetindo trechos mais significativos do comunicado original.

interpreta os verdadeiros sentimentos da Nação, o Movimento das Forças Armadas prosseguirá na sua acção libertadora e pede à população que se mantenha calma e que se recolha às suas residências. No momento presente encontram-se já dominados e ocupados os seguintes objectivos:

- Rádio Marconi
- Rádio Clube Português
- Emissora Nacional
- Radiotelevsão Portuguesa
- Banco de Portugal
- Quartel General do Porto
- Aeroporto da Portela
- Terreiro do Paço
- Quartel General de Lisboa

As tropas prosseguem decididamente no desempenho das missões que lhes foram atribuídas.

Viva Portugal!"

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)