UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Elizabeth Maria Azevedo Bilange

*O áspero humor
de
Lobo Antunes*

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

*O áspero humor
de
Lobo Antunes*

Elizabeth Maria Azevedo Bilange

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

São Paulo
2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO OU DIVULGAÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO, CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO OU PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B592a Bilange, Elizabeth Maria Azevedo

O áspero humor de Lobo Antunes / Elizabeth Maria Azevedo Bilange; orientadora Lênia Márcia de Medeiros Mongelli. — São Paulo, 2007.
217 f.

Tese (Doutorado — Programa de Pós-Graduação. Área de concentração Literatura Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Antunes, António Lobo, 1942 — 2. Literatura portuguesa (História e crítica).
3. Sátira e humor (Literatura) — Portugal — Século 20. I. Título.

21ª. CDD 869.709

Folha de aprovação

Elizabeth Maria Azevedo Bilange
O áspero humor de Lobo Antunes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em São Paulo, Usp, 23 de novembro de 2007, pela banca

Orientadora: Prof^a Dr^a Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (Presidente da banca)

Prof^a. Dr^a Lilian Lopondo Instituição: FFLCH -USP

Prof^a. Dr^a Annie Gisele Fernandes Instituição: FFLCH -USP

Prof^a. Dr^a Maria Heloísa Martins Dias Instituição: UNESP

Prof^a. Dr^a Kátia Aparecida Cruzes Instituição: CUFSa

*Este trabalho é dedicado
a João Cândido Câmara Neto,*

*pelo entusiasmo
com que busca o conhecimento,
e pela incrível capacidade em
apontar direções inesperadas e acertadas
quando todos só enxergam o óbvio.*

Agradeço, com dívida eterna, a

Professora Lênia Márcia Mongelli, por conceder a oportunidade de ir um pouco além dos meus restritos limites e por manter o bom-humor durante as minuciosas e precisas correções. Obrigada por carregar de sentido as palavras paciência e tolerância e por dignificar e engrandecer o sentido da palavra MESTRA.

Com pedido de desculpas pelas ausências constantes, agradeço com amor:

Franceli, Ângelo e Andréia por tentarem compreender as minhas limitações como mãe;

Ana Maria e Ângela Maria, pela solidariedade e oportunidade de me fazerem aprender a ser irmã;

Felipe, Rafael e Isabeli, pela alegria constante na fantástica infância feliz,
e , principalmente,

Anna Corina, por permanecer viva e pela incrível força de vontade em reaprender - e ensinar- a vida.

Meus sinceros agradecimentos

À professora Márcia Figliolini, por compreender as dificuldades do empreendimento e liberar caminhos para que essa tese chegasse ao fim.

Aos funcionários da Usp que sempre me atenderam prontamente com profissionalismo e competência, principalmente todos os que na Secretaria da Pós—graduação e na Biblioteca da FFLCH ajudaram amenizar a distância entre São Paulo e Mato Grosso do Sul.

*Esse nome pode, por metáfora, aplicar-se
à disposição geral do caráter:
por exemplo, quando uma qualidade particular
se apossa de um homem que força seus sentimentos,
seus espíritos, seus talentos,
seus fluxos misturados
a escoar-se todos no mesmo sentido,
então, sim, pode-se dizer que existe aí um **humor**.*

Ben Jonson, in *Every man out of his humour*, 1600.

Índice de figuras

FIGURA I — Figurativização da estrutura de <i>O Manual dos Inquisidores</i>	44
FIGURA II — Figurativização da estrutura de <i>Exortação aos crocodilos</i>	52
FIGURA III — Figurativização possível da estrutura de <i>Exortação aos crocodilos</i>	52
FIGURA IV — Esquema da estrutura de <i>O esplendor de Portugal</i>	54
FIGURA V — Conjunto das três partes da obra <i>O esplendor de Portugal</i>	55
FIGURA VI — Esquema da Memória narrativa em <i>O esplendor de Portugal</i> ...	57

Sumário

Índice de figuras	8
Sumário	9
Resumo.....	10
Abstract	11
Para conhecer autor e obra.....	12
Introdução.....	17
PARTE I.....	23
1. O JOGO EM LOBO ANTUNES.....	23
1.1. <i>Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae</i>	24
1.2. Jogo especular e tragicômico	79
1.3. Brincadeiras com o tempo	97
PARTE II	106
2. O HUMOR EM LOBO ANTUNES	106
2.1. Faces do humor: comicidade e riso.....	107
2.1.1. Ironia nos títulos	116
2.1.2. Repensar limites: <i>Ridendo castigat mores</i>	122
2.1.3. Humor negro e denúncia	128
2.1.4. Riso cínico dos ricos x riso inconsistente dos pobres	140
2.1.5. Riso dos remediados	156
2.1.6. Alogismo às avessas	164
2.1.7. Malícia dos objetos inanimados	171
2.2. Caricatura e materialidade lingüística	180
2.2.1. Tacões, pechisbeques e laçarotes	187
2.2.2. Morcegos, osgas e monstros marinhos.....	191
Conclusão.....	197
Bibliografia	204

Resumo

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. ***O áspero humor de Lobo Antunes***. 2007. 219 f. Tese(Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Entender a multiplicação das faces e funções do humor na prosa de Antônio Lobo Antunes é o objetivo desta tese. Frente à vasta obra, o foco da análise foi dirigido para a Trilogia sobre o poder. Agrupados pela temática e sem prejuízo da feição individual de cada romance, o trio, *O Manual dos Inquisidores*, *O Esplendor de Portugal* e *Exortação aos Crocodilos*, tece painel sobre a violência e o medo que se instauraram em Portugal e suas colônias de África no período pré e pós-Revolução dos Cravos com enredos aparentemente incompatíveis com o processo da comicidade, do humor e do riso. Sem explicitar apenas os recursos técnicos e o fazer artesanal do texto antuneano, estudou-se a tessitura estilística da comicidade para entender os mecanismos e elementos que imprimem representatividade cômica ao texto de Lobo Antunes. Mesmo que Bergson, Propp, Bakhtin, Kyser tenham contribuído com a base teórica de produção do cômico, são as teorias de Freud sobre humor e chiste que melhor abarcam a prosa de Antunes. Essas teorias ajudaram a mostrar que, em Lobo Antunes, os processos que resultam em humor, muita vez, possuem características antagônicas aos “modelos” estabelecidos. Para demonstrar as dimensões possíveis do jogo textual e do jogo irônico nos romances da Trilogia, lançou-se mão das teorias, entre outros, de São Tomás de Aquino, Huizinga, Callois, Piaget e Iser. Evidenciou-se, também, que o humor da Trilogia é áspero porque corrói, desbasta e denuncia os abusos do poder, das instituições e os absurdos do mundo moderno.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa — António Lobo Antunes — Jogos textuais — humor — comicidade

Abstract

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *Lobo Antunes' austere humour*. 2007. 219 f. Thesis (Doctorate) – Philosophy, Language, Arts and Human Science Department at São Paulo University, São Paulo, 2007.

The aim of this thesis understands the multiplication of the faces and the humour functions in Lobo Antunes' prose. Facing his great literary work, the analysis focus was pointed towards the Trilogy about power. Gathered by the thematic and without prejudice the individual feature of each romance, a set of three, "O Manual dos Inquisidores, O Esplendor de Portugal and Exortação aos Crocodilos", comments about the violence and the fear that was established in Portugal and its African colonies in the Pre and Post Cravos Revolution period with plots apparently incompatible to the comicality, humour and laugh process. Not only making explicit the technical resources and Antunes' handicraft text, but it was also studied the comicality stylistic contexture to understand the mechanisms and elements that transcribe comic representativity to Lobo Antunes' text. Bergson, Propp, Bakhtin, Kyser contributed to the theoretical basis of the comic production, but Freud's theories about humour and pleasantry comprise better Antonios' prose. These theories helped to show that, in Lobo Antunes, the processes that result in humour may have antagonistic characteristics to the "established models". To demonstrate the possible dimensions of the textual and ironic games in the Trilogy novels, it was made use of Callois and Iser from among. It also became evident that Trilogy humour is austere because destroys slowly, devastates and informs against the abuse of power, the institutions and the nonsense modern world.

Key-words: Portuguese Literature – António Lobo Antunes – Textual games – Humour – Comicality.

Para conhecer autor e obra

A obra de António Lobo Antunes pode ser avaliada pela quantidade de referências que surge, a cada dia, a respeito de sua vida e ofício do autor. Segundo Eduardo Lourenço, na literatura em língua portuguesa, só dois autores descenderam à profundidade mais lúcida do embate feroz, sem saída, que é a vida: Machado de Assis e Lobo Antunes.¹ Afirma mais: se Saramago tenta inventar outro passado para Portugal, prefigurando “um impasse absoluto, um desânimo profundo” em relação ao presente e ao futuro, Lobo Antunes, a partir de uma “visão carnal, concreta”, “luta com esse presente como se luta com o mar, como um naufrago luta com as ondas, para arrancar desse presente a sua força.”² Somado a isso, o “Colóquio internacional sobre António Lobo Antunes”, que aconteceu na Universidade portuguesa de Évora, em novembro de 2002, repercutiu sobremaneira na expansão de estudo e análise da obra deste autor, considerado fenômeno da escrita e “um dos pilares do seu próprio cânone”, como afirmou Carlos Reis na comunicação inaugural do Encontro.

Em período anterior à publicação dos romances, Lobo Antunes, médico-psiquiatra de formação, publica vários ensaios com assuntos de incidência clínica, versando questões confluentes entre literatura e psicologia, entre escritores portugueses ou estrangeiros, em revistas médicas ligadas às especialidades de neurologia e psiquiatria. São estes os ensaios: “Loucura e criação artística: *Ângelo de Lima, poeta de Orpheu*”, premiado com o primeiro lugar pela sociedade de Neurologia e Psiquiatria, em 1973; “*Lewis Carroll: a esquizofrenia esconjurada*”, em

¹ COELHO, Alexandra Lucas. *O labirinto a dois*. Em *Jornal Público*, Lisboa, 17 de nov.de 2002.

² LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. Em CABRAL, E.; JORGE.C.J.F. et ZURBACH, C. (org.). *A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora, Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 347.

colaboração com Daniel Sampaio e publicado em *Análise psicológica* de 3 de abril de 1978; “O psicótico na família e na instituição: a propósito de dois casos clínicos”, de 1979; “D. Duarte ou a depressão no trono” também em colaboração com Daniel Sampaio, publicado em *Acta Psiquiátrica Portuguesa*, v. 26, abril de 1980; publica ainda “As duas faces da poesia de Antero” e “Sobre a poesia de Bocage”. O último desse gênero, “Violência e relação terapêutica: os *hitlers* de bolso no poder”, também em colaboração com Daniel Sampaio, foi publicado em *Psicologia*, Lisboa, vol. II, 1981.³

Lobo Antunes inicia sua obra em 1979, com *Memória de Elefante*, e publica nos anos seguintes *Os cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, *Explicação dos Pássaros*, encerrando com este romance o ciclo autobiográfico marcado pelos horrores vistos e sofridos em Guerra de Angola, onde serviu como médico-militar. O traço autobiográfico, no entanto, permanece nas entrelinhas de todas as obras posteriores. *Os cus dos Judas* foi considerado pelo jornal *A Folha de São Paulo* um dos cem maiores romances do século XX. Nos anos seguintes, o resultado da produção antuneana são os livros *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados*, *As Naus* e o conto *História do Hidroavião*. Seguem-se a essas obras o *Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas*, *A Morte de Carlos Gardel*.

Lançada praticamente na sequência, chega até nós a Trilogia sobre o poder e violência, *O Manual dos Inquisidores*, *O Esplendor de Portugal* e *Exortação aos crocodilos*, objeto desta pesquisa. A partir de agora, esses três romances serão tratados por Trilogia. A princípio, os romances fariam parte de uma tetralogia anunciada pelo autor, mas a 3ª obra, *Exortação aos crocodilos*, completa o ciclo, pois Lobo Antunes, segundo ele próprio, não consegue avançar no processo da construção polifônica.⁴ Além da obra publicada em parceria com seu amigo pintor e gravurista, Júlio Pomar, em 2003, *Apontar o dedo para o centro da terra*, escreve mais quatro obras: *Não entres tão depressa nessa noite escura* (551 p.), editada em 2000, diálogo explícito com o verso de Dylan Thomas, “Do not go gentle into that good”, em que a voz é dada apenas a uma menina, Maria Clara, para mostrar suas percepções em torno da doença e internamento do pai; *O que farei quando tudo arde* (636 p.) de 2001, percurso narrativo mais coeso e concentrado — tanto quanto é

³ DUARTE, Maria Manuela da Silva. *O esplendor de Portugal, do tempo vivido ao tempo evocado*, Tese de mestrado, Universidade do Porto, 2002.

⁴ Em entrevista a Maria Luísa BLANCO, em *ABC*, Madri, 04 de set., 1999.

possível para Lobo Antunes — sobre as angústias e transe de Paulo, provocados pelo fato de seu pai ser travesti, bailarino e cantor e a mãe, Judite, prostituta alcoolizada e tóxico-dependente; *Boa tarde às coisas aqui embaixo* (564 p.) fala sobre três agentes secretos portugueses que desaparecem em África ao vigiar traficantes de diamante. O contrabando das pedras sustenta, obceca e destrói as criaturas. O sugestivo título, retirado de *Bartleby y Compañía*, de Enrique Vila-Matas, reproduz a total confusão da linguagem, a despeito da lucidez de pensamento do protagonista da obra de Vila-Matas.

Em 2004, o romance *Eu hei de amar uma pedra* (716 p.) tem título retirado de um provérbio, mais tarde transformado em canção popular, referindo a tentativa de traduzir a imensa capacidade de transformação atribuída ao amor. O mais novo romance, editado em 2006, *Ontem não te vi em Babilónia*, narra uma noite em que pessoas sonham acordadas, contam e inventam suas vidas e histórias, ou as histórias em que transformam suas vidas. São vidas cruéis, de medo, com cicatrizes interiores, mas todas com um desejo de poder ser feliz sem pensar. Entre silêncios e traições, identifica-se a noite de um país, a noite cheia de vozes de todos nós. O próximo romance, ainda no prelo, receberá, segundo o autor, o nome de *Meu nome é Legião* e trata dos meninos que moram nas ruas de Lisboa.

De crônicas, Lobo Antunes publicou, até o momento, três obras: *Livro de Crónicas*, 1998, *Segundo Livro de Crónicas*, 2002, e *Terceiro Livro de Crónicas*, 2006. São seleções publicadas desde os anos 90 em Portugal, no jornal *Público* e na revista *Visão* e em vários jornais do mundo. Os múltiplos registros, a diversidade das pequenas histórias contadas e o virtuosismo com que Antunes na utilização da prosa rápida levam o leitor à emoção extrema, enquanto pensa até que ponto as crônicas se distanciam, e, por vezes, se aproximam, dos romances.

Há, ainda, uma publicação epistolar organizada pelas filhas do autor: *D'este viver aqui neste papel descripto — Cartas da guerra*, publicado em 2005, com cerca de 300 cartas escritas à sua primeira esposa durante a estada na guerra colonial de Angola. Trata-se de documento importante sobre a juventude literária do escritor. Antes, em 2002, uma curiosa pequena obra em poesia, com edição limitada, comemora os 20 anos do autor na editora Dom Quixote: *Letrinhas de Cantigas* apresenta canções, poesias musicadas pelo cantor português Vitorino.

António Lobo Antunes tem ainda textos curiosos em prefácio ou posfácio de livros com característica diversa, como *O Som e a Fúria*, de Faulkner, também da

editora Dom Quixote. Há textos de índole sionística, publicados fora dos veículos habituais, como por exemplo, “O amor & outros frutos amargos”, na revista *Egoísta*, número 15, publicada pelo Cassino Estoril em 2003.⁵

Entre os prêmios recebidos, destacam-se o Prêmio Franco-Português, em 1987, pelo romance *os Cus de Judas*. Com *Auto dos Danados*, recebe o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Em 1996, é laureado com o Prêmio France Culture pelo romance *A Morte de Carlos Gardel* e, em 1998, recebe o mesmo prêmio pelo *Manual dos Inquisidores*. Leva ainda o Prêmio de Literatura Européia do Estado Austríaco, 2000; Prêmio União Latina, 2003; Prêmio Ovídio da União dos Escritores Romenos, 2003; Prêmio Fernando Namora, 2004.

Em 2004, pelo conjunto da obra, é galardoado com um dos grandes prêmios internacionais de literatura, o Prêmio Jerusalém. Em 2006, o Prêmio Ibero-americano de Letras José Danoso, atribuído pela sexta vez pela Universidade chilena de Talca, destina-se a Lobo Antunes. Em fevereiro de 2007, Lobo Antunes é indicado ao título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, recebido em julho deste mesmo ano. Em 15 de março de 2007, é galardoado com a 19ª edição do Prêmio Camões, considerado o maior da Língua Portuguesa.

Em diversas entrevistas, Lobo Antunes afirma ter encontrado a salvação na escrita. Na fase inicial, é acusado de uso excessivo de metáforas, de agressividade e erotismo. O fato é que Lobo Antunes, ao escrever em livres associações e imagens díspares, provoca sensação de embriaguez expressionista. Aborda o tempo e o espaço em vários planos dentro de uma mesma voz narrativa, apenas oferecendo pistas para identificação das personagens.

Para definir seu processo de criação, Lobo Antunes diz que, para se ter uma escrita razoável, “a gente põe as tripas cá para fora, senão, de outra maneira, não cola. A gente está sempre a abrir as tripas. Se não se sente isso, falhei um livro, o que é uma coisa apavorante, porque uma pessoa investe tanto numa história”. Acrescenta, ainda: “a grande dificuldade é a procura desesperada e impaciente de uma maneira pessoal de dizer as coisas, porque para escrever livros é preciso negar todos os outros escritores, evitar o ‘está-me a soar a’, ou, o que é ainda mais grave,

⁵ In Biografia e bibliografia, Para uma bibliografia passiva de António Lobo Antunes. *Metamorfoses 5*, revista da Cátedra Jorge de Sena, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p.213 - 239.

‘isto está-me a soar a mim próprio’, que é quando a gente começa a se repetir. Como dizia há tempos o Antonio Tabucchi (...), ‘com a idade há dois perigos para quem escreve, que são a hipertrofia do eu e a hipertrofia da próstata, e a hipertrofia do eu é muito mais mortal’.”⁶

⁶ *Visão*, 26 de set. de 1996.

Introdução

Entender a multiplicação das faces e funções do humor na prosa de Antônio Lobo Antunes motivou e tornou-se objetivo deste trabalho. Frente à vasta obra, optou-se por dirigir o foco da análise para a Trilogia sobre o poder. Agrupados apenas pela temática e sem prejuízo da feição individual de cada romance, o trio, *O Manual dos Inquisidores*, *O Esplendor de Portugal* e *Exortação aos Crocodilos*,⁷ tece painel sobre a violência e o medo que se instauraram em Portugal e suas colônias de África no período pré e pós-Revolução dos Cravos, com enredos, aparentemente, incompatíveis com o processo da comicidade, do humor e do riso. A extensão das obras da Trilogia impôs a utilização de recortes das expressões mais marcantes sem prejuízo de cada romance e de sua visão sócio-cultural do mundo. Para auxiliar na análise, quando necessário, serão utilizados trechos de outros romances de suas crônicas, sem, no entanto, desviar o foco da Trilogia. Lembra-se aqui que todas as citações serão extraídas das edições citadas e serão indicadas pelas iniciais OMI, OEP e EAC, respectivamente, seguida da página. Foi adotado o uso de colchete para representar a interrupção do texto com objetivo de diferenciar do uso de parênteses pelo autor.

