

**O PODER DO TESTEMUNHO LITERÁRIO PARA DESMASCAR
AUTORITARISMOS**
EL PODER DEL TESTIMONIO LITERARIO PARA DESMASCARAR AUTORITARISMOS

Andréia Régia Nogueira do Rego¹

RESUMO: Os elementos estruturais da narrativa do escritor português António Lobo Antunes tornam-se peças de um quebra-cabeça manipulado pelo autor que tende a relativizar os escombros do contexto histórico e reafirmar os destroços da forma narrativa. Nesse processo se misturam os discursos histórico, político e religioso às vozes dos narradores e das personagens, dando origem a um instigante jogo polifônico com o qual pretendemos interagir. Enveredaremos pelas obras *Os cus de Judas* (1979), *Fado alexandrino* (1983) e *Exortação aos crocodilos* (1999), para expor os fragmentos de espaços marcados pelos acontecimentos de antes, durante e depois da Revolução dos Cravos e das guerras travadas, também, no interior das personagens – um espaço da escrita que burla o discurso do autoritarismo, desautorizando-o e desautomatizando-o.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes. Autoritarismos. Desautorização.

Em seus romances, o escritor português António Lobo Antunes amplia as possibilidades do narrar, a começar pela escolha da voz testemunhal, entrelaçada às outras vozes, para transmitir as consequências de situações opressoras sofridas por 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 *Os cus de Judas* (OCJ, 2003), publicado em 1979, e *Fado alexandrino* (FA, 2002), de 1983, por exemplo, possuem receptores-*outros*, respectivamente, a mulher do bar e os companheiros da guerra em Moçambique. Já as mulheres-narradoras de *Exortação aos crocodilos* (EAC, 2001), lançado em 1999, 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

¹ Doutora em Literaturas em Língua Portuguesa (UNESP/SJRP), professora da Unilago – São José do Rio Preto. E-mail: andreiaregia@uol.com.br

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.

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 onírico 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, bem como 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, na falta 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, 2002, 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 pertenço 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).

No trecho acima, 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”².

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 umidade e de calor”) e da audição (“cabarés”).

² “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).

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 linguagem narrativa deixa dúvidas a respeito da afirmação do médico-narrador de pertencer, de fato, a Portugal.

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 constrói 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 da personagem Mimi, de *EAC*, a ditadura está na “fórmula da coca-cola”, herdada da avó, Mamã 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.

No contexto de Mimi, o discurso literário troça do discurso do Estado Novo português sobre a instalação da fábrica da Coca-Cola³. 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.

³ 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, 1995).

Por sua vez, a personagem Mamãe Alicia, “autoritária e entevada”, sem conseguir “mexer-se derivado ao reumático” (ANTUNES, 2001, 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, cujo 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, 2001, p. 7). É significativa a percepção sinestésica revelada no sonho e nos objetos a ele relacionados, pois, conforme já explicitamos no início, 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, outra das mulheres-protagonistas de *EAC*. 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 terrorista de direita lá dentro (grupo do qual seu marido, seu amante e, ainda que indiretamente, ela, Mimi, Simone e Fátima faziam parte).

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, 2001, 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, conforme revela o pensamento de Simone: “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”, em referência à cidade onde teriam ocorrido as aparições de Maria na década de 1930. 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 incutidos à sociedade portuguesa: o amor à Pátria e ao próximo, a coragem e a honra, assim como os padrões de comportamento baseados no trinômio estadonovista “Deus, Pátria, Família”.

Em outro momento do romance *EAC*, em seu capítulo 5, 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, 2001, 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 no aeroporto de Camarate, em Lisboa, 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 antes⁴.

⁴ “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).

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 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 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, 2002, 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 questionadora 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 ficamos 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 polo 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 infundáveis discussões, que amargavam a boca do gosto rançoso dos projetos heróicos (ANTUNES, 2002, p. 46-47).

Nesse excerto, o dialogismo autorreflexivo 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, 2002, p. 51). A autorridicularização, 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 entre polícia política e os antissalazaristas, impossível de se concretizar no contexto social de então.

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 explícita 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, 2002, p. 520).

Em forma de colagem, o discurso dos meios de comunicação vai se contrapondo ao literário 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, 2001, 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 aumentar 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.

RESUMEN: Los elementos estructurales de la narrativa del escritor portugués António Lobo Antunes se hacen piezas de uno quiebra-cabeza manipulado por el autor que tiende a

relativizar los escombros del contexto histórico y reafirmar los destrozos de la forma narrativa. En ese proceso se mezclan los discursos histórico, político y religioso a las voces de los narradores y de los personajes, dando origen a un instigante juego polifónico con el cual pretendemos interactuar. Exploraremos las obras *Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) y *Exortação aos Crocodilos* (1999) para exponer los fragmentos de espacios marcados por los acontecimientos de antes, durante y tras la Revolución de los Cravos y de las guerras trabadas, también, en el interior de los personajes – un espacio de la escritura que burla el discurso del autoritarismo, desautorizando-lo y cuestionando su perfil automático.

PALABRAS CLAVE: António Lobo Antunes. Autoritarismos. Desautorización.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Fado alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, José Freire. *A guerra de África: 1961-1974*. Lisboa: Público, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BELO, Ruy M. R. *Obra poética de Ruy Belo*. Lisboa: Editorial Presença, 1984. v. 1. p. 110-111.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

FREUD, Sigmundo. *Estudos sobre a histeria. Obras completas*. 2. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 2.

JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética e recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

XAVIER, Lola Geraldés. *O discurso da ironia em literaturas da Língua Portuguesa*. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.