Nesta tese, não se almeja explicitar apenas os recursos técnicos, o fazer artesanal do texto antuneano. A tentativa é entender a tessitura estilística em face de todo o processo de significação do humor e da comicidade, que é, ao mesmo tempo, subjetivo e histórico nas suas matrizes mais profundas. De antemão, a complexidade intrínseca de tema e obra mostra a impossibilidade de uma abordagem completa.

⁷ ANTUNES, António Lobo. *O Manual dos Inquisidores*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998; *O Esplendor de Portugal*. 3ª ed. Lisboa, D. Quixote, 1997; e *Exortação aos Crocodilos*. 2ª ed. Lisboa, D. Quixote, 1999.

Ressaltado o modo como Lobo Antunes consegue transmitir, por meio da sua formação de médico psiquiatra, a angústia do ser humano, delimitar um *corpus* dentro da vasta obra do autor tornou-se tarefa exaustiva, dada a complexidade dos longos romances e o agravante: mal se termina de ler uma obra, o autor já lança o próximo romance, ainda maior e mais complexo, “tirando-o da braguilha, à moda dos mágicos”, como brinca ele próprio: “imagino-me [...] a chegar a casa e a tirar lenços da braguilha como os ilusionistas, lenços e lenços coloridos. Escrever é isso, conseguir tirar essa quantidade de lenços coloridos e no fim fazer uma bandeira nacional e ter a esperança de que minha vó viesse a assuar na bandeira nacional”.⁸

Finalizada a dissertação de mestrado, “Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes”⁹, as leituras continuadas sobre o autor conduziram a uma questão instigante: seria possível estudar a obra de Lobo Antunes desviando o foco das tragédias pessoais, do profundo mal-estar social e civilizacional, ou retirar o foco da degradação histórica, da abjeção ideológica e da derrogação de valores que, *grosso modo*, parecem centralizar a análise dos romances antuneanos? Haveria ainda, em meio a tantos estudos como o elaborado em *Os romances de António Lobo Antunes*¹⁰, sobre o horror desenvolvido na UFMS ou com foco na morte, na UFMG, um veio inexplorado capaz de dar conta de novas interpretações da modernidade histórica e social da vultosa obra de Antunes?

Consideradas as inúmeras possibilidades de interpretação da realidade submersa na escrita do autor, o interesse recaiu sobre o “sentido de humor”: um oceano carregado de comicidade e ironia. Eduardo Lourenço afirma que a obra de Lobo Antunes pode ser comparada a um aquário onde o humor salta como o “peixe mais brilhante”, capaz de iluminar e transcender o lado triste, crepuscular, hermético dos romances que escreve.¹¹

A assertiva “somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo”¹², colocada por Bakhtin, pode ser ampliada para o conceito de riso como mecanismo de retirada das máscaras, que normalmente imputam feição “domesticada” às instituições e aos homens. O riso

⁸ In *Visão*, 8 de set. de 2002.

⁹ BILANGE, E.M. A. FFLCH - Usp, jul. de 2002.

¹⁰ SEIXO, Maria Alzira. Lisboa, Dom Quixote, 2002.

¹¹ In COELHO, A. L. Op. cit.

¹² BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais. São Paulo, HUCITEC; Brasília, Ed.Unb, 1993, p.57.

revela, assim, a irracionalidade do mundo. Sob esse prisma, é possível entender que “o peixe mais brilhante”, o humor e todos os desdobramentos do cômico na prosa antuneana se tornam instrumento para conduzir à auto-reflexão e ao repensar limites, tal como acontece nas obras dos grandes escritores Cervantes, Molière, Flaubert, Machado de Assis.

Isso posto, surgem mais questões: por quais mecanismos os romances da Trilogia tornam-se carregados de humor? Que elementos imprimem representatividade cômica ao texto de Lobo Antunes? Vladimir Propp, Henri Bergson, Freud, Bakhtin, Kyser, entre outros, contribuíram com a base teórica para a compreensão dos processos de produção do cômico e ajudaram a mostrar que, em Lobo Antunes, esses processos, muita vez, possuem características antagônicas ao “modelo” estabelecido. São as teorias de Freud sobre humor e chiste, entretanto, que abarcaram de forma mais ampla a prosa de Antunes.

Se a princípio é possível afirmar que a comicidade de Antunes passa pelo jogo irônico, este requesta teorias específicas. Assim, lança-se mão das teorias de Wolfgang Iser, Callois e Huizinga para a análise das dimensões e mecanismos dos jogos textuais, do “brincar” na Trilogia.

Torna-se necessário, aqui, entender os romances da Trilogia como o modo de a vida relacionar-se com a linguagem, tal qual afirma Bakhtin ¹³, e mais, que o romance, na modernidade, se tornou “lugar por excelência da globalização da experiência humana, uma das suas configurações míticas”.¹⁴ Esse sentido mitificador eleva o Homem a foco principal da prosa antuneana, tal como ressalta o próprio autor em depoimento contundente: “... o que me interessa são pessoas que tenham uma espessura de vida. Interessa-me pouco o romance filosofante, esses livros imóveis onde as personagens são todas cérebro e não têm vida, nem sangue,

¹³ In *The Dialogic Imagination*. Four essays. Austin, University of Texas Press, 2000, p. 262-263, “The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artificially organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various siecles and a passing fashions languages that serve the specific socio-political purposes of day, even of the hour(...)”.

¹⁴ LOURENÇO, Eduardo. O imaginário português neste fim de século. In *JL*, Lisboa, 29 de dez.de 1999.

nem esperma”.¹⁵ Motivado por objetivos explícitos, Lobo Antunes prevê a necessidade de se estabelecer contato diegético com esse homem ficcionado em personagem-narrador. Estabelecido o contato, deve-se submergir, sem se afogar, nas idas e vindas espaço-temporais inseridas no contexto da História recente de Portugal, em que pese, sobremaneira, à ditadura salazarista e à guerra colonial deflagrada em África.

É imprescindível comentar uma passagem do livro *Os cus dos Judas*, da fase dita “de aprendizagem”,¹⁶ que indica os caminhos do humor nos romances posteriores. A personagem que conduz a narrativa, também médico como o autor, desfia “uma ironia amável”¹⁷ para fazer crítica ao fascismo, ao absurdo da guerra e da aberração histórica do colonialismo, das responsabilidades humanas políticas e cívicas, do sentido da existência e dos condicionamentos classistas, da dimensão moral do poder:

De facto, consoante as profecias da família, tornaram-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, *do riso sem reservas nem subtendidos embalsamados na pureza, e que me parece escutar, sabe? De tempos em tempos, à noite, ao voltar para casa, uma rua deserta, ecoando nas minhas costas, numa cascata de troça.*¹⁸ (grifo nosso)

O excerto demonstra o sentido mais literal do humor, calcado em uma força analítica, fina, reflexiva, cujo resultado é o riso implícito nas reservas e subtendidos, “embalsamados na pureza”. Ali já se revela um riso moderno, distante do riso primitivo, simples e alegre. Trata-se de um riso sério, disfarçado, capaz de representar a vida e a história do homem contemporâneo (ou do homem de sempre?), marcado que está pela *avidéz triste e cínica, feita de desesperança*. Mesmo as cenas mais hilárias da Trilogia são sobrepujadas por cenas construídas

¹⁵ In *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de abr. de 1994.

¹⁶ *Os Cus dos Judas* é escrito em 23 capítulos, nomeados com as letras de A a Z, como se houvesse na seqüência do alfabeto o início do aprendizado da escrita.

¹⁷ “A dolorosa aprendizagem da agonia”. In Maria Alzira SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2003, p.37-65.

¹⁸ In 20ª edição, Lisboa, Dom Quixote, 2000, p.37.

sobre as bases desse humor sério, carregado de ironia, do trágico, do exagero, do *nonsense*, muitas vezes de difícil captação, como exposto em toda a parte II deste trabalho.

Os aspectos teóricos do lúdico, “jogo textual”, da ironia e do tragicômico, abordados na parte I, sedimentam a base para o estudo do cômico da parte II. Para tanto, utiliza-se Wolfgang Iser e sua teoria antropológica, social e histórica proposta para “jogo do texto”. Nesta, o imaginário se serve do fictício para construir a cena estrutural e performática da narrativa. São Tomás de Aquino (1225), Huizinga (1872-1945), Piaget (1986-1980) e Roger Caillois (1913-1978), entre outros, demonstram as dimensões possíveis do jogo no meio social. Essas dimensões possibilitaram a percepção — não há soluções definitivas — de um todo inteligível, resultado da montagem dos fragmentos-*nonsense* da estrutura e conteúdo dos romances. Também nesta parte, procura-se proporcionar a familiarização com enredo, estrutura, forma e personagens dos romances da Trilogia e a apreensão dos mecanismos de que se serve Lobo Antunes para “brincar” com o leitor, obrigando-o a organizar os dados. Sem pretender dar cabo de todos os conceitos, o trabalho com jogos textuais irônicos requisitou revisão das características, procedimentos e utilização da ironia e os mecanismos que fazem com que o discurso irônico se sirva do tragicômico. Para entender esta conciliação do trágico e do cômico foram utilizados os jogos especulares, abundantes na obra de Antunes.

Para adentrar a obra de Antunes é preciso ter em mente: 1. que há uma dimensão “divertida” do lúdico e há humor e comicidade em sua prosa. Ou seja, é preciso livrar-se do pré-conceito de que a obra irá transmitir o trágico, o horror, o degradante; 2. que se encontrarão, sempre, objetos como espelhos e relógios, ou animais como pássaros ou cães, dispostos no jogo narrativo, que alegorizam ou metaforizam situações sociais, históricas ou vivências individuais. *Grosso modo*, são objetos que revelam a tensão da dualidade cômico X trágico, próprio da desagregação do mundo moderno; 3. que as três narrativas têm em comum o efeito provocado pelo fluxo de consciência de um lado, desordenado retorno memorial ao passado em total ausência de encadeamento linear temporal ou espacial, e, de outro, as que não podem ser tomadas pelo começo ou pelo fim, pois as extremidades só se alcançam ao final da escrita (há mesmo um fim para as obras de Lobo Antunes, ou são um eterno *continuum*?); 4. que a macroestrutura dos romances revoluciona espaço, tempo, personagens, enredo. O próprio espaço

estrutural assume significação simbólica enquanto índice e extensão dos seres e de suas apresentações no romance e finalmente, que todas as personagens são tocadas pela fina ironia do áspero humor de Antunes.

Essas asserções, principalmente as que tocam o humor, contrariam o senso comum entre os críticos e justificam nossa tese: a obra de Antunes, mais precisamente a Trilogia, está carregada de humor áspero: desbasta e expõe os veios para denunciar. Veremos como atua na Trilogia esse humor, que tem papel vital na construção do mundo e do indivíduo moderno.

PARTE I

1. O JOGO EM LOBO ANTUNES

1.1. *Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*

Esta primeira parte, além de proporcionar a familiarização com enredo, estrutura, forma e personagens dos romances da Trilogia, procura “ativar a consciência” e “desbloquear o imaginário” do leitor para os “vazios dinâmicos” que operam na obra antuneana e que resultam em paradoxais jogos de ironia e humor. O lado “divertido” desses jogos apresenta-se em maior ou menor escala, a depender do enredo e foco de cada um dos três romances, *O Manual dos Inquisidores*, *Exortação aos crocodilos* e *Esplendor de Portugal*, e se consolida nas inúmeras dimensões possíveis do lúdico no espírito da modernidade, como apresentado adiante. José Rivair Macedo afirma que “os processos de fabricação do cômico, se analisados pelo ângulo filosófico, abrem espaço para a compreensão das dimensões do lúdico e suas implicações no espírito da modernidade”(grifo nosso).¹⁹ A abordagem social e histórica proposta por Wolfgang Iser para o “jogo do texto” baliza os estudos desta parte. O trabalho com jogos textuais irônicos requer, também, uma pequena revisão das características, procedimentos e utilização da ironia na tentativa de entender alguns mecanismos que fazem com que o discurso irônico tangencie o tragicômico. Para entender a conciliação do trágico e do cômico, são mostrados os jogos especulares, abundantes na obra.

Para prosseguir os estudos, faz-se mister aceitar que a figura ‘ironia’ é instável e multiforme, conseqüência das mudanças sofridas através dos séculos e da soma de novas significâncias acrescidas à carga semântica e de idéias que a palavra ironia possui em sua bagagem.

Ironia invoca, constantemente, diferenças e semelhanças com humor, cômico, sátira ou exagero parodístico, posição da “tipologia do discurso cômico” que Denise Jardon estabelece em *Du Comique dans les textes littéraires*. Para Denise,

¹⁹ MACEDO, José Rivair em prefácio de *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, São Paulo, Editora da Universidade UFRGS/Unesp, 2000, p. 24.

todos esses tipos estão de alguma maneira relacionados à produção do riso.²⁰ No entanto, se o riso for observado como fenômeno fisiológico, resultado das manifestações cômicas, na análise literária haverá sempre — como no caso deste trabalho — o interesse maior no estudo da comicidade e da ironia como elementos superiores construtivos da narração.

Para compreender o processo do discurso irônico, é preciso entender, como refere Muecke, que ironia é sempre um jogo que exige dois jogadores: “O ironista em seu papel de ingênuo, propõe um texto, de tal maneira ou em tal contexto, que estimulará o leitor rejeitar o seu significado literal expresso em favor de um significado ‘transliterar’ não expresso de significação contrastante.”²¹ A afirmação de Muecke, mais do que apontar a necessidade de dois jogadores, mostra a natureza ambígua da ironia, o “dito” que contém o “não dito”. Também assinala que não existe apenas peripécia ou inversão na compreensão do interdito, mas, necessariamente, o entendimento das verdadeiras intenções por trás da pretensão de quem escreve.

Embora o depoimento do autor não deva ser considerado para legitimar a sua ficção, torna-se mister comentar que Lobo Antunes reconhece a importância do papel do outro jogador para seus textos e exige que o leitor “tenha uma voz entre as vozes do romance, do poema, ou visão; ou outro nome que lhe apeteça dar a *fim de poder ter assento no meio dos demônios e dos anjos da Terra*”²² (grifo nosso). Isso mostra que o outro tem função primordial na configuração do texto, como mostrada nas teorias adiante. É preciso que seja partícipe, co-autor, jogador e que tenha capacidade para manipular as peças de um jogo narrativo repleto de contradições, interditos, “não ditos”, ausências (ou tentativas de ausência).

Para ponderar o valor do “não dito” no discurso irônico, Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*, também menciona a importância do papel do “segundo jogador”, a quem atribui o nome de “interpretador da ironia”,

²⁰ ARDON, Denise. *Du Comique dans les textes littéraires*. Bruxelas/Paris, De Boeck-Duculot, 1988.

²¹ MUECKE, D.C. *Ironia e irônico*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 58.

²² “Receita para me lerem”, in *Livro de Crônicas*, 1998.

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico, decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra — para o desespero da maior parte do discurso crítico e da maioria dos críticos.²³

Além do “peso” imposto pelo “não dito” e da “atitude avaliadora” do interpretador, Linda Hutcheon diz ser necessário abstrair da “cena da ironia” a ambigüidade formal e social, ou seja, o trânsito do discurso irônico nas distintas posições políticas e ideológicas. Para Linda, a ironia se torna responsável por legitimar ou arruinar essas posições.²⁴ Trata-se da *política transideológica* da ironia, característica do “discurso pelo avesso”: expõe ou subverte ideologias hegemônicas opressivas, assumindo feição de “discurso de resistência”.

Na Trilogia é possível, já pelos títulos, identificar os mecanismos, os jogos irônicos que relativizam autoridade, poder, poderosos, instituições e o agir do próprio povo, como se verá no início da segunda parte.

Embora Hutcheon afirme que a ironia possua “armas que apontam para todos os lados”²⁵ para promover efeitos cômicos como zombar, ridicularizar, excluir, embaraçar, irritar e humilhar considera a possibilidade de uma carga de humor ser ou não atribuída à ironia e vice-versa.²⁶ Reconhece-se, desde já, que ambos, ironia e humor, apresentam características comuns como liberação, depreciação, zombaria ou mesmo uma carga de afetividade.

²³ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte, UFMG, 2000, p. 16.

²⁴ Idem, p. 17.

²⁵ Idem, p.26.

²⁶ Idem, p.63.

O fato é que ironia se presta à dupla interpretação. Essa duplicidade resulta em dupla impressão: uma de lógica e, simultaneamente, outra de caráter, quase sempre absurdo. O absurdo é reiterado por Hutcheon na obra *Uma teoria da paródia*. Ali, baseia sua teoria/entendimento do cômico em função das incongruências: “o que causa o riso é apresentar as imagens que possuam idéias adicionais contrárias”²⁷ e ironia e humor são aproximados na dependência do contraponto de idéias.

Por outro lado, tratada como mecanismo discursivo propriamente dito (ironia verbal) pela vertente filosófica de Bergson, em 1900, a ironia sofre a *interferência em série*: “A interferência de dois sistemas de idéias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados. Há muitos meios de obter a interferência, isto é, de dar a mesma frase duas significações independentes que se superpõem”.²⁸ Todavia, a despeito de possuírem a mesma carga satírica, Bergson contrapõe a natureza retórica da ironia ao aspecto mais “científico” do humor:

Para resumir o que até agora dissemos, há, em primeiro lugar dois termos de comparação extremos: o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior, entre os quais a transposição se pode efetuar num sentido ou noutro. Ora, diminuindo aos poucos o intervalo, obteremos termos de contraste cada vez menos bruscos e efeitos de transposição cômica cada vez menos sutil. A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita em duas direções inversas. *Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia.* Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor assim definido é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela idéia do bem que deveria ser. Por

²⁷ In *Uma teoria da paródia*. Lisboa, Edições 70, 1989, p.103 -145.

²⁸ Idem, p.65.

isso a ironia pode aquecer-se interiormente até tornar de algum modo, eloquência sob pressão. ²⁹(grifo nosso)

Por sua vez, teorias sobre ironia de Alan Wilde, elaboradas em 1981, em seu *Horizons of Assent: Modernism, postmodernism and the ironic imagination*, estabelecem a ironia como uma das principais respostas literárias à *desordem* da modernidade. ³⁰ Segundo Wilde, “a ironia é o artifício multiutilitário, pois o termo abrange, concomitantemente, técnica e gênio (sic)”, o que permite a articulação de atitudes opostas e formas literárias contraditórias. Para tanto, identifica dois tipos de ironia: a “disjuntiva”, resultado da internalização das pressões de um mundo fragmentado, e “ironia suspensiva”, que intensifica a consciência da incoerência do mundo. Sobre ironia suspensiva, diz Wilde: “a indecisão quanto aos significados ou relações das coisas é compensada pela propensão a viver na incerteza, a tolerar, e, em alguns casos, a dar boas vindas a um mundo visto como aleatório e múltiplo, e até, por vezes, absurdo”. ³¹ Por sua linha de raciocínio, apenas a ironia consegue dar nexos ao mundo para qual não existe mais remédio. ³²

Seguindo essa linha, cabe aqui uma questão: a ironia, o jogo textual irônico ou mesmo o cômico surgiria, então, em Lobo Antunes, como utopia esperançosa, único caminho no qual o homem conseguira, paradoxalmente, manter crença da possibilidade de um mundo melhor?

A existência desse sentimento utópico esbarra na ‘boa fé’ que perpassa o comportamento civilizacional do homem, como pondera Huizinga, ao final de sua obra:

A verdadeira civilização não pode existir sem certo elemento lúdico, porque a civilização implica a limitação e o domínio de si próprio, a capacidade de não tomar suas próprias tendências pelo fim último da humanidade, compreendendo que se está encerrado dentro de certos limites livremente aceites. De certo modo, a civilização sempre será um jogo governado por certas regras, e a verdadeira civilização sempre exigirá o espírito esportivo, a capacidade de *fair play*. O *fair*

²⁹ Idem, p. 68.

³⁰ Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981.

³¹ Idem, p. 45.

³² Idem, p.131.

play é simplesmente a boa fé expressa em termos lúdicos. Para ser uma vigorosa força criadora de cultura, é necessário que este elemento lúdico seja puro, que ele não consista na confusão ou no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé. É preciso que ele não seja uma máscara, servindo para esconder objetivos políticos por trás da ilusão de formas lúdicas autênticas.³³

Vista pelo lado de Huizinga, a ironia é elemento cultural puro, cujo componente lúdico retira as máscaras que escondem a hipocrisia dos homens e do poder. Ironia, então, se firma como um jogo que também faz parte do jogo textual.

A concepção de Wolfgang Iser para jogo textual aproxima-se da acepção sociológica e civilizacional que Huizinga atribui a jogo. Assim, para Iser, o jogo textual “resulta de uma transformação dos mundos de referência, no entanto, deste jogo emerge algo que não pode ser deles deduzido. (...)”.³⁴ O preenchimento dos vazios, o vaivém de significados e as contradições atribuídas à ironia remetem às características desse jogo textual.

Vale lembrar que Iser se situa ao lado de teóricos como Derrida e Adorno na utilização da metáfora do jogo para abordar questões estéticas. Para Jacques Derrida, “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”.³⁵ Para Adorno, o entrelaçamento essencial entre filosofia interpretativa e materialismo é jogo³⁶ e para Iser o texto literário apresenta-se como “representação da sociedade”³⁷ no “espaço de jogo”. Assim, na manifestação do texto, a *mímesis* surge como ato performativo do “jogo básico que se define no movimento do vaivém entre formar e combinar e entre esquema e correção”.³⁸

Embora não se evidencie na simplicidade dos enredos da Trilogia, cada romance coloca a sua própria temática e sua rede figurativa em jogo. Para entender

³³ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo, Perspectiva, 1938, p.234.

³⁴ ISER, Wolfgang *O fictício e o imaginário*, perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, p. 341.

³⁵ DERRIDA, Jacques *A Farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras, 1997, p.71.

³⁶ ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos-Adorno Vida e Obra-Conceito de Iluminismo*. São Paulo, Nova Cultural, 1969, pág. 9-49.

³⁷ ISER, W. Op.cit, p. 209.

³⁸ Idem, p. 348.

esse jogo no texto, faz-se mister apresentar, de forma resumida, enredo e estrutura física da Trilogia, para, mais adiante, discutir alguns conceitos de jogo em suas dimensões teóricas, relacionando-os ao humor áspero de António Lobo Antunes,

Em *O Manual dos Inquisidores*, o núcleo de uma família, cujo patriarca, Francisco, comandava o país ao lado de Salazar, desmorona com a Revolução dos Cravos de 25 de Abril. Toda a trama orienta-se em função de perdas e mortes das pessoas dessa família e daqueles que, de alguma forma, a serviam. Ao final, tudo se transforma em “cadáveres das coisas a arderem”, como que em uma grande fogueira inquisitorial. (OMI, p.30)

Na segunda obra, *O Esplendor de Portugal*, a história retrata as diversas formas de sofrimento, oriundas do colonialismo e do acesso à tentativa de independência de Angola, por meio da dissolução da família de Isilda, a matriarca para quem convergem todas as narrações individuais sobre o quotidiano dos três filhos: Carlos, Rui e Clarisse. Os três são obrigados pela mãe a fugirem de Angola para Lisboa, mais precisamente, para um apartamento na Ajuda. A mãe Isilda permanece em Angola, na louca tentativa de preservar o patrimônio herdado do pai, sendo assassinada pelos pretos revoltosos em véspera do Natal de 1994, data para a qual converge toda narrativa.

O terceiro livro, *Exortação aos crocodilos*, aborda atividades, desejos, medos, recordações de infância monologadas ou transmitidas por pensamentos de quatro mulheres, Mimi, a surda Maria Emília — que entende as coisas como os bichos entendem (p.37) — Fátima, afilhada e amante do bispo a quem a perfídia das coisas confunde. Celina, a burguesa que se recusa a sair da infância e a quem o amante apelida de Minhoca, e Simone — “os oitenta e três quilos a impediam de correr”; de sobrenome Ramalho, surgido em um diário ao final da obra. As quatro mulheres são envolvidas com indivíduos encarregados ou mandantes de explosões contra sedes e pessoas supostamente de esquerda, no período a seguir à Revolução dos Cravos (matéria já trabalhada em *Tratado das Paixões da Alma*). Todas as mulheres são responsáveis, por serem omissas, da atuação terrorista representadas na obra.

Para se entrar nos romances da Trilogia é preciso entender que “um livro é uma máquina para se jogar com ela”, conforme explica Iser citando A. Richards. Ou seja, o livro é uma estrutura intencionalmente fragmentada cuja coerência se

estabelece na incoerência formal e na ambigüidade do sentido. Essa ambigüidade, também geradora do efeito irônico, obriga o desentranhar do sentido potencial, virtualmente construído e silenciado na estrutura do texto. Como se apresenta, então, o “jogo textual” na encenação “performática” e na estrutura desses romances? Como ironia e humor imbricam-se nos jogos para engendrar o humor antuneano?

Essas questões buscam respostas nas instâncias que acionam o imaginário e, por conseguinte, o “jogo do texto”. Com base nos paradigmas discutidos por Iser, as instâncias de articulação apresentam-se no plano abstrato. Nesse plano, a imaginação é ativada pelos *atos de ideação* (faculdade de criar), *atos de consciência* e *atos de interação*. Por sua vez, no plano concreto, os “atos de fingir” são responsáveis por fazer o fictício acionar o imaginário.

Observa Iser que, “uma vez que o modo como se realiza o jogo depende da instância ativadora, as possibilidades do caráter transitório podem ser desenvolvidas mais livremente quando as finalidades pragmáticas são menos importantes”. Então, mesmo que o fictício não possa ser entendido especificamente como jogo, o “ato de fingir”³⁹ se reparte em instâncias que promovem o jogo textual: o *ato de seleção*, o *ato de combinação* e *ato de auto-indicação*. Em “Atos de fingir”, Iser refere-se a fictício como ato intencional, tomado com o não-real, como conceito antagônico a outra coisa “que antes esconde do que revela sua particularidade” e para imaginário atribui um programa de circunscrição e operação, retirando do termo a atribuição de “faculdade humana”, ou seja, de descobrir como o imaginário funciona para descrever suas conexões com o fictício.

O primeiro, o *ato de seleção*, engendra a intertextualidade ao invadir outros textos. Sem pretender legitimar essa teoria, o próprio Lobo Antunes diz que: “no fundo, um escritor é um bocado ladrão, um gatuno de sentimentos, de emoções, de rostos, de citações. Um livro é sempre feito de pequenos roubos com a vantagem de não sermos condenados.”⁴⁰

No *ato de combinação*, as transgressões intratextuais estabelecem um espaço de jogo onde o presente é sempre anunciado pelo ausente: o ato de combinação antuneano manifesta-se em pares opositivos espaço/temporal:

³⁹ Wolfgang ISER, op.cit, p.34-35.

⁴⁰ In Lisboa, *O Jornal*, 30 de out. de 1992.

presente/ausente e presente/passado, que constroem um incessante movimento de idas e vindas, característica própria do jogo.

No terceiro, a *auto-indicação* produz um ato próprio de duplicação literária, através de sinalizações que vêm a estabelecer o contrato entre autor e leitor. É quando se evidencia o discurso encenado, o mundo do texto é colocado sob o signo do *como se*: “o ato de seleção abre um espaço de jogo entre os campos referenciais e sua deformação no texto; o ato de combinação abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais e o ato do *como se* (auto-indicação) abre um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização”.⁴¹

A princípio, já se torna possível afirmar que a “encenação” do texto antuneano necessita de uma base, de um “palco”, de estruturas físicas que atraiam para dentro da ação do jogo ficcional. O editor Nelson de Matos revela que Lobo Antunes

gasta longas horas diárias, sem interrupção, ano após ano, preparando minuciosos esquemas para cada livro, capítulo a capítulo, que cola nas paredes, um quadrado para cada capítulo, no interior de cada quadrado o esquema do capítulo, o conjunto, fazendo como que a casca de um caracol, em círculo, construído de dentro para fora e quando começa o romance o tem todo estruturado.⁴²

A preocupação de Lobo Antunes em montar o romance com complexa estrutura “física” — aparentemente incompatível com a simplicidade do enredo — é bem semelhante à construção da “cena performática de um jogo” e aponta para seu objetivo primeiro: captar e, ao mesmo tempo, ensinar a fundir horizontes, elaborar projeções interpretativas, ocupar os vazios e brancos do texto, dar sentido aos “atos de fingir” do escritor. Concomitantemente, deve-se presumir a possibilidade de incontáveis outros jogos que se abrem a cada leitura.

⁴¹ ISER, W. Op. cit, p. 265.

⁴² Publicado no DNA em 15 de fev. de 2003 <<http://nelsondematos.planetaclix.pt/index>> de 12 de setembro de 2005.

Mesmo sem existir uma teoria universal que dê cabo da categorização, classificação e conceituação de jogo, cabe agora voltar a atenção para algumas concepções sobre jogo e sobre lúdico.

Alguns teóricos iluminam o tema com menor ou maior intensidade. Johan Huizinga defende que o jogo engendra as manifestações da cultura e precede a formação da sociedade humana.⁴³ A moderna concepção sociológica de Huizinga mostra que jogo emana alegria e prazer. A conjectura não é nova. São Tomás de Aquino, na Idade Média, ao analisar o lúdico, afirma que *Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*. Ou seja, “o jogo é necessário à vida humana” em sua melhor tradução, segundo Jean Lauand: “o brincar do adulto, a graça, o *bom humor*, a jovialidade e leveza no falar e no agir, tornam o *convívio humano descontraído, acolhedor, divertido e agradável*”⁴⁴ (grifo nosso).

Assim, se para São Tomás, *ludus* é um tipo de virtude que resulta em bom relacionamento humano, para Huizinga o jogo é

Uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes.⁴⁵

Huizinga entende jogo como instituição autônoma, sem, no entanto, mencionar o processo acumulativo necessário à construção dessa autonomia. Entre as críticas recebidas por Huizinga está a de Guttman, 1978, se vale de Roger Caillois, que é ainda mais explícito ao criticar a redução à competição, “Huizinga deixa de lado toda descrição e classificação dos jogos, como se eles correspondessem sem exceção às mesmas necessidades ou como se

⁴³ HUIZINGA, J. Op.cit, p.5.

⁴⁴ In LAUAND, Jean. *Cultura e Educação na Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, Coleção Clássicos-Educação, 1998, p. 292.

⁴⁵ Idem, p.16.

expressassem, sem distinção, a mesma atitude psíquica. Sua obra não apresenta uma análise dos jogos, mas sim uma indagação sobre os efeitos fecundos do princípio do jogo no campo da cultura, ou, mais exatamente, da mente que guia um determinado tipo de jogo, a saber, as competições reguladas.”⁴⁶ Guttmann aponta a falta de distinção entre jogos competitivos e não competitivos: “Huizinga administra e escreve um fascinante livro, mas fundamentalmente ofusca-o com poesia, religião, jogo, guerra, arte, música e política. Limita-se, desta forma, a uma fecunda pesquisa do jogo-espírito no domínio da cultura (...)”.⁴⁷

Por outra perspectiva, Schiller, sob influência de Kant, retira as discussões sobre regras matemáticas e sobre moral implícitas no jogo para inseri-lo na dimensão Estética, onde atingiria, a sua mais alta rentabilidade.⁴⁸ As teorias de Iser reforçam a eficiência da solução schilleriana no tratamento do fenômeno estético.

Na dimensão pedagógica, Walter Benjamin busca nos brinquedos primitivos do século XIX a base das oficinas industrializadas da Alemanha do século seguinte.⁴⁹ Ainda nessa dimensão, Piaget aponta os aspectos educacionais do jogo escolar e do brinquedo, teorizando-os, apenas, no terreno da aprendizagem.⁵⁰ Da teoria de Piaget sobressaem, entretanto, dois aspectos fundamentais da função do jogo: imitação e simbolismo. Para Piaget, a “aparição do simbolismo [...] é o ponto central de todas as interpretações da função do jogo.” O jogo assume, então, função simbólica pela assimilação, distorção e dissociação da situação a ser transmutada ou transgredida.

Pode-se inferir das teorias de Piaget que jogo, resultado da oscilação recíproca entre imitação e simbolização, equivale à duplicação oferecida pelo texto literário. No jogo textual, intensificado em Lobo Antunes, a função ‘assimilativa’ da imitação visa, então, a simbolizar o ausente, o subtraído e o não-dito, o indizível, o “incaptável”.⁵¹

⁴⁶ In CALLOIS, R. *Os jogos e os homens*. Lisboa, Cotovia, 1990, p.30-31.

⁴⁷ GUTTMANN, A. *Games & empires*, modern sports and cultural imperialism. New York, University Press, 1994, p.71.

⁴⁸ SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 1990.

⁴⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

⁵⁰ PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

⁵¹ Idem, p.125.

Na dimensão prática, mas sem aprofundar sua teoria, J. Château, 1987, despreza a espontaneidade e o prazer do jogo, latente nos estudos anteriores, para atribuir-lhe função utilitária. As regras rígidas e convencionais fariam dos jogos infantis o espaço de treinamento para a vida adulta, quando o jogo passa a se constituir fuga do cotidiano e do tédio do trabalho.⁵² Em todas essas dimensões de jogo, é possível perceber características comuns: o homem, além de se socializar, encontra nos jogos o prazer da simulação, da atração pelo perigo; o prazer na busca do belo ou na busca da sorte.

Roger Caillois é quem primeiro amplia esses conceitos. Atribui função civilizadora ao jogo: “persiste no âmago do jogo uma liberdade primeira, necessidade de repouso e, simultaneamente, distração e fantasia. A tal poder de improvisação e de alegria geral (do jogo) chamo eu de *paidia*. A *paidia* conjuga-se com o gosto pela dificuldade gratuita a que proponho chamar *ludus*, e desemboca nos variados jogos a que pode ser atribuída, sem exagero, uma função civilizadora”.⁵³

Pela acepção de Caillois, o jogo submete-se à fantasia e à improvisação da *paidia* (deusa do divertimento e do prazer) e às regras e convenções do *ludus* (deus do jogo e da ordem). O fundamento modelar do jogo nasce, então, da intersecção *ludus/paidia*. O *ludus* disciplina a *paidia*, o que faz gerar as categorias fundamentais do jogo. Caillois classifica essas categorias em *agôn*, *alea*, *mímica*, e *ilinx*. A competição enquadra-se na categoria *agôn*; a sorte, em *alea*; a simulação na *mímica* e a vertigem encaixa-se em *ilinx*.

Caillois aponta, ainda, que a igualdade de oportunidades na categoria *agôn* é artificial, ao contrário de *alea*, em que o destino e a sorte favorecem o participante. A terceira categoria, *mímica*, incorpora o comportamento ilusório: o jogador simula a ‘alteridade’ e faz com que se acredite nela. Essa é a categoria de jogo inerente à literatura e ao teatro e, por aproximação, ao cinema. A última categoria, *ilinx*, baseia-se no desejo do êxtase e na perturbação, por um instante, da estabilidade da percepção. O *ilinx* injeta na consciência um tipo de pânico voluptuoso. Trata-se de colocar o jogador na condição de atordoamento e transe que nega a realidade com ousada superioridade.

⁵² CHÂTEAU, J. Le jeu de l'enfant, introduction à la pédagogie. Paris, 1955.

⁵³ CAILLOIS, R. Op.cit, p.47-48.

Caillois procede, ainda, a relação interativa entre jogo e atitude: “Lembre-mo-nos de que há quatro dessas atitudes: a ambição de vencer em uma competição regulada (*agôn*); a supressão da própria vontade em favor de uma expectativa tímida e passiva quanto à decisão do destino (*alea*); o desejo de assumir uma personalidade estranha (*mímica*) e, por fim, o esforço em prol do atordoamento (*ilinx*)”. Wolfgang Iser repensa essas categorias para aplicá-las ao “jogo do texto”. No domínio textual, a interação entre *agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* se dá na alternância dessas categorias:

Os jogos descritos praticamente não aparecem de forma isolada, mas em relações de mistura, de modo que sua combinação em cada caso poderia ser entendida como “jogo do texto”. *Agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* seriam, então, componentes constitutivos desse jogo: o *agôn*, quando predominam os conflitos; a *alea*, quando um gerador do acaso se faz necessário a cada vez; a *mímica*, quando se realizam adequação e engano, e, finalmente, o *ilinx*, quando se trata de contrariar estruturas de jogo para introduzir a subversão e a inversão. É possível avaliar os textos conforme as formas do jogo que dominam na interação. Geralmente nenhum dos jogos está completamente ausente como fator constitutivo do texto, de modo que o jogo do texto é diferentemente sintonizado por dominâncias ou equilíbrios.⁵⁴

Observe-se em *Exortação aos crocodilos* que as horas são usadas como peças do jogo maior das 24 horas do dia, que se somam nas angústias internas das quatro mulheres. Os quatro períodos são assim dispostos: a madrugada sonâmbula é o período de Mimi, que, antes do alvorecer, desperta para a realidade violenta dos atentados; a manhã é o período de Fátima, perseguida pelos “objetos inanimados” e pelos raios do sol, tal como o bispo a persegue e do qual engravida; a hora do almoço é o período de Celina com a descoberta da sexualidade na relação da mãe com o tio, quando os observa nas brincadeiras por sob a mesa do almoço e a sensualidade do tio a faz sonhar, até o dia em que morre; paradoxalmente, a noite vem com a única sobrevivente do grupo de mulheres, a

⁵⁴ ISER, W. Op. cit, p.319.

gorda Simone e seu obsessivo temor da morte. Todo o jogo narrativo manifesta-se na forma ambivalente medo/tensão, que produz “um desprazer carregado de prazer” condutor da leitura.

Assim, em *Exortação aos crocodilos*, a interação apontada por Iser transmuta-se em categoria pura de jogo. Ou seja, no plano do desempenho das personagens, o “jogo” enquadra-se na categoria *ilinx* da classificação de Caillois, mas, quando atinge o leitor, enquadra-se no *ilinx* do “jogo textual” de Iser. Atente-se para o excerto a seguir:

— Voar Celina voar; agarravam-me pela cintura, jogavam-me no tecto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada o abajur de folhos, descia numa gargalhadinhas de *pânico feliz*, encontrava o colo do meu tio

— Voar Celina voar (**EAC**, p. 29; grifo nosso)

Neste texto, o jogo resulta em uma mistura de pânico, voluptuosidade e prazer. De acordo com Iser, os jogos de *ilinx* (*ilingos* = vertigem, em grego) associam-se à busca frenética de uma situação que imprima ao corpo um frenesi momentâneo. Esse êxtase máximo gera atordoamento orgânico e psíquico, simultaneamente. Também Le Breton, ao captar o sentido de vertigem do conceito de *ilinx* de Caillois, argumenta que [...] a *ilinx* reúne os jogos que consistem numa tentativa de destruir por um instante a estabilidade e a percepção da consciência lúcida aplicando sobre ela (consciência) um pânico voluptuoso. “Ascende um espasmo, um transe, expondo a possibilidade de se opor à morte”.⁵⁵ Le Breton reafirma ainda que “[...] por alguns instantes abandona-se o conforto e a segurança e o corpo permanece sobre a linha que limita o viver e morrer.”⁵⁶

Para Iser, no entanto, o *ilinx*, dificilmente pode ser “considerado no sentido de Caillois como atordoamento no texto, mas sim como um jogo de subversão”. É a subversão que ganha uma condição de ‘atordoamento’ à medida

⁵⁵ LE BRETON. David. *Passions du risque*. Paris, Métailié, 2000, p.23.

⁵⁶ Idem, p. 102.

que é capaz de carnavalizar todas as posições reunidas. Pensando por esse aspecto, a concepção de jogo na prosa antuneana estaria centrada na alternância entre subversão/carnavalização e pânico/prazer, como exposto na seqüência.

Pela visão de Buytendijk, o ‘atordoamento’ do jogo “é essencialmente um superar do ser, um perder-se, um dar-se-por-vencido, não como ocorre no sono, mas de modo a experimentar uma existência livre dos limites pessoais. Essa tendência anárquica do *ilinx* “libera o que é oprimido e invoca o que havia sido excluído”

Desse modo, o que está ausente joga contra o que está presente, e em tudo que está presente, abre-se uma diferença que faz com que o que havia sido excluído repercuta contra os reclamos representativos do que o rejeitara. O que está presente em cada caso é espelhado pelo avesso. O *ilinx* poderia ser entendido como um jogo, no qual o jogo livre chega à sua perfeição. Apesar de todo o esforço de ir além do que é dado, o jogo livre, com suas esquivas, permanece vinculado àquilo de que se afasta; o vestígio do jogo instrumental não é em última instância capaz de eliminá-lo.⁵⁷

Pode-se dizer que, também no instante da leitura da Trilogia, a “brincadeira narrativa” agarra e lança o leitor ao teto, resultando em ‘atordoamento’ próprio da vertigem do *ilinx*. Antes de “cair”, no entanto, é apanhado pela própria narrativa e empreende, então, uma busca pela sensação vivenciada. Essa sensação ambivalente situa-se no limite medo/gostar do medo sintetizada na expressão antitética pânico feliz, expressa pela personagem Celina.

Sem o propósito de adentrar a dimensão psicológica do jogo, é preciso, no entanto, aproximar “pânico feliz” da “produção do prazer”, proposta por Freud para o humor resultante dos chistes.⁵⁸

Ao vislumbrar a importância do humor na vida psíquica do indivíduo, Sigmund Freud analisa-o sob ponto de vista de seus traços constitutivos e de sua função, e aproxima os processos de elaboração do chiste aos processos oníricos. A atuação de sonho e chiste coincide nas condensações, deslocamentos, unificações,

⁵⁷ ISER, W. Op. cit, p.318.

⁵⁸ As teorias de Freud serão retomadas na segunda parte.

representações e omissões e na forte tendência à economia, ou lingüística ou de imagens. Quanto à função, Freud conclui que, tal como no sonho, “o chiste se destina à satisfação de um desejo” ou, em última instância, à “produção de prazer”. Trata-se de um processo de defesa saudável: o chiste concede, assim, acesso aos conteúdos associados ao desprazer. Só assim a energia psíquica, antes investida no recalque inconsciente, é liberada pelo riso. O alívio resultante torna-se próximo de “um desprazer carregado de prazer” tal como o “pânico feliz” proposto pela narrativa de Lobo Antunes. A mesma antítese constrói o jogo textual irônico, presente em todos os três romances estudados.

Assim, a princípio, pode-se afirmar que, na Trilogia, a descoberta de novos “jogos textuais”, em que o cômico, inesperadamente, se sobrepõe ao trágico, alivia o medo e a tensão. A ausência de significados para a existência do homem, retratada por Lobo Antunes nas relações degradadas, na crueza da inefabilidade da velhice, da degeneração do homem, gera o medo e o horror que produzem o pânico. O alívio, assim, pode ser considerado um processo de defesa, tal como na “produção de prazer” apontada por Freud.

Retomando Caillois e repensando as definições das categorias de jogo aplicadas à moderna literatura antuneana (ou pós-moderna, como refere Iser), é possível afirmar que *agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* antagonizam-se e, ao mesmo tempo, aproximam-se para jogar com os limites do livro e adiar soluções definitivas, o que implicaria em fim do jogo ou do romance. Segundo Iser, “o que se torna presente no jogo é exposto à perpetuação deste, e se torna algo com que se joga, pois o jogo sempre joga com o que ganhou. Textos pós-modernos evidenciam tal jogo”. Na assertiva, Iser cita James S Hans:

Se o ser ou a essência ou a presença imediata devem ser pensados como algo que fundamenta, centra e termina presuntivamente o jogo do jogo, precisamos aceitar que esses conceitos fundantes são arbitrários e falsos em vista do verdadeiro sentido do jogo. O jogo *nunca* pára de jogar e não há substrato do ser a que se refira. É infundável, pois não existem possibilidades de imaginar o fim do jogo

ou sonhar com seu fim, na emergência de um puro entendimento do ser.⁵⁹

A prosa moderna exige que se jogue com o “jogo texto” no “espaço textual” sob uma perspectiva singular de tempo, tudo imposto pela *performance* de enredo e narrativa. No entanto, não há fim para esse jogo, posto que se multiplica em infinitos outros jogos. Estabelece-se, assim, a relação integradora entre limitação e infinitude: a limitação dá aos jogos narrativos forma individual; a infinitude rompe os limites do próprio romance. Em Lobo Antunes, a infinitude manifesta-se na escassa ou mesmo total ausência de pontuação, na possibilidade de infinitas personagens e na construção da “cena ficcional”, sem aparente lógica de tempo ou espaço.

Há uma passagem de *O Manual dos Inquisidores* em que a terapeuta Lina narra episódios da sua separação. Nesta, o trágico da situação narrativa quebra-se com o cômico que se instala de surpresa. Observe-se:

[...]o Adérito a perseguir-me na cozinha em Odivelas, comigo a trotar do frigorífico ao fogão e a acender fósforos para descongelar o bacalhau espiritual, o Adérito a alternar a súplica com a ameaça, a ameaça com o pedido de desculpas, o pedido de desculpas com a declaração de amor com o desafio

— Não julgues que me divorcio não julgues que me vou embora quem não está bem muda-se

ainda agüentei umas noites sem posição no sofá, a ouvi-lo rressonar no quarto, acordando quando se levantava a tossir e acendia a luz do corredor, e como se tal não bastasse no andar por cima do nosso, que no prédio não há um som que não se ouça, a cabeceira do divã a bater na parede e a ginecologista a estimular o marido numa berraria de esfaqueada

— Força Zé Força Zé

uma dúzia de pancadas em frenesi, um rangido de molas, uma pausa de exaustão e o Zé que encontrava carregando sacos de compras nas escadas ou a tirar os prospectos de

⁵⁹ In *The play of the Word*. Amherst, 1981, p.15. Apud ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 320.

supermercado e de tele pizzas da caixa do correio e a enfiá-los à socapa na nossa, o Zé num queixume moribundo

— Preciso de beber um copo de água Marina estou com a boca sequíssima

e dez minutos depois, *o prédio em peso numa expectativa ansiosa a torcer pelo rapaz*, o divã a saltar novamente a cabeceira a bater na parede, as molas aos guinchos para trás e para diante, o meu sofá a vibrar com os choques, a doutora incansável

— Força Zé Força Zé

o Adérito, sobressaltado com aqueles recordes, a querer entender-se comigo porque essas coisas pegam-se

— Chega-te para o lado não sejas má Lininha

eu a usar como escudo o prato alentejano que servia de cinzeiro e a prometer partir-lhe a cabeça com uma ceifeira mal amanhada

— Tira daí o sentido (**OMI**, p.161; grifo nosso)

Embora Huizinga afirme que ato sexual não pode ser entendido como jogo, no sentido estrito, a não ser nos “nos passos de dança que precedem a cópula entre as aves” e que as carícias não possuem um caráter lúdico, e só ocasionalmente o jogo reveste-se desse aspecto, o excerto acima o contradiz como explicado adiante. Huizinga coloca ainda que,

E seria inteiramente errôneo incluir o próprio ato sexual, como jogo de amor, na categoria de jogo. O processo biológico da cópula não corresponde às características formais do jogo, tais como as enunciámos. Também a linguagem normalmente estabelece uma distinção entre o jogo do amor e a cópula. A palavra “jogo” é especialmente ou mesmo exclusivamente reservada para as relações eróticas que escapam à norma social. (...) Em resumo, portanto, e contrastando acentuadamente com a profundamente arraigada afinidade entre o jogo e a luta, vemo-los obrigados a considerar o uso erótico do termo lúdico, por mais universalmente aceite e mais

evidente que possa ser como uma metáfora perfeitamente típica e consciente.⁶⁰

No excerto acima, de *O Manual*, evidencia-se a alternância de domínio dos jogos. Mais precisamente, jogo de *agôn* e *ilinx*. O tema central do relato, o trágico da vida em comum, a separação de Lina e Adérito dissipa-se no cômico do tema secundário, o “jogo sexual” entre Zé e Marina, vizinhos daqueles. A relação íntima destes dois é tratada como jogo, a despeito do que diz Huizinga, com direito à participação, inclusive, de animada torcida formada por outros vizinhos, além é claro, do entusiasmo da frase chistosa “Força, Zé”, estímulo característico de torcida de levantadores de peso. Todo o ‘não dito’ condensa-se no verbo “levantar”. O jogo do texto regula-se e equilibra-se, então, entre as regras centralizadoras, sérias, e há a dissipação do sério em cômico.

Observe-se que, no nível semântico, o nome do esposo, Adérito, condensa o significado “aderente”, “pegajoso”, combinando as regras que comandam a estruturação do significante. No entanto, esse jogo não possui regras regulatórias que fixem parâmetros limitadores do significado, mas a indicação das combinações possíveis (e recorrentes) dos jogos no mundo referencial. Tal combinação é aleatória, *alea*, e serve como “figuração” para tornar eficaz a narrativa. Isso é válido para todos os planos de jogo até aqui discutidos com relação ao texto.

No entanto, não há só o “jogo” entre Marina e Zé. A cena ficcional coloca Lina e Adérito *como se* “brincassem” de pega-pega: “o Adérito a perseguir-me na cozinha em Odivelas, comigo a trotar do frigorífico ao fogão”. Adérito, na ambição de vencer a “competição regulada (*agôn*)” utiliza-se da argumentação incisiva que vai da “súplica com a ameaça, a ameaça com o pedido de desculpas, o pedido de desculpas com a declaração de amor”. Para reconquistar Lina, Adérito busca se tornar outro homem, parar com a bebida, ser mais atento. Entra aí “o desejo de assumir uma personalidade estranha (*mímica*)”. Por fim, o “esforço em prol do atordoamento (*ilinx*)” resulta inútil, pois Lina se defende com o “escudo”: “o prato alentejano que servia de cinzeiro [...] — Tira daí o sentido.” Mesmo que não se percebam as alternâncias entre *agôn*, *mímica* e *ilinx*, o jogo irônico da cena conduz

⁶⁰ HUIZINGA, J. Op.cit, p.50.

à comicidade. É preciso ressaltar que no jogo do texto esses elementos não precisam ser, todo o tempo, nomeados. Constroem o jogo e permanecem jogando anonimamente.

Com o que foi posto até o momento, percebe-se que há vários planos ou dimensões nas quais se estabelece o 'jogo' no texto. Um dos planos é o formal, em que se juntam peças, articulam-se elementos, para, ao final, se ter uma 'figura' completa do romance. Assim, antes de prosseguir é necessário atentar para a figurativização dos romances da Trilogia, a começar pelo *Manual dos Inquisidores*.

Na reprodução da estrutura de *O Manual* (FIG.1), cada um dos cinco quadros representa uma das partes do livro. Cada parte subdivide-se em 'relatos' e 'comentários'. Os 'relatos', em total de 15, três para cada parte, são comentados por personagens testemunhais, que poderiam multiplicar-se incontáveis vezes, mas ficam reduzidos a três relatos por quadro. As personagens periféricas, responsáveis pelos relatos, ampliam os fatos nos quais tiveram participação indireta. Apenas o último 'relato', em que é dada voz a Francisco, não recebe 'comentário'. Já não é necessário. Este relato estabelece o fim do romance ou o começo, uma vez que não há ponto final. Observe-se a montagem da "cena ficcional" na figura a seguir.

FIG. I — Figurativização da estrutura de *O Manual dos Inquisidores*

O último 'relato' é uma exposição das confissões do ministro, personagem que se conhece, nos quadros anteriores, apenas pelo olhar dos que o cercam, todas as testemunhas do seu despotismo, violência, poder. Esses olhares revelam filhos ilegítimos, serviçais, amantes, comparsas e colegas, empresário que sustenta e saqueia o regime, médicos da polícia política, torturadores, furriéis e militares. Estes últimos são apresentados como conspiradores de salão, à volta do amo absoluto, Francisco.

Os quadros periféricos ligam-se e apóiam-se no quinto quadro, peça que sustenta a estrutura e para o qual convergem todos os relatos e comentários feitos anteriormente. Este quadro representa a relação deteriorada de Francisco e Isabel, pai e mãe, que pelas proposições católicas do Estado de Salazar deveriam constituir o núcleo da célula familiar, base de sustentação da sociedade portuguesa. Francisco e Isabel apresentam-se, no entanto, irremediavelmente separados, corroídos, degradados, sugerindo o inevitável desmoronamento de tudo que se constrói sobre a base que representam.

Por outro lado, Lobo Antunes afirma que, na tentativa de livrar-se do fio narrativo, o romance cresce como uma pedra que cai num poço e vai formando círculos concêntricos. A representação imagética dessa colocação desenha os movimentos das ondas, resultado da queda de um objeto na água, formando círculos, com uma onda impulsionando outra *ad-infinitum*, sem ligação efetiva entre elas, a não ser pela força exercida pelo centro, resultando em intransponível espaço de separação entre as vagas que se sucedem. O objeto central na água realiza uma distribuição de forças que atinge todas as ondas, afastando-as e tornando-as cada vez mais fracas. O resultado é a imagem, generalizada, de isolamento, de solidão, de fraqueza. Como pode ser observado na FIG. I, os círculos concêntricos em azul circundam Francisco, o ponto central. O centro tem domínio absoluto sobre todos os quadros (personagens) que o rodeiam, e são enfraquecidos a cada momento. Apenas o Regime salazarista e o major possuem aparente independência. No entanto, sabe-se que se transformam em presas dos representantes do poder económico.

Cada parte do livro recebe um título aparentemente surreal, que obtém sentido no decorrer da leitura. Os títulos das subdivisões, sempre em parênteses, (Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido), (A malícia dos objetos

inanimados), (Da existência dos anjos), (Os dois sapatos descalços no êxtase), (Pássaros quase mortais da alma) brincam com a interceptação de todos os detalhes deste *Manual*, como é função própria dos títulos.

A rápida mudança de lugares e ângulos e variação temporal golpeiam intermitentemente o leitor. Restringindo cada frase do título, o uso de parênteses indica um sentido imagético para os valores ali contidos. A restrição é explicada no romance *Que eu farei quando tudo arde?*, que tem publicação posterior à Trilogia: “ralhar com as palavras por me *entregarem fantasmas, trancá-las em parênteses*” (p.164) tal como ocorre com o *nonsense* das legendas surreais, plasmadas em sentido crítico no decorrer das narrativas, conforme será visto adiante.

A carga irônica do *nonsense* de cada “legenda” alerta para a realidade muito mais claramente do que qualquer possível elemento realista. Existe ali, a pairar sobre todos, o ditador Salazar, o major Cerejeira e uma Revolução (dos Cravos) que resultou em mais miséria e domínio. A evidência disso se encontra no depoimento de Odete, uma das vítimas sexuais do ministro:

Os operários da fábrica que discursavam na rua a
tratarem-nos por camaradas, a prometerem-nos casa de graça, a
afirmarem que éramos livres e eu pensei

— livres de quê?

Já que a miséria permanecia a mesma só que com mais
gritaria, mais bêbados e mais desordem (OMI, p.37)

Se a montagem estrutural obedece a regras fixas, o jogo irônico proporciona a ambigüidade na interpretação dessa estrutura: pode ser vista como um possível esquema do teatro inquisitorial. A “encenação” do texto remete à Inquisição e seus julgamentos, “*como se*” fosse parte do tribunal do Santo Ofício, com direito à presença de um (vários?) “inquiridor”. A aparição, mesmo esparsa, do autor oculto reafirma a presença deste “inquiridor” que levanta o passado de todos.

Como “inquisidor” aparece, pela primeira vez, no início do trôpego ‘comentário’ de Odete (perceba-se aí também a total ausência de pontuação), feito ao ‘relato’ de João, o filho de Francisco: “Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há-de dizer coisas horríveis do senhor doutor para com o feitio dele e ainda vivo a poder recuperar do ataque sabe-se lá”. (OMI, p.21) No excerto, pode-se inferir a adoção de métodos inquisitoriais em

que a denúncia de um depoente anterior é utilizada para arrancar confissões da testemunha a ser inquirida, método que se repete em várias outras cenas de *O Manual*.

Se no depoimento de Odete o inquiridor é tratado por “você”, no depoimento de César, o amante da filha bastarda de Francisco, recebe a maliciosa forma de tratamento *doutor*, em pseudo-reverência à autoridade e superioridade do “inquiridor”. A expressão *não me venha*, logo a seguir, antagoniza com o “doutor”, apontando as verdadeiras intenções de César:

Francamente, *doutor*, não sei o que a Paula quer mais, não sei do que se queixa: uma casa herdada da madrinha com mobília de primeira que era a minha inveja, um bom emprego, o pai que foi o que foi antes da revolução sem ninguém a incomodar por causa disso tirando um ou dois episodizitos que derivado as entusiasmos da democracia a aos comunistas à solta por ai as coisas nem sempre corriam como deviam[...] *não me venha* sugerir que a culpa é minha se a Paula não se sente feliz. (OMI, p. 243; grifo nosso)

Há, ainda, a presença do autor-personagem-inquiridor no comentário da insinuante Lina — a ex-esposa de Adérito, para o relato de Titina: “se quando terminar esse livro *lhe* apetecer escrever um romance de advogados *traga o gravador*, vamos para um sítio calmo, uma estalagenzinha ao norte, eu dito-lhe num fim de semana do primeiro ao último capítulo[...] que aos trinta e três anos, *não vai acreditar*, mas é verdade, continuo menina continua a apetecer-me *não se ria* jogar à macaca [...]se *você* adivinhasse o que são os sábados para uma mulher sozinha”(OMI, p.159-169; grifo nosso).

A diferença de tratamento dado ao autor-personagem-inquiridor ocorre em face ao maior ou menor comprometimento da personagem com os abusos impostos pela ditadura, ou seja, de acordo com o “jogo de interesse” das testemunhas. As mulheres apresentam-se distanciadas e ressentidas, os homens sempre sob um “acovardamento” disfarçado.

A seguir, no início do depoimento do furriel Tomás, tenente-coronel na reserva, há uma predisposição em nada revelar: “sinceramente ignoro do que está a falar”ou “nessa moradia da Madre de Deus que sei lá como você descobriu”. De modo enfático e antes de narrar todos os detalhes do assassinato na fronteira de

Espanha do general Delgado, principal opositor da ditadura de Salazar, e revelar detalhes da vida íntima do ministro Francisco, o furriel afirma:

e no que refere a si confesso-lhe que ignoro por completo o que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por ai claro que era sargento na época da revolução, que antes de ter sido sargento fui furriel, é natural, furriel condutor e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar a cabo, é certo que me chamo Tomás, é certo que me colocaram há imensos anos no terreiro do Paço mas em lugar de falarmos não quer antes que lhe traga uma cadeira e um guarda-sol de praia para gozarmos a tarde, ouvem-se os pavões da mata, nem precisamos de falar, e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e as suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado e desampara-me a loja sem fazer perguntas, esquece tudo e nunca me viu na vida, deixe o Salazar que já bateu a bota em descanso, deixe o ministro que apodrece por ai num hospital qualquer em descanso[...]

é escusado aborrecer-me com gravações, rolos de película, dossiês, contar-me isso ou aquilo, perguntar-me seja o que for porque ignoro o que está a dizer[...]

você e eu, a flutuar suspensos em um arame invisível como os peneireiros e os milhafres, a gente vogando esquecidos de tudo, principalmente esquecidos de tudo, você do livro e do Salazar e do ministro, e eu, que não lhe disse nada, que você sabe que não lhe disse nada, que por todo dinheiro do mundo não lhe dizia nada (OMI, 313-323; grifo nosso)

Os raros aparecimentos do autor-narrador-personagem em *O Manual* são sobrepujados pelo silêncio. Essa estratégia estabelece vazios ou fissuras que ativam a imaginação e a *ideação* e obrigam a concretizar, ludicamente, os vazios em consonância com a *ironia estrutural* do texto. Isto se dá porque o autor, sob as máscaras cambiantes de “inquiridor”, “doutor”, “escritor” e “personagem”, torna-se um dos componentes principais para que se estabeleçam novos pólos do jogo irônico.

Ao apresentar-se como *second self*, que intervém metaficcionalmente na narrativa, o autor dramatiza o texto e lhe retira o caráter monologal. Torna-se, também, um narrador não confiável, tanto que as próprias personagens questionam a veracidade dos depoimentos desse “inquiridor”. Por outro lado, a máscara de “autor implícito” cria outra máscara, a do narrador, tornando ainda mais complexo o “jogo textual”. O autor assim implícito pode ser reconhecido como um “brincalhão” que tenta imprimir um distanciamento sem resultado efetivo. É bom lembrar que os conceitos de Wayne C. Booth apontam, nesse narrador implícito, a ausência de seriedade:

mesmo o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra.⁶¹

Assim, em *O manual*, autor realiza um papel metaficcional, cuja responsabilidade é construir a ponte entre realidade e mundo ficcional. Por isso, estabelece um jogo no qual se posiciona como superior distanciado das personagens.⁶² O paradoxo presença/ausência do autor faz parte do jogo irônico: ao mesmo tempo em que autor é personagem, também é responsável pela manipulação do tempo, do espaço, das outras personagens. Esse mesmo fato se evidencia em toda a Trilogia. Os três romances são narrados em 1ª pessoa, o que exige uma percepção aguçada do jogo temporal, espacial e relacional autor/personagem-narrador.

Stanzel coloca que a narrativa em primeira pessoa apresenta um eu-narrador que ironiza sua própria existência. Como o “tempo implica mudanças, ele as marca na narrativa tanto através da divergência mais declarada quanto através

⁶¹ BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983, p. 151.

⁶² Idem, p. 138.

do silêncio que corrói sua consciência e sua incidência do que era ou é”.⁶³ Stanzel não deixa dúvidas quanto à ironia atribuída a esse tipo de narrador, tanto no campo estrutural quanto na sua consistência de personagem. Lobo Antunes brinca com a construção das personagens-narradoras e com a forma que se apresentam e tratam presente e passado. O irônico surge da posição de psicanalista lacaniano: ouve, deixa que as personagens se estruturam por palavras, compreende-as, mas não emite opiniões ou dá conselhos. É nessa posição de quase confessor que recebe o apelo final de Francisco: “ — peço-he que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu” (OMI,p.379). Assim se encerra *O Manual*.

Na Trilogia, a construção ficcional é atualizada pela realidade histórico-social portuguesa. Na alternância de planos, o leitor deve decifrar as contradições e paradoxos contidos nos vazios e silêncios da obra. Ou seja, entender as revelações do dito e do não- dito, do “que é dito, expresso, formulado [...] e do outro, o que é inexprimível e permanece obscuro”. Esse jogo é apresentado por Allemann como conceito de *ironia estrutural*,⁶⁴ responsável pela tensão entre palavra e silêncio. Assim se apresenta o jogo de vozes alternadas como pode ser observado pela estrutura externa de *Exortação aos crocodilos*, FIG.II e FIG. III.

Aparentemente a mais simples da Trilogia, a estrutura de *Exortação* recebe trinta e dois capítulos, numerados e comunicados em seqüência de quatro, até completar 32, sob a perspectiva das quatro mulheres que se alternam na narração. As mulheres recebem a intromissão do pensamento de diferentes personagens, principalmente de pais e mães, mas sem comunicação efetiva entre elas, a não ser no plano memorial. Primeiro fala Mimi, a surda; Fátima, a amante do bispo vem a seguir. Fátima precede Celina, viúva que mandou matar marido. A última a falar é Simone, namorada do chofer da família de Mimi, fabricante das bombas usadas nos atentados. O romance não recebe subdivisões e não há título nos capítulos.

Na seqüência de vozes das personagens, há uma hierarquização que reproduz a pirâmide social: o “poder”, econômico e político, assume as primeiras

⁶³ STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington, Indiana University Press, 1971.

⁶⁴ ALLEMANN, Beda. *Ironia e Poesia*. Milano, Mursia, 1971, p. 185.

posições, e o “fazer”, o executar das bombas ficam em última posição, com uma espetacular inversão final: a sobrevivência destes últimos. O discurso também estratifica as mulheres, mostrando, pelo falar, a que classe social pertencem, embora o número igual de distribuição narrativa camufle a estratificação.

A estrutura chapada da FIG.II, aparentemente simples, pode ser transposta para a FIG.III, em que as vozes das mulheres se manifestam alternadamente. Nesta estrutura, as mulheres parecem postas ao redor de uma mesa de jogo. A estrutura cíclica é repetida oito vezes, em encadeamento idêntico, tal qual nos jogos de cartas, em que a seqüência é fundamental para a realização e finalização do jogo. Do jogo sairá um par de vencedores ou apenas um vencedor. Em *Exortação*, apenas Simone recebe o prêmio: permanecer com vida. No entanto, o final calca a dúvida: prêmio ou castigo? Simone confessa, na última página do romance, por carta, à amiga: “a mágoa é já não termos dinheiro, é o café perdido, é Espinho que não há, é a tristeza do mundo”(EAC, p.378)

Essa simetria e ordem da estrutura chapada disfarçam uma intencionalidade e podem ser entendidos como simulacro da ordem e do sistema opressor. Há peças no jogo, mas acima delas está também o autor/manipulador dos títeres que são jogados num espaço onde terão posições previsíveis. As mulheres tornam-se sujeitos das manobras das quais não podem mais sair. O jogo disfórico, escondido sob camuflagens, oculta a manipulação do poder.

FIG.II — Figurativização da estrutura de *Exortação aos crocodilos*

Personagens Narradoras	Alternância de vozes							
	CAPÍTULOS							
MIMI	1	5	9	13	17	21	25	29
FÁTIMA	2	6	10	14	18	22	26	30
CELINA	3	7	11	15	19	23	27	31
SIMONE	4	8	12	16	20	24	28	32

FIG.III — Figurativização possível da estrutura de *Exortação aos crocodilos*

Já em *O Esplendor de Portugal*, a estrutura física apresenta-se em três partes subdivididas em dez (10) capítulos aparentemente autônomos, intitulados com datas que, mais do que localizar o leitor temporalmente, o localizam espacialmente. No espaço português, Lisboa, o leitor é continuamente convidado a retornar a noite da véspera de Natal de 1995, pelos personagens narradores Carlos, Rui, Clarisse. Isilda, a mãe, narra as datas, aparentemente aleatórias, entre 1978 e 1995, com as memórias de sua vida em Angola.

O tempo, assim, oscila entre 24 de Julho de 1978, data mais remota a que o romance reporta o leitor, e a noite de 24 de Dezembro de 1995, primeira situação temporal narrada por Carlos, filho mais velho do clã. O título da obra ressuscita, parodicamente como se verá adiante, o passado pátrio, que pode ser tomado como extensão do passado familiar. Portugal é o lugar de onde foram obrigados a sair, na tentativa de assumir posição de domínio em África. A memória é o móbil fundamental desse processo de revisão do passado. Trava-se um jogo de cedência da voz narrativa tal como acontece em *O manual dos Inquisidores* e em *Exortação aos crocodilos*.

Sem discordar do esquema que se segue, de Manuela, no que diz respeito à seqüência de datas tal como se apresenta no romance, é possível afirmar que a linearidade, sugerida pela tabela, não existe. A narração de Isilda não obedece a nenhuma ordem cronológica. A seqüência narrada é “caótica” na questão temporal.

O esquema da FIG. V pretende entender a ‘lógica’ do jogo narrativo de *O Esplendor* e os meios com que o autor, na construção formal, brinca com o leitor.

As personagens que comandam a narrativa, tal como nos outros romances da Trilogia, cedem voz a outras personagens para que estas também por sua vez, possam iluminar outros, além de se dar a conhecer. Essas entradas são feitas de maneira eqüitativa e simétrica, em todas as partes do livro, como pode ser observado nas FIG.V e FIG. VII.

1ª P A R T E	Carlos	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	24 de Julho de 1978
	Carlos	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	5 de Julho de 1980
	Carlos	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	21 de junho de 1982
	Carlos	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	4 de Dezembro de 1984
	Carlos	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	26 de Fevereiro de 1986
2ª P A R T E	Rui	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	1 de setembro de 1987
	Rui	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	6 de janeiro 1988
	Rui	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	10 de maio de 1966
	Rui	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	13 de Agosto de 1989
	Rui	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	11 de outubro de 1990
3ª P A R T E	Clarisse	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	25 de Março de 1991
	Clarisse	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	10 de Abril de 1983
	Clarisse	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	14 de Dezembro de 1994
	Clarisse	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	17 de dezembro de 1995
	Clarisse	24 de Dezembro de 1995
	ISILDA	24 de Dezembro de 1995

FIG.IV — Esquema da estrutura de *O esplendor de Portugal*⁶⁵

ISILDA/ Carlos/Rui/ Clarisse: personagens-narradores		
Isilda: personagem que funciona como elo que possibilita a união do grilhão familiar numa alternância testemunhal que lhe permite posição intermediária entre os discursos de cada filho.		
24 de Dezembro de 1995		Presente da enunciação
1978 a 1995		Incursões rememorativas ao passado pessoal da personagem
		Coincidência presente –passado na voz de Isilda

FIG. V— Conjunto das três partes da obra *O esplendor de Portugal*

⁶⁵ CHAGAS, Manuela Duarte. Da multiplicidade de vozes narrativas à in comunicabilidade, *O esplendor de Portugal, uma narrativa plurivocal* In *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Op.cit, p.17 -185.

PARTE II

**FIG. VI — Esquemas da Memória narrativa em
*O esplendor de Portugal*⁶⁶**

⁶⁶ Manuela Duarte Chagas, op. cit., trabalha com esquema semelhante.

Como pode ser observado, Lobo Antunes faz com que Isilda alterne, de forma equilibrada, todas as narrativas com os filhos, mesmo com Carlos, que é adotado, e com Rui, doente e filho do comandante. Enviando os filhos a Lisboa, a intuição de Isilda salva-os. Entretanto, permanece em África para não desobedecer à promessa feita ao pai moribundo.

Embora a centralização narrativa se faça em Isilda, a estruturação física do romance faz com que os relatos dessa mãe, dispersos temporalmente, direcionem-se para os três filhos, apresentando-os um ao lado do outro, sem supremacia de nenhum deles, embora o fim da narrativa coincida com o fim de Isilda e do relato de Clarisse, única filha gerada no casamento oficial.

São os três esquemas circulares da FIG. V, entretanto, que facilitam a visualização do que se expõe agora. Todos os filhos, representados *nos círculos centrais*, permanecem estáticos no tempo e no espaço: 24 de dezembro, bairro da Ajuda, em Lisboa. Quem trafega no tempo é Isilda, representada pelas *dez setas cinza* que rodeiam os círculos, embora permaneça no mesmo espaço deteriorado da Baixa do Cassenje, Angola. O tempo em que se encontram os filhos também é o tempo da morte de Isilda. A grande ironia do romance encontra-se no antagonismo do tempo de encontro, Natal de 1995, mesma data do desencontro total.

A supremacia evidente do número de aparições do ESPAÇO - ANGOLA aponta para a supremacia do *locus* de Isilda no livro. O estático fica por conta do *locus* Portugal. A estrutura aponta para um lugar- primeiro, primordial, de África, e para a impossibilidade de convergência e imbricamento entre os dois países. A ironia observável consiste no fato de os portugueses conseguirem ascensão social e domínio em Angola, mas permanecerem os mesmos para os portugueses que ficaram na pátria. A permanência em África torna os brancos tão pretos quanto os próprios angolanos

os brancos de Lisboa têm razão em trocar-nos, em olharem-nos como olham os pretos com a mesma indiferença ou o mesmo horror

explicava meu pai

já que vivemos numa espécie de caricatura da vida deles em casas que lhe macaqueiam as casas como por vergonha dos pobres os menos pobres dos pobres imitam os ricos não logrando senão assemelharem-se entre si sem se aproximarem-se do que queriam tornar-se, os brancos de Lisboa
explicava meu pai

As expressões ***explicava meu pai, dizia ele, conforme o meu pai costumava explicar*** multiplicam-se entre as páginas 255-266 para hiperbolizar o olhar sobre as circunstâncias sócio-político-econômicas de África, provocadas pela colonização portuguesa. Assim se tece a imagem do grotesco, como será vista segunda parte. O chiste da frase-resumo do “estar” dos portugueses em Angola, utiliza-se do “isto” e “disto”:

“— *pensas que não pertencemos a isto pensas que não sei que nos expulsarão disto?*”(OEP, p. 261). Os pronomes indefinidos diminuem ou retiram a importância da Angola.

A repetição exagera a superioridade e autoridade do pai, ao mesmo tempo em que tenta se afirmar como verdade. Trata-se de uma voz que surge do passado na tentativa de clarear o futuro, imprimindo ar de trágico e de cômico à situação: a voz do pai é o fio que prende Isilda à África. A voz da vivência de Isilda se evidencia nas frases alternando-se e surgindo como um eco da voz pai: “seu casamento com um idiota qualquer” ou “*por que não entendemos Angola mesmo tendo nascido em Angola, não a terra, a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência*”(OEP, p. 259).

Em “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, 1905, e mais tarde em “O humor”, 1927, Freud reflete sobre a condição não resignada de um tipo de humor “rebelde”, que mistura “alegria lúcida e leve tristeza”. Nas reflexões freudianas há exemplos sobre a relação íntima do humor com a morte, em que o tragicômico é usado para evidenciar uma atitude de combate. O humor “espirituoso” do próprio Freud pode ser exemplificado com sua história pessoal: ao final da vida, já com câncer e em pleno advento nazista, ao saber que seus livros estavam sendo

queimados, desfere: “Que progressos estamos fazendo. Na Idade Média, teriam queimado a mim; hoje em dia, eles se contentam em queimar meus livros”.⁶⁷ Essa crítica contém o que se chama “espírito”, abundante no nosso Lobo, e tem suas raízes firmadas no *witz*, forma de humor que se tornou importante instrumento de emancipação intelectual e política à época romântica. O humor dito “espírito” será visto mais detalhadamente no início da Parte II deste trabalho.

Com base nos desvios próprios do “espírito”, a classificação operacional de Freud distingue dois tipos de chiste: *espírito de palavras* e *espírito de pensamento*. No primeiro, o *espírito de palavras* possui natureza lingüística, cuja ambigüidade indica duas vias distintas de interpretação. Trata-se da técnica da *condensação*. Desfeita a ambigüidade, desfaz-se o *espírito de palavras*. Em tese, qualquer pensamento, sob forma adequada, pode ser expresso pelo espírito.

O *desvio de pensamento* independe da forma de expressão e se relaciona a um padrão lógico-comportamental, utiliza a técnica do *deslocamento*, no qual um comportamento estranho surge como inadaptação, raciocínio errôneo, contra-senso ou disparate, tal como se apresenta em “*a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência*” do exemplo anterior.

O narrador implícito, tal como visto anteriormente, deixa-se antever nas colocações chistosas que guardam críticas contundentes contra crenças e esperanças vãs. O excerto abaixo expõe a “rebeldia” desse “espírito”,

dado que o nosso mal foi termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais, termos nascido com Deus já demasiado idoso, egoísta, cansado para se preocupar connosco, escutando os próprios órgãos numa concentração aflita, o outono do estômago, os lamentos do fígado, a cebola ou o crisântemo de lágrimas concêntricos do coração, um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada. (OEP, p.264).

⁶⁷ GAY, Peter. *Uma vida para o nosso tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 536.

A velhice de Deus, doente, egoísta, desmemoriado, faz contraponto com a visão arraigada de um Deus “pai eterno” e aponta para um humor “espiritoso”, tão ao gosto de Sigmund Freud. Ali, o expatriamento compulsório é imposto pelas condições financeiras e por um Deus “já demasiado idoso, egoísta, cansado para se preocupar conosco”. Ou seja, incapacitado para oferecer qualquer tipo de ajuda. A velhice o coloca sentado em uma poltrona, “escutando os próprios órgãos numa concentração aflita, o outono do estômago, os lamentos do fígado, a cebola ou o crisântemo de lágrimas concêntricas do coração”. A condensação de coração em “cebola” e “crisântemo de lágrimas concêntricas” ultrapassa a projeção da forma cardíaca para atingir a imagem e sentimento atribuídos ao coração divino, invertendo concepção de imensidão, perdão, alegria, fixada no imaginário popular, para mostrar um Deus fechado no seu ego, ruminando apenas os próprios problemas humanos. A caricatura recai no símbolo do amor divino: transformado em cebola, o coração levará lágrimas ao homem.

A imagem cômica resulta da sobreposição da figura do pai “todo poderoso”, supostamente eterno, à figura do “homem velho, sem poder”. O deslocamento da condição divina para a condição de homem, condensa a tragicidade da condição humana, resultando em riso. Apresenta-se um Deus, ao contrário do dogma, feito à imagem e semelhança do homem. Longe da ingenuidade aparente, o cômico ataca a imposição portuguesa a Angola, sob o domínio de um “império” decadente, cujo rei não possui condição para governar sequer seus próprios órgãos. A imagem carnalizada denuncia e questiona a velhice do Poder estabelecido.

Para se entender esse tipo de construção, Baudelaire, em seu ensaio *Sobre a essência do riso*, assim se posiciona quanto à caricatura: “É uma coisa curiosa e realmente digna de atenção, essa introdução do elemento evanescente do belo nessas mesmas obras destinadas a representar ao homem a sua própria fealdade moral e física! E, coisa não menos misteriosa, esse espetáculo lamentável provoca nele uma hilaridade imortal e incorrigível”.⁶⁸

Isso pode ser confirmado na continuação das reflexões do pai de Isilda. Nestas, dois espaços apresentam-se deteriorados, Portugal por estar preso ao

⁶⁸ BAUDELAIRE, 1976, p. 535

passado, e África, por não ter passado, perdido na colonização, por não conseguir construir um futuro em meio à violência estimulada por interesses econômicos,

têm razão em não nos aceitarem de volta quando os americanos, os russos, os franceses e os ingleses nos obrigarem a regressar desapossados do orgulho das nossas fazendas, dos nossos quadros de búfalos olhados até a náusea[...]

do nosso dinheiro que em Portugal vale menos do que conchas ou contas coloridas

[...]

Angola, este presente sem passado e sem futuro em que o passado e o futuro se incluem desprovidos de qualquer relação com as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários, quando o único calendário é a chegada e a partida dos gansos selvagens e a permanência das águias crucificadas nas nuvens [...]
(OEP, p.258-259; grifo do autor)

Também nos excertos acima, o estranhamento surge da junção dos dois tipos de “espírito”, no desalento sobre a situação, “sobre o estar em Angola” e não conseguir sair de Angola. O chiste em “*têm razão em não nos aceitarem de volta*” é preciso ser entendido pelo caminho inverso: a obrigação de Portugal em aceitar seus filhos de volta. A pátria-mor recusa o “*nosso dinheiro que em Portugal vale menos do que conchas ou contas coloridas*”(grifo do autor) O “espírito” carrega um humor sério, contundente, questionador. No entanto, não deixa de ser um jogo, com um convite implícito para ser jogado. Descascar, camada por camada, a “cebola” da *condensação* revelará metáforas ocultas, sentimentos arraigados, frustrações, lágrimas e riso, alívio do recalque de ser estrangeiro em sua própria terra, tal como todos que vivemos em um mundo globalizado.

Muito antes dos pensadores contemporâneos, Santo Tomás de Aquino estudou a importância do *ludus* na convivência humana, apontando-o como instrumento poderoso para estimular as percepções dos modos de sentir e pensar o mundo, conforme vimos: *Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*. Em 1927, Huizinga afirma que o homem é “dado a brincar”, visto que, em suas raízes, sempre procurou se relacionar com o acaso, com o imponderável. Huizinga diz que o jogo se estabelece como forma de cultura. Com isso, mostra que jogo é

vida. Afirma, ainda, que o *ludus* diz respeito ao espírito do homem e por isso lhe proporciona prazer, sensação muito próxima ao sentimento provocado pelo cômico. Comenta que “as grandes atividades arquetípicas da sociedade são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, *no caso da linguagem*, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou de poder comunicar, ensinar, comandar”.⁶⁹ Em noção mais geral, Huizinga mostra que o jogo é:

Uma atividade ou ocupação voluntária, exercida num certo nível de tempo e espaço, segundo *regras livremente consentidas e absolutamente obrigatórias*, dotado de um fim em si mesmo, atividade acompanhada de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser que é diferente daquela da vida cotidiana.⁷⁰ (grifo nosso)

Se o conceito de jogo aponta as regras como absolutamente obrigatórias e impõe ao jogador a aceitação plena das normas para que haja prazer em seu desenrolar, e se a linguagem também é um jogo com regras predeterminadas, como se viu em Iser, é possível, em uma obra mais complexa, que esses jogos ultrapassem o nível primeiro da manifestação lingüística. Considere-se, então, já se tenham aceitado as regras estabelecidas para a leitura da Trilogia e que se deva buscar as pistas disseminadas no texto para acessar o esquema de montagem da narrativa. Depara-se, então, nos três romances, com vários recursos usados que apontam esse “brincar” bem-humorado antuneano. Tentemos achá-los.

No primeiro livro, *O manual dos Inquisidores*, a brincadeira com o leitor inicia-se no instante primeiro da leitura, quando é arremessado ao *media res* da narrativa. A entrada, em meio aos acontecimentos, é indicada apenas pelo aparecimento da conjunção aditiva, no início do relato de João, filho de Francisco, que centraliza a história. (observar FIG.1) A conjunção aditiva “e” alerta para o fato de o enredo — e, por conseguinte de toda a história que o contextualiza — dar-se em eterno *continuum*, o que virá a ser confirmado pela ausência de ponto afinal ao término do romance:

⁶⁹ HUIZINGA, J. Op.cit, p.7.

⁷⁰ Idem, p. 33.

E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canais e destroçava os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, na mesa de xadrez a que faltavam peças, nos rasgões da alcatifa e na cama de alumínio que armários na cozinha, encostada ao fogão, para um sono afligido todas as noites pelas gargalhadas dos corvos

ao entrar no tribunal em Lisboa não pensava na quinta de agora, mas na casa e na quinta do tempo do meu pai quando Setúbal

(uma cidade tão insignificante como uma aldeia de província, de luzes a dançarem em torno do coreto numa vibração de trevas, laceradas pelo desespero dos cães)

a casa e na quinta do tempo de meu pai de escadaria ladeada de anjos de granito e dos jardins que cresciam ao longo das paredes, uma agitação de criadas nos corredores do mesmo modo que as pessoas se agitavam no vestíbulo do tribunal. (OMI: p.9).

A conjunção “e” assim utilizada, sem que concretamente se ligue a uma oração anterior, induz o leitor a buscar detalhes, fragmentos das circunstâncias e situações anteriores que envolveram a Quinta em Palmela, sítio de onde se irradiam todos os ambientes de *O Manual* e para o qual convergirão todos os pensamentos e depoimentos dos “relatos” e “comentários” das personagens. A própria vida de João e dos elementos que construíram o momento histórico-político em Portugal do durante, antes e depois da Revolução dos Cravos também convergirão para a Quinta. A ausência de ponto final ao término do romance adverte para o fato de ter sido apresentado apenas um recorte da história da família de Francisco e da História de Portugal, mesmo com a sensação, falsa, de se ter dado cabo ao jogo.

A seqüência do jogo narrativo constrói-se pela oposição opulência/miséria, poder/degradação, ressaltados, no excerto acima, pela presença dos pares opositores: estátuas do jardim quebradas X anjos de granito; o capim que devorava os canais e destroçava os canteiros X jardins que cresciam ao longo das paredes; gargalhadas dos corvos X agitação de criadas nos corredores. Esses pares tecem presente X passado, tribunal atual X quinta remota, apontando o caminho

pelo qual se inicia o jogo narrativo: *correlacionar planos, conciliar opostos*. Esses recursos não são característicos da ironia, do tragicômico?

Para que se estabeleça essa correlação, o tribunal deve ser entendido como lugar da enunciação e representação mental da ruína de uma majestosa e agitada casa da infância de João, quando seu pai era ministro de Salazar.

Outras pistas dão conta da “aristocracia” e poder de Francisco: o retrato autografado da rainha, as criadas nos corredores, os anjos de granito e, mais adiante, a presença do padre na capela da Quinta. Por outro lado, as palavras *afligido, gargalhadas dos corvos, vibração de trevas, laceradas, desespero*, parecem empurrar a narrativa para um abismo angustiante, sem saída. É preciso lembrar, aqui, que se trata de um jogo narrativo cuja proposta é lançar quem lê em meio a “anjos e demônios”. Percebidos os “demônios”, espera-se com ansiedade a chegada dos “anjos”, com suas trombetas bem-humoradas.

Em primeira aparição, o “anjo” nos apresenta a figura grotesca de Francisco, “escarlate, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça”, a segurar as ancas da cozinheira “estendida de costas sobre o altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço”(OMI, p.10) Após Francisco “responder aos gritos o latim do padre, à frente do caseiro, da governanta, das criadas, [...] a acender cigarrilhas durante a comunhão”(OMI, p.11), a explicação que chega com a frase lapidar que pode ser entendida como um slogan ou, mais precisamente, o leimatov do ministro: “— Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão”(OMI, p.11). A condensação se apresenta mais uma vez e sugere tirania, opressão, domínio na presença do “chapéu”. No entanto, toda a arrogância do ministro desfaz-se na afirmativa “faço tudo que elas querem”, quando o plano masculino desloca-se para o plano feminino, sexual. O “não dito”, o silenciado no interdito de “tudo que elas querem” figura o abuso, o assédio sexual que não pode ser denunciado.

Retomando Iser em Freud, torna-se possível afirmar que, em Antunes, o que se desloca e condensa no “espírito” é um jogo que se estabelece entre *agôn, ilinx, alea e mímica*, responsável por lançar “espaços” e “tempos” dirigidos a alvos fixos em que permanecem todas as personagens do enredo. Observem-se, a seguir, os três excertos que terminam e iniciam as narrativas do capítulos 1 e 2, 2 e 3, 3 e 4, de *Exortação aos crocodilos*,

Final do capítulo 1

nisto o sol que deslizava no soalho saltou para o cobertor,iluminou um rectângulo de lã verde e azul, a garrafa de gasosa sumiu-se, Coimbra sumiu-se, não me batiam, não me censuravam, o meu marido agarrava-me o cotovelo, faltava-lhe um botão no pijama, faltava-lhe pentear-se

— *Vai na volta sem mais aquelas olhou para mim parou de chorar sorriu-me*

e acordei. (**EAC**,p.18) (sublinhado nosso)

Início do capítulo 2

Acordei mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitio de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, embatendo nos móveis a afastar o sol e a maldizer o mundo, o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida na tei-mosia dos bichos, pegajoso, insuportável, amigo, não preciso de amigos de modo que o sacudo

— Larga-me (**EAC**,p.19) (sublinhado nosso)

Término do capítulo 2

não oiço, garanto que não oiço, ainda que o tentasse não lograva ouvir ocupada como estou, maldizendo o mundo, a expulsar o sol para a marquise a golpes de vassoura, a limpá-lo com o esfregão das panelas, a enxotá-lo do lava-loiças, do naperon, da fruteira, ocupada como estou a desligar a ficha do des-pertador, a desligar tudo, ocupada como estou a erguer os braços num pulinho para poder voar. (**EAC**,p.28) (sublinhado nosso)

Início do capítulo 3

Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao tecto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, des-cia numa gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio

— Voar Celina (**EAC**,p.29) (sublinhado nosso)

Término do capítulo 3 acenava-lhe adeus e o meu pai cobria a cara de notícias enter-

e eu desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, a assegurar-me que as prendas de Natal continuavam no topo do armário à espera que fosse Dezembro e o Menino Jesus de barro, sempre escrupuloso com as datas, resolvesse abandonar o presépio espalhar-mas na cama. (**EAC**,p.40) (sublinhado nosso)

Início do capítulo 4

Cama, quando me diziam

— Já passa das nove, cama

exigia que deixassem a lâmpada da cozinha acesa e ficava de olhos abertos no pânico de desligarem o interruptor

e ao desligarem o interruptor fecharem uma tampa sobre mim e matarem-me, dado que a morte era estar sozinha no escuro continuando viva só que os outros não sabem, movemo-nos e não reparam, vestem-nos enquanto protestamos, penteiam-nos, calçam-nos, deitam-nos sobre a colcha de pulsos algemados num terço,declaramos

— Não morri(**EAC**,p.41) (sublinhado nosso)

Nesses primeiros testemunhos, há sempre uma mesma palavra finalizando a narrativa e iniciando a próxima. Trata-se de um componente lúdico que convida à brincadeira interpretativa. Neste caso, um jogador é colocado entre outros dois para pegar o objeto lançado por eles. Se aquele jogador não alcança o objeto, permanecerá na mesma posição desfavorável. Caso alcance o que lhe é lançado, além de ter a posse do objeto, assumirá posição possível para controlar a situação.

No primeiro capítulo, Mimi lança o verbo “acordei” ao término da primeira parte de sua história para que Celina, personagem–narradora do segundo capítulo, o utilize para iniciar sua própria narrativa. O leitor fica ali, como “parvo”, por alguns parágrafos, até conseguir captar o significado do verbo agora no contexto da narrativa da personagem-narradora Celina.

Também se repete em “cama” e “voar”, que finalizam e iniciam os capítulos 3 e 4. O conjunto formado pelas palavras “acordar-cama-voar”— verbo, substantivo, verbo — desse primeiro ciclo, além de ligar a vida das quatro mulheres, condensa a metamorfose e as imposições sofridas pelas meninas, Mimi, Fátima, Celina e Simone. Para se tornarem mulheres, as quatro devem “acordar” (ou acordar, fazer acordos com os crocodilos?) da cama (metonímia da sexualização e sensualidade presente em toda obra, ou da própria entrega, sempre a contragosto, aos crocodilos?) quando prontas para voar (nos sonhos ou, pelas mãos dos ‘crocodilos’, pelos ares?).

As três palavras também remetem ao capítulo final, em que as três mulheres “acordam” para o sentido dos atentados em que participaram e voam, literalmente, em última explosão articulada pela fútil Celina e efetivada pelo namorado de Simone. Mesmo que as situações não se apresentem risíveis, é o jogo com as inúmeras possibilidades de encaixe que “brincam”, instigando a busca peças que conduzam a um resultado mais satisfatório. O jogo é infundável. Sempre haverá mais peças camufladas, ocultas nos vazios, nas ausências, nas condensações e deslocamentos, no que Iser nomeia “jogo do texto pós-moderno”, como visto anteriormente. Embora apareça como “jogo pós-moderno”, essa curiosa estratégia de contigüidade já se construía na narrativa de Machado de Assis, como por exemplo, no cap. XXVI, “O autor hesita”, de *Memórias póstumas*, em que o autor joga com os versos de Virgílio e o nome Virgílio; no capítulo XXVII “Virgília?” inicia-se com o signo Virgília que fechara o capítulo anterior. Também no capítulo XXX, “A flor da moita”, a aparição da borboleta preta fornece o título para o próximo capítulo cuja, aparição fornece jogo sutil.

Embora a discussão da teoria sobre cômico esteja na segunda parte deste trabalho, é possível adiantar alguns mecanismos que envolvem o tipo de “jogo humorístico” no qual o leitor se sente como o “bobo” da história. Segundo Propp, na literatura satírica e humorística o fazer alguém de bobo é muito comum e se dá quando o revés ou malogro é suscitado por outrem.⁷¹ Essa característica, no contexto da Trilogia, ultrapassa o enredo para recair no leitor e na forma com que este se situa no texto. Deve-se entender “bobo” como todo aquele que se perde e cai nas malhas do enredamento do outro. Considere-se assim: não se trata de

⁷¹ Idem, p.99-106.

narrador/personagem “embusteiro” que leva o leitor a cair no “conto do vigário”, mas sim de um brincalhão. Esse jogo, no entanto, ultrapassa o sentido de brincadeira para mostra que o lúdico pode ser usado como tática perversa, como são as jogadas do sistema político.

Conforme visto, a condensação é uma forma de chiste quando ocorre a fusão de duas ou mais palavras ou letras, com sentidos diferentes, proporcionando uma gama ampliada de significados, entre os quais existirão aqueles que podem levar ao cômico e ao riso, o que também pode acontecer quando “o mesmo nome é utilizado duas vezes, uma vez como um todo e a outra vez segmentado em sílabas, que assim separadas, assumem outro sentido”.⁷² Perceba-se como as palavras acordar/acordar, voar/voar condensam inúmeros significados para revelar e intensificar os sentimentos das personagens. A segmentação de palavras é um recurso constantemente utilizado por Lobo Antunes como nas palavras “tei-mosia” “des-pertador” e “bra-ços” e “des-cia” que surgem nos capítulos 2 e 3 e, em alguns casos, a continuação da palavra segmentada acontece vários parágrafos adiante, após longas digressões da personagem-narradora. Iser assim coloca:

Se no uso comum o significante e o significado, apesar de correlacionados por convenções, se distinguem através de uma diferença, inscreve-se outra diferença no próprio significante quando este é posto entre parênteses pelo *como se*. Desse modo, o significante é outra vez separado de sua função elementar de designação; daí decorre que todas as ações da linguagem que então se realizam não denotem o que por elas seria denotado, caso ainda representassem a denotação, regulada por códigos. Ao invés, o signo lingüístico se torna livre para novos usos(...)⁷³

O jogo livre e jogo instrumental são jogados para obter um acordo, “se o movimento do jogo é verbalizado, ele começa a reorganizar funções básicas da linguagem, como se evidencia na divisão do significante, o menor de todos os 'jogos da linguagem', embora o mais universal”. Iser afirma que a oposição não suspende a

⁷² FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. Obras psicológicas completas, Vol VIII, Rio de Janeiro, Imago, 1977. p.46.

⁷³ Idem.

diferença desse jogo, mas a desdobra em possibilidades lúdicas, “como no caso de abolir e produzir, de romper limites e relacionar, de irrealizar e imaginar, multiplicam a diferença”.⁷⁴

Perceba-se que em *Exortação*, quando iniciado cada um dos ciclos dos quatro relatos, a repetição de situações e sentimentos tece um elo entre as personagens e imprime continuidade à narrativa. Da mesma forma que fizera no ‘relato’ de João de *O manual*, Mimi, a primeira personagem-narradora de *Exortação aos crocodilos*, introduz o jogo temporal imediato, ao início da obra:

Tinha sonhado com minha vó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no soalho como se continuasse a dormir

(o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama, nesta cama ou em Coimbra há muitos anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei) (**EAC**, p.7)

A ausência de elementos que situem épocas distintas e lugares prováveis da enunciação, ou mesmo a relação paradoxal entre a Mimi pequena observando a Mimi crescida, fazem parte da estrutura de encaixe proposta pelo autor. No excerto abaixo, Antunes apresenta a construção imagética da brincadeira quase surreal que envolve a mesma protagonista:

Ao chegar à janela o anúncio luminoso da passarela do largo a que faltava uma letra, metade submergindo no meu sono e metade de fora, pálido contra o céu pálido e os ramos das árvores, piscava sobre o toldo as palavras *balas morteiros* reparou em mim, notou que se enganara, envergonhou-se, corou, mudou muito depressa para bolos caseiros, e nisto dei pelo cheiro da aguardente que pertencia a meu sonho. (**EAC**, p.7; grifo nosso)

⁷⁴ ISER,W. Op.cit, p.303.

O instigante jogo de caça-palavras remete, pela primeira vez sem que o percebamos, a um dos temas centrais de *Exortação*: os atentados de Direita contra os comunistas do pós 25 de Abril. O “terrorismo de direita” é anunciado, no excerto, com as *palavras balas morteiros*. Para tanto, Antunes o faz sem vírgulas, em sequência rápida, como se viessem em rajadas de metralhadoras para, logo a seguir, desviar a atenção do leitor com as mudanças do letreiro. Como que em atitude de “vergonha ou encabulamento”, as letras mudam de cor, como se corassem pelo fato de não anunciar *bolos caseiros*, mas remeter aos atentados que perpassam toda esta obra, atirando as palavras *balas, morteiros* ao sono de Mimi.

Esse jogo, com a utilização das mesmas palavras, pode ser comprovado mais adiante, quando Mimi descreve uma “taberna miserável de trolhas” em Coimbra e lembra-se da avó e do tio doente: “a dona do segredo da coca-cola que lhes permitiria serem ricos, comprarem ananazes (sic) de gesso para enfeitar o portão e curarem o tio doente num sanatório como deve ser, *balas morteiros*, as sobancelhas os lábios do marido na vidraça do escritório[...]” (**EAC**, p.12), em que as mesmas palavras são colocadas aleatoriamente. Neste contexto, o jogo chama atenção pela surpresa, pelo imprevisto, característica própria do *alea*.

Ainda no capítulo 1 de *Exortação*, na apresentação da avó — sensorialmente lembrada pelo cheiro de aguardente com a qual as criadas molhavam os cabelos da “autoritária e entrevada” Mamã Alicia para lhe fazerem tranças — a narradora atrai para outra situação de incoerência carregada de fina ironia: a da produção de Coca-cola resultante da mistura de café, gasosa e açúcar. A conspiração para a fabricação do refrigerante, entre Vó e neta Mimi, só tem um objetivo: a riqueza futura. A menina Mimi passa a ter, então, o sonho de todo indivíduo do Ocidente capitalista: ser riquíssima — *arrepiadas pelo dinheiro, dona de Nova Iorque, de todos os cinemas da Galiza e Portugal, vinte prédios em Coimbra, ser dona da Ford*. Até mesmo para Lobo Antunes, a situação tragicômica é uma espécie de espelho: “Vivemos numa época em que a ideologia é uma ideologia de produção e [os comunistas] não compreenderam que o poder não está nas mãos de nenhuma ideologia, mas das multinacionais: quem produz está bem; quem não produz é expulso”.⁷⁵ Pode-se extrapolar a visão de Antunes: quem tem dinheiro e

⁷⁵ In BLANCO, Maria Luisa. Conversas com António Lobo Antunes. Lisboa, D. Quixote, 2002, p.134.

especula na produção virtual das bolsas, está dentro do sistema, quem nada tem, é excluído. A suposta produção de coca-cola — marca símbolo do capitalismo— com a bizarra mistura de café, gasosa e açúcar, alerta para a ironia do impiedoso sistema econômico globalizado.

Em *Exortação*, a produção da coca-cola evolui para o jogo irônico-cômico que se sobrepõe à tragicidade da situação. Trata-se do momento em que ambas, avó e Mimi, degustam a mistura:

Minha vó e eu, conspirativas, solenes, de estores descidos, *provando um golinho arrepiadas pelo dinheiro futuro, cestos de roupa suja a transbordarem notas, gavetas pesadas de moedas*, jardineiro, mordomo, quando meses depois a levaram, escanzelada, respirando por um cantinho do peito a fim de morrer no hospital (...)

Comandou aos bombeiros que parassem a maca a previr-me, inquieta que a família ou os americanos presumissem e homens de metralhadora me saíssem ao encontro no regresso da escola, a minha vó *como se cada palavra fosse um balde de pedras que a língua transportava boca acima*

Não contes a ninguém (**EAC**, p. 11; grifo nosso)

A metáfora condensa a dificuldade de fala da moribunda, tentativa de marcar um tempo futuro ao da enunciação: *como se cada palavra fosse um balde de pedras que a língua transportava boca acima*, representação da dificuldade de fala da avó. Assim hiperbolizada, a metáfora poupa a leitura de uma descrição cansativa e entediante e concede uma imagem tragicômica, abundante em todas as narrativas.

Mesmo sabendo que as figuras de linguagem constroem o jogo narrativo em qualquer obra, em Antunes as figuras quase sempre remetem a uma lição de caráter moral, ético ou ideológico. Com perdão do anacronismo, pode-se dizer que esses jogos verbais da escrita antuneana incorporam o *ludus* referido por São Tomás de Aquino em o *Comentário à Ética de Aristóteles* (IV, 16) e a *Suma*

Teológica, II-II, questão 168, artigos 2, 3 e 4, assumidos, neste trabalho, pela perspectiva de análise elaborada por Jean Lauand.⁷⁶

Jean Lauand, para o *Comentário* e a *Suma Teológica*, diferencia *ludus* de *jocus*: a segunda palavra refere-se a brincadeiras verbais: piadas, enigmas, charadas e *ludus* remete ao brincar não-verbal, brincar por ação. Com o passar dos séculos, no entanto, ambas tornam-se sinônimas: “As palavras ou ações - diz Tomás em II-II, 168, 2, c - nas quais só se busca a diversão chamam-se lúdicas ou jocosas” e “a distração se faz pelas brincadeiras (*ludicra*) de palavra e ação (*verba et facta*)”.⁷⁷ As considerações apontam para as várias dimensões de *ludus* mas, principalmente, evidenciam a transformação do estado de espírito nas eventuais manifestações em brincadeira verbal, ação e jogos.

Em *O esplendor de Portugal*, o marido de Isilda expurga a culpa de ter tido um filho com a lavadeira negra “eu aqui em casa quieto porque tenho que pagar o preço do que aconteceu na Cotonang, o preço do Carlos, de um filho mestiço na casa de brancos”(OEP, p.247) (o itálico é do autor e representa a fala do marido inserida na fala de Isilda). Principia a beber para não escutar Isilda, sua esposa, a rir-se em companhia do comandante da polícia.

Para entender o jogo, é preciso correlacionar comportamento do marido X comportamento de Isilda X comportamento do amante X comportamento dos acionistas luxemburgueses “(*tão diferentes dos latinos tão picuinhas tão cheios de miudezas não tenhamos medo das palavras tão rígidos*)”(OEP, p.249). Os acionistas são responsáveis pela expulsão do marido de Isilda da empresa, retirando-o do emprego de funcionário superior, calcados no fato de este manter relações com a lavadeira e paupérrima negra Carolina. Só a correlação levará à reflexão sobre a totalidade das questões morais e às máscaras que encobrem a degradação do homem com a qual voz narrativa brinca, como pode ser observado, no grifo em negrito, no trecho abaixo:

mais risos (de Isilda) mais graças mais anedotas, o ruído das botas na tijoleira, o ruído da chave, ruídos como cochichos, segredos, a

⁷⁶ LAUAND, Jean. *Bom Humor e Brincar em S. Tomás de Aquino*, in < <http://www.hottopos.com/piadas/bomhumor.htm>>

⁷⁷ In LAUAND, Jean. *Cultura e Educação na Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes, Coleção Clássicos-Educação, 1998, p. 292.

secretária na parede, eu a tirar a garrafa da mesa-de-cabeceira com o barulho todo que uma garrafa faz a bater nisto e naquilo, o despertador os chinelos as embalagens de remédio e apesar de eu tirar a garrafa a minha mulher no sopro de quem apaga uma vela preocupada com minha sogra não comigo

— Juizinho

de modo que há ocasiões nas quais julgo ser uma pena o uísque matar sem ensurdecer um homem, o enfermeiro garante que o álcool destrói o fígado as artérias o estomago o esôfago os nervos as pernas a memória e no entanto

— Juizinho

todas as segundas o sopro de quem apaga uma vela

— Juizinho

a minha mulher e o

que subia ao primeiro andar a visitar-me sem se dar ao trabalho de disfarçar, se desamarrotar, compor o dólman, o

— não quero

a ajudar-me a despejar o uísque no copo sem entornar, a limpar-me, a deitar mais uísque, a limpar-me de novo, a aplicar-me palmadinhas na bochecha, a comentar para a Isilda piscando-lhe o olho e endireitando-me o pijama

—*Tem aqui um marido e peras dona Isilda (OEP, p.248; nosso grifo em negrito)*

O que torna o jogo sugestivo são as suspensões feitas nas insinuações chistosas, como “uísque matar sem ensurdecer um homem” ou “tem aqui um marido e peras dona Isilda”, revelando a aquiescência do marido e a falta de caráter do comandante. Objetivamente, referências e personagens relativos à mesma cena já haviam aparecido há, aproximadamente, 31 páginas, pelas impressões do epilético Rui, filho do comandante com Isilda, considerado parvo por todos,

de modo que minha mãe podia ficar sozinha no escritório sem testemunhas com o comandante da polícia enquanto meu pai bebia uísque no andar de cima fingindo não escutar, o comandante da polícia que dava um ótimo tapete no meio dos antílopes e das zebras para eu pisar e pisar e tornar a pisar com força, o meu pai a sorri-nos limpando o queixo á manga e eu a pisá-lo (OEP, p.214)

Apesar da tragicidade que se quer representar, é pela condensação da imagem do comandante em “ótimo tapete” que a cena se carrega de comicidade. Mesmo no plano enunciativo, a percepção da necessidade do humor se faz presente. Em *O Manual*, Francisco, em primeira visita à mansão do Estoril, recebe várias vezes o mesmo elogio da mãe de Sofia, futura esposa de João: *Que pena seu pequeno não lhe ter herdado o sentido de humor* (OMI, p.16). Essa ostensiva manifestação de desprezo à falta de humor do futuro genro faz recordar a assertiva de São Tomás. Para reafirmar o *Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*, São Tomás considera que ninguém suporta dia sequer ao lado de uma pessoa aborrecida e desagradável. Na mesma *Súmula*, o santo conclui: “as brincadeiras devem ser ordenadas pela regra da razão (e razão, no caso, significa: conhecimento objetivo do ser). E o hábito que opera segundo a razão é a virtude moral. Há, portanto, uma virtude do brincar que é o que Aristóteles chama de *eutrapelia*, termo médio da virtude no brincar. E diz que aqueles que se portam convenientemente no que diz respeito ao brincar são chamados *eutrapeli*, que significa “os que bem convertem”, porque convertem em riso, de modo conveniente e versátil, as coisas que se dizem ou fazem”.⁷⁸

Mesmo nas digressões mais surreais surge o jogo, como por exemplo, quando Simone, a sobrevivente do atentado que mata todas as mulheres e os “crocodilos” em *Exortação*, escreve a Giselda. Na carta, final da obra, Simone exime seu namorado da culpa da explosão — apontada pela polícia e pelos noticiários — por “realmente” não ter conhecimento dos fatos. Diz mais, que as bombas eram guardadas pelo dono da moradia, ou seja, pelo marido de Mimi e pertenciam a um grupo “saudosos da ditadura” que perseguia “democratas e pessoas de bem”. Afirma que tudo não passava de “má língua” dos semanários de escândalos. Tanto é assim, que Simone termina a carta a Gisélia reafirmando sua culpa, negando-a, utilizando-se do recurso próprio da ironia: “peço-te que acredites ao garantir que não existiam generais nem comandantes nem surdas nem viúvas a espreitarem os pinheiros, nem moradia nem bombas, nem presumível autor material!” (EAC, p.376).

⁷⁸ Idem, p. 297.

No entanto, Simone afirma que poderia mandar uma carta bomba para livrar a todos das cantorias e pianos desafinados do irmão de Gisélia. O final do discurso destrói toda tentativa de convencimento do discurso anterior:

Se o piano não se cala descolamos a alavanca unindo finalmente as bobinas e nem darás pelo estrondo, darás pelo silêncio, prometo que só darás pelo silêncio, não dói, não vais sofrer ou nem sequer o silêncio, darás. (**EAC**,p.378)

A releitura que Iser faz das teorias de Caillois aponta a alternância entre *agôn*, *ilinx*, *alea* e *mímica* e oferece uma chave: o vaivém entre os elementos, induz as personagens, mesmo as mais graves, a buscarem a brincadeira, mesmo nos momentos mais tensos da narração. Entretanto, Lobo Antunes convida, de maneira bem-humorada, a adentrar labirintos, montar *puzzles*, integrar e decifrar jogos narrativos. Para tanto, ao início da montagem, deverá ser aceita a chave que dará início ao jogo. Em verdadeiro apelo ao leitor, na crônica “Receita para me lerem”, Lobo Antunes afirma:

Sempre que alguém afirma ter lido um livro meu fico decepcionado com o erro. É que meus livros não são para ser lidos no sentido em que usualmente se chama ler: a única forma
parece-me

de abordar os romances que escrevo é apanhá-los do mesmo modo que se apanha uma doença. Dizia de Bjorn Borg, comparando-o com outros tenistas, que estes jogavam tênis, enquanto Borg jogava outra coisa. Aquilo que por comodidade chamei romances como poderia ter chamado poema, visões, o que se quiser, apenas se o entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua *própria chave*

aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia

e utilizar a chave que o texto lhe oferece. De outra maneira torna-se incompreensível, dado que as palavras são apenas signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intriga os pretextos de superfície que utilizo para conduzir ao fundo avesso

da alma. A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto com o negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana.⁷⁹(grifo nosso)

São Tomás diz que, tanto quanto o repouso corporal para o restabelecimento do trabalho, o homem precisa da brincadeira para descansar a alma. A montagem dos jogos textuais antuneanos, entretanto, exige elaboração mental complexa para aproximar os planos — ou faces — do mesmo poliedro. O resultado final mostra que todas as personagens fazem parte de uma mesma superfície. Iluminada uma face, outra se tornará escura ou encoberta, mas, nem por isso, deixa de existir na constituição do todo. Para isso, a pessoa deve renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia e utilizar a chave que o texto lhe oferece.

Já se torna possível inferir que, em *Exortação aos crocodilos*, *O Manual dos Inquisidores* e *O esplendor de Portugal*, não obstante o “humor sério”, é o “jogo textual” que imprime prazer à “convivência” com a obra. Mesmo que distanciado da sua concepção medievla, esse *ludus* ainda permanece ligado à afirmação central de brincar como referido na *Suma* de Tomás: *Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*, o brincar é necessário para a - e uma - vida humana. É preciso jogar com os objetos, pianos, “relógios parados”, travesseiros bordados a retrós num sofazito cocho, o abajur “com desenhos de flores pestanejando a cada nota a borboletear reflexos” para entender as condensações críticas, os anseios. Nos romances antuneanos, são os objetos, como relógios e espelhos, que jogam com as pulsões da vida, morte, sonhos e realidade e tudo que mostre que estamos vivos. Só assim se entende que em Lobo Antunes, onde há vida, quase sempre há humor, tanto quanto em nossa própria vida.

⁷⁹ In *Segundo livro de crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.109.

1.2. Jogo especular e o tragicômico

Até este momento, analisar a Trilogia nas suas inter e intra-relações com humor enredou-se pelo jogo textual. Agora, há de se pensar nas refrações presentes no jogo de espelhos que sobrepõe o cômico ao trágico e vice-versa. Retoma-se, assim, o cerne da criação artística no território do como se de Wolfgang Iser: o imaginário pode ser ativado como instância a ser feita, com o signo livre no espaço do jogo à frente. Isso estabelece relação ambígua e mostra “a existência do que ainda não existe”.⁸⁰

A assertiva “introduzir estranhos mundos paralelos a minha (*nossa?*) noção de mundo”(EAC, p.50), proferida por Mimi em *Exortação aos crocodilos*, representa uma das características mais marcantes da “arte poética” de Lobo Antunes: inovações no campo do lúdico, do *nonsense*, do cômico e da concepção de tempo que a escrita consegue imprimir no já tão estranho mundo moderno. Outras características da singular “arte poética” antuneana aparecem na crônica “O coração do coração”.

Tal como Iser menciona na mudança ocorrida na noção de *mímesis* “em que sua referência deixou de ser o cosmo aristotélico para tornar-se cada vez mais a percepção”⁸¹, no excerto da crônica que se segue, as páginas formadas por espelhos surgem como necessárias à conservação dos aspectos complexos que envolvem a realidade temporal e emocional. Observe-se:

O romance que gostava de escrever era um livro no qual, tal como no último estágio da sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me

⁸⁰ ISER, W.Op, cit., p 304.

⁸¹ Idem, p.355.

alegremente, sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô, o filho do caseiro [...]

Como as páginas são espelhos se me aproximasse mais do livro toparia atrás dos meus avós, de Sandokam, de Flash Gordon, da rapariga do presépio, da minha mãe de mão em concha na orelha e do adolescente que deixei de ser, afogueado de timidez e borbulhas, um homem aflito a penar seu romance palavra por palavra até o entregar ao editor que do outro lado da secretária o recebe como um dignitário eclesiástico aceita a benevolência de um crente. Deposito-lhe reverentemente um maço de folhas no tampo da mesa, ele abençoa-me com o báculo de uma caneta de prata e ao alcançar a rua dou-me conta de que perdido o romance perdi uma parte essencial de minha identidade de modo que em casa principio de imediato a preparar os blocos para a história seguinte na pressa de me refletir de novo no papel[...] ⁸²

A despeito do dialogismo estabelecido com a viagem empreendida por Alice de Lewis Carrol em *Through the looking glass*, ⁸³ e do humor explícito nas digressões estabelecidas com heróis de revistas em quadrinhos, a metáfora do lúdico opera um *modus faciendi*: as possibilidades de se jogar com o trágico e o cômico da vida no espelho da obra. Mais ainda, há a possibilidade de escolha da perspectiva que mais convier: recusar ou procurar corrigir os reflexos que considera deformados. Tal processo de seleção e correção oferece o princípio socrático “do caminho de acesso à sabedoria”, segundo Filomena Barradas: ⁸⁴ o ato de “ler em páginas de espelho” remete ao “olhar-se no espelho”, implícito no “conhece-te a ti mesmo” socrático.

Para apreender esse princípio, torna-se mister pontuar a relação recorrente em toda obra de Antunes: a confluência objeto/personagem/espelho e como opera o jogo de avanços e recuos. Sem esse jogo, não se conseguiriam decifrar presente, futuro, passado, sonhos, catástrofes, desejos, nem, tampouco, todas as ligações complexas que o mundo impõe ao ser ficcional. É preciso lembrar

⁸² *Livro de crônicas*, 2ª ed. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.p.45-47

⁸³ Londres, Peguim Books, 1994.

⁸⁴ “Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura do livro de crônicas de António Lobo Antunes”. In *A escrita e o mundo em António lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.p.133-140.

que no romance, a *mímeses* não copia a realidade, mas a reelabora no ato de representação do jogo da narrativa: “O real realizado é confrontado pelo jogo de realização do real na dinâmica representativa do texto. Trata-se não da representação como cópia, mas como criação”.⁸⁵

Não há, todavia, afastamento ou independência da realidade vivencial imediata. Há, sim, identidade na diferença, qual espelho que reflete se refletindo. Isso gera uma tensão especular de identidades e diferenças que se projetam na realidade discursivo-literária. Ou seja, nesta terceira realidade não se trata apenas de refletir o real e transformá-lo. Trata-se de um jogo em que o real é transfigurado e o sentido representado na dinâmica da auto-manifestação do jogo da obra. Aí, a distorção ou tensão entre identidade/diferença do real marca a distorção ou tensão da realidade discursiva do romance.

Mais do que refletir o ego, o espelho e suas metáforas representam a mundividência tragicômica da Trilogia. Os espelhos mostram as personagens e suas consciências cindidas no conflito consigo mesmas ou com os outros e nas ideologias contra as quais lutam. É por meio dos espelhos que os contrários, em Antunes, assumem interpenetração dinâmica. Na imagem refletida, onde “o cômico parece trágico, e o trágico se revela cômico”, a tensão especular perpassa a natureza ambivalente do homem e do mundo, tal como refere Karl Guthke, no estudo *A Tragicomédia Moderna*.⁸⁶ Evidenciam-se na complementação e oposição do sério/trágico e prazer/riso, as dicotomias da gravidade/riso, do sério/cômico, da sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade da vida e da morte, tal como refere Freud.

Nas reflexões freudianas, há exemplos sobre a relação de íntima de humor e morte, que resultariam em humor tragicômico. A anedota que se segue é o exemplo preferido de Freud, porque contém humor e tragicidade: “Um criminoso, levado à forca em uma segunda-feira, comenta: —‘É, a semana está começando otimamente’”. Longe do aparente niilismo, o sujeito se reafirma no “espírito” frente à adversidade extrema, a morte. Para Freud, se o conteúdo do enunciado fosse transposto “filosoficamente”, assumiria a forma: “Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo

⁸⁵ Idem, p.342.

⁸⁶ Berlim, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, p.107.

não vai acabar por causa disso” Este discurso, apesar de apresentar “superioridade sobre a situação real”, não tem a menor graça, ou segundo Freud, não produz prazer.⁸⁷ Assim, a forma de dizer evidencia o procedimento humorístico.

A origem da palavra tragicômico contida no mito e no culto de Dioniso, o deus que ultrapassa limites e distinções de gênero e de classe social, precisa a síntese da comédia e da tragédia:

Primeiro, vou dizer aquilo que vos vim pedir; depois vou revelar o argumento desta tragédia. Por que é que franziste o sobrolho? Por ter dito que seria uma tragédia? Sou deus, de modo que, se quereis, mudo já isto; farei que de tragédia passe a comédia, e exatamente com os mesmos versos. (...) O que eu vou fazer é que seja uma peça mista, uma tragicomédia, porque me não parece adequado que tenha um tom contínuo de comédia a peça em que aparecem reis e deuses. E então, como também entra nela um escravo, farei que seja, como já disse, uma tragicomédia (tragicomoedia).⁸⁸

A harmonização do caráter dúplice do homem também foi apontada, no século XIX, por Victor Hugo. Hugo alega que o “feio e o belo, o disforme e o gracioso, o grotesco e o sublime, o bem e o mal, a sombra e a luz coexistem como pares que conciliam a ambivalência cósmica e a congregação do corpo e alma, a matéria e o espírito, o sensível e o inteligível no ser humano”.⁸⁹ Em autores como Schelling e Hoffmann, há a tentativa de conciliação dos contrários, riso e lágrima, como constituintes da estrutura do drama (romance) moderno, visto que o cômico e o trágico representam a natureza contraditória do homem da modernidade. Essa concepção, no entanto, não é nova. Sócrates, no *Simpósio* de Platão, já dizia que o verdadeiro poeta deveria ser trágico e cômico ao mesmo tempo e toda a vida humana deveria ser entendida como uma mistura de tragédia e de comédia.⁹⁰

A sensação do nada que o reflexo nos cacos imprime tem representação na imagem reproduzida, quase sempre por um espelho, ou cacos de

⁸⁷ FREUD, Sigmund. “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, in *E.S.B.*, Vol. VIII, Rio de Janeiro, Imago, 1980, p.190-191.

⁸⁸ n Plauto & Terêncio. *A comédia latina*. Rio,Porto-Alegre,S.Paulo, Editora Globo,1952, p.8.

⁸⁹ In HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo, Perspectiva. 1976, p. 25-35.

⁹⁰ Idem, p. 69 e 84.

espelhos, como em *O Esplendor de Portugal*. Ali, o espelho reproduz situações que marcaram a vida da família de Isilda, personagem-mãe, fixando a degradação daquela que havia sido rica e poderosa em Angola.

Quando Isilda está a um passo de ser assassinada pelos angolenses há uma seqüência rápida de recordações e remorsos. No entanto, é a imagem especular que reflete suas digressões. Em lapsos de tempo, todo passado é refletido nas lentes dos óculos de um de seus algozes: “*a propósito de espelhos há quanto tempo não me comparo não meço a minha idade, a queda do cabelo as ru..*” a palavra rompida e o itálico representam os planos da consciência de Isilda. A segundos de sua execução, Isilda repete a expressão *a propósito de espelhos* (OEP, p.394-395).

A matriarca tenta preservar a vida confinando-a no espelho, como nele tentara confinar o tempo para permanecer jovem e bonita: “pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho” ou “o que se nota no espelho é uma tremura de ausência, um eco de nada, o poço onde uma cara de afogado não é a minha”(OEP, p. 51-56). O espelho que exprime a tragicidade da vida da personagem também traduz humor sutil, quando Isilda afirma que são “os espelhos, antes das manchas, não eu, a mudarem de idade”(OEP, p.137)

Para Rui, filho de Isilda com o comandante (recordando que Carlos era filho de Eduardo com uma negra e a única filha legítima do casamento era Clarisse), é o espelho que, ironicamente, estabelece a realidade. Antes de Isilda se dar conta da doença de Rui, é através do espelho — ou dos seus cacos — que o menino presencia o adultério da mãe com o sobrinho do bispo, enquanto o pai se embriaga:

... os chefes de posto (de Angola) acompanhado em matilha a minha mãe, acendendo-lhe cigarros[...] tentando segurar-lhe o braço, afagar-lhe a mão, beijá-la, vi-a beijar o sobrinho do bispo no espelho, quebrei-o logo com um castiçal de bronze, o beijo caiu no chão em cascata e não era beijo nenhum eram estilhaços que refletiam o tecto, a minha mãe e o sobrinho foram embora da moldura.(OEP, p. 222)

Transposto para o espelho o adultério da mãe, a solução vem com sua quebra. Mesmo para um menino epilético, que aparenta ter pouco discernimento, a trágica situação recalca seu comportamento. Rui repete: “detesto que me toquem e

detesto tocar seja quem for desde que minha mãe nos espelhos, desde que os espelhos.”(OEP, p. 222).

Também para Rui, a imagem especular deixa de ter a finalidade de medir a passagem do tempo ou estimular a vaidade para refletir o seu próprio ser e estar no mundo. Depois da visão da mãe beijando o sobrinho do bispo e do espelho quebrando-se, é a sua própria vida que se desfaz em cacos. Rui jamais conseguirá se relacionar afetivamente com as pessoas e com o mundo. Nessas relações em “cacos”, o microcosmo traduz todos os microcosmos das personagens, de homens e mulheres da contemporaneidade. Ironicamente, o princípio das páginas de espelho, propósito primeiro da escrita antuneana, parece atingir a realidade estilhaçada na qual o homem contemporâneo submerge.

Extrapolando para o macrocosmo, a imagem dos estilhaços do espelho representa o cerne de *O esplendor*: a negação máxima de um Portugal esplendoroso no passado histórico e a tentativa de se viver o “passado obsessivo, num presente sufocado [...] e num futuro em que, sebastianicamente, se espera o dia dos prodígios.”⁹¹ O presente torna-se assim o espelho onde o povo tenta refletir as glórias passadas. O deslocamento de imagens gloriosas e presente sufocado condensam o tragicômico sebastianismo português.

Também é o espelho, modo antiqüíssimo de operar a criação ou de inventar o cotidiano do homem que surge na Trilogia para refletir uma modernidade calcada em valores estéticos no belo da forma X horrendo da velhice e morte. Calcada no medo de envelhecer, Celina, em *Exortação*, acredita ter ouvido o vaticínio das gaivotas e o confirma no espelho. Ela sente o peso da velhice como se este não fosse inerente a todo ser humano,

— tantas rugas Celina tantas rugas [...] o anzol vazio, a
água *formava parêntesis e vírgulas* que se alargavam em torno da
linha como *minhas pálpebras*

— Não se preocupe dona Celina, são vincos de
expressão

e o espelho para mim, não distraído, atento, a percorrer-
me as feições

⁹¹ TEXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português, agonia e catarse*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p.158.

— Vais morrer

eu transida a escutá-lo, por que eu (**EAC**, p.37).

A alteridade na projeção especular revela a face de Celina para demonstrar as mudanças causadas pelo tempo, emoções e experiências. Essa face trágica projetada não quer ser reconhecida. A necessidade de impor o reflexo de si mesma prolonga-se nas relações impostas às personagens femininas da Trilogia.

Fátima, a segunda narradora de *Exortação*, comenta: “[...] Sinceramente a maldade das coisas ultrapassa-me: já não falo dos *espelhos*, sempre prontos a descobrirem-nos defeitos”(EAC, p.60). Também o estranhamento pela visão de outra pessoa vem de Fátima diante do espelho. Trata-se de alteridade imposta por mecanismos que ela mesma não consegue decifrar:

[...] nunca me achei parecida comigo, estranho sempre a minha cara, as minhas mãos, este queixo ser o meu queixo, esta boca ser 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 facto, outra cara, outras mãos, outro queixo, outra boca outra voz [...](EAC,p. 63)

A percepção de Fátima não difere do sentimento de estranheza de Milá, de *O Manual*. Para a amante de Francisco a estranheza parece ainda mais opressora, afirmada na condensação metafórica da “desistência de caixão sobre o último defunto”:

[...] A porta da rua a bater lá no fundo, não de estrondo mas a fechar-se numa *desistência de caixão sobre o último defunto*, eu de nariz achatado contra o nariz do espelho, espantada com as minhas feições porque não pareço comigo, espantada com o modo como existo por fora e a repetir, a fim de me habituar a idéia, esta sou eu, esta sou eu, esta sou eu [...] (**OMI**, p.282)

O estranhamento em ambas aproxima-se no motivo que as desorienta: as duas possuem amantes odiosos, decrepitos, impostos pelas circunstâncias.

Fátima cede ao padrinho bispo e dele engravida, e Milá cede ao ministro de Salazar, ambas por escassez de dinheiro e de caráter. A necessidade física e emocional em conviver com companheiros de quem realmente se goste é revelada por Milá. As negações metonímicas que remetem ao ministro, *um peito mole, pernas magras, boca murcha*, condensam sentimento de repúdio: “não queria um *peito mole* a pesar no meu, *pernas magras* entre as minhas, uma *língua murcha* na minha boca, não queria um *cheiro de velho* no meu cheiro (cheiro de gaveta, cheiro de herbário, cheiro de dicionário antigo)”(OMI, p. 281). Na cena, o sentido truanesco ultrapassa a dimensão imagética e penetra na sensação olfativa, em jogo sinestésico à Proust, tragando todos os sentidos para dentro da ficção, envolvendo-os em odores, sentimentos, impressões.

Esse jogo em que o espelho aparece como centro da cena e como ponto de fuga, também acontece com Mimi em *Exortação*. Na noite de núpcias, o gesto do marido em busca de sexo produz na jovem surda a sensação que será aleijada. Cessa de lutar quando vê as imagens da infância refletidas no espelho. O espelho transporta Mimi a lugares e sensações que a fazem feliz, tão comum a quem se evade na infância para escapar à realidade torpe e cruel. São as reminiscências do marido, contudo, que oferecem a visão do alheamento de Mimi, indispensável ao meio de ultra-direita radical em que está inserida: “*Viu qualquer coisa no espelho sei lá o quê largou a almofada os lençóis a colcha os olhos mudaram acalmou-se e deixou de fugir-me.*”(EAC, p.16; grifo do autor)

A imagem especular, sem distorções, encontra contraponto na imagem distorcida da realidade não tangível. Assim, a gorda Simone, quarta narradora de *Exortação*, “sempre a sumir-se numa espiral de torresmo”, imersa na pergunta-afirmação chistosa que retumba em sua mente (as inúmeras repetições apresentam-se como uma das características de afirmação do grotesco, como se verá em Kyser): “A tua menina ficou tão gorda é problema do sangue ou é doença?”. Simone a ficar horas sozinha na barraca de espelhos da feira, “*linda, elegantíssima, em paz*, sem ligar às gargalhadas do altifalante e ao empregado que me tocava nas costas, — Vamos fechar”(EAC, p.234).

Segundo Alberto Manguel, “não temos tempo presente: quando pensamos ter captado as nossas feições num reflexo, elas já se transformaram em

alguma outra coisa, empurrando o nosso eu para o futuro”.⁹² Assim percebida, a realidade refletida é uma espécie de brincadeira, um jogo no qual se é obrigado, todo o tempo, a dar mais um passo, a entender a ausência do presente e a perceber o passado, tentando-se adivinhar o futuro. Quando não distorcida na imagem especular, então, perde-se algo para se ganhar algo novo, muitas vezes pouco desejável.

Há uma passagem em *O manual* em que o jogo especular faz com que Francisco fuja à realidade circunstancial — sua incapacidade para o ato sexual — e entenda a realidade imposta pela ditadura de Salazar e o porquê de Isabel, a esposa idolatrada, fugir com outro (o banqueiro Pedro, tio de Sofia, a futura esposa de João). A repetição da frase, sempre colocada entre parênteses (*meu Deus como tudo é claro agora*), explica o jogo de espelhos na narrativa. Tal jogo se aproxima aos reflexos distorcidos das casas de espelhos dos parques de diversão, como os que aparecem em *Exortação*.

No excerto abaixo, Francisco, tal qual acontece a Simone, percebe que o reflexo corrige a distorção da realidade e dos acontecimentos,

(meu Deus como tudo é claro agora, tu de frente para mim deste lado e de costas para mim no reflexo, estendo-me devagarinho a escova do cabelo como se a escova fosse tu, uma escova de cabo de bronze trabalhado que te prolongava o sorriso), (**OMI**,p.346)

O jogo “tu de frente para mim deste lado e de costas para mim no reflexo” faz com que Francisco recrie uma imagem de Isabel frente/costas similar às imagens unificadoras de faces e planos dos quadros cubistas, em que todos os lados do mesmo objeto são vistos ao mesmo tempo. Um cabo de escova de cabelo, trabalhado em relevos — imagem posterior— surge como continuação do sorriso da imagem frontal de Isabel. Para a inusitada imagem desloca-se a estranha e artificial vida de ambos.

Concomitante ao tempo das imagens, cenas em planos secundários remetem à tortura de uma jovem e seu namorado. À mente de Francisco, enquanto

⁹² MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003, p.184.

‘tenta’ o ato sexual, como em superfície refletora vem as lembranças do autoritarismo da mãe, a aquiescência do pai, a infância. Apesar de denso, o jogo no espelho de idas e vindas transmite uma sensação de brincadeira, de jogo de lentes de uma câmera cinematográfica, transformando o trágico em cômico:

A minha mãe a me mandar para a mesa

— Francisco

o meu pai a rolar bolinhas de pão que se tornavam cinzentas, o médico para mim, a guardar a lanterna, o médico para o inspetor, para mim outra vez, a certificar-se que a presa respirava[...]

o teu cheiro a espreguiçar-se no colchão, e a barriga, e as nádegas, e os joelhos separados, um segundo tu no espelho a espreguiçar-se numa direção diferente para um segundo eu, movendo a barriga e as nádegas e de joelhos separados, o primeiro eu, despido, a fitar o segundo eu igualmente despido e a dirigirem-se cada qual para o seu corpo que sorria, num quarto que era o meu só que feito de metades não coincidentes mas simétricas e com horas diversas, meia-noite e vinte aqui e vinte para uma ali, o médico a acender a lampadazinha e a tomar o pulso da presa, receoso de mim, agitando-se num soprozinho de medo

a criatura não morreu

e

(meu Deus como tudo é claro agora)

e o primeiro eu deitado a espiar o segundo eu deitado enquanto os dois tus os fitavam costas com costas, o inspetor, a empurrar o médico, como quem pesquisa, ou afaga, ou palpa ou aperta a cartilagem da garganta da presa, na careta de esforço que usa ao desrolhar garrafas, os agentes de nariz no ar, distraídos, o contínuo a arrumar o balde e o esfregão no armário, [...] ambos eus a tentarem sem conseguir, a pedalarm sem sucesso no lençol apesar do vosso empenho, da vossa ajuda, dos beijos, das mãos, das ancas côncavas para nos receberem, ambos os eus a esperarem, a acederem uma cigarrilha, a tentarem de novo, e era como o bater a uma porta no trinco, procurar um intervalo onde não existia intervalo. (OMI: 346-349)

O jogo especular de “eus” e “tus” tece a imagem da busca da masculinidade empreendida pelo senhor ministro no desejo de possuir, não a mulher, no caso Isabel, que está ao seu lado, mas a simplicidade do ser e estar no mundo representado pela moça torturada, com seu vestido e anel baratos: uma jovem capaz de demonstrações de amor sincero ao namorado preso e morto por ordem de Francisco, acostumado a se relacionar à custa de poder e dinheiro. O pronome “vosso” aponta para um distanciamento intransponível, apesar de a esposa tentar ajudá-lo com carícias. O espelho provoca em Francisco um chamado a compreender a situação mais difícil e dolorida por que passara. O abandono da esposa também se mostra por espelhos estilhaçados: “os espelhos quebrados multiplicavam os dois ou três senhores doutores por dez ou vinte ou trinta que repetiam — Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel?”(OMI, p.107). Os cacos multiplicam o doutor em doutores, fúria em fúrias, hiperbolizando a situação trágica, mas não conseguem disfarçar a malícia cômica de “formarem corninhos com os dedos”.

A fragmentação do casamento, da vida, das pessoas aparece “numa fração de vidro, só as mãos, as pernas, a testa, um bocadinho de queixo, a olhar-nos num instante”(OMI,p.105). Francisco arrasado, “cercado de gargalhadas de chufas”, volta à quinta depois de abandonado por Isabel. O major o acompanha até à porta numa simpatia exagerada “a abrir-me um guarda-ventos num alvoroço piedoso disfarçando a vontade de rir de mim que se notava nos olhos”. Ao mesmo tempo, os inspetores “a acenarem o nariz aprovativo, contendo os músculos da cara para não rirem também, a formarem corninhos com os dedos”(OMI, p.335). O sorriso malicioso, os “corninhos” são reflexos tragicômicos da sua condição de humilhado. O espelho condensa o trágico no escárnio de “o ministro é corno”.

Na Quinta, é para o espelho que Francisco se dirige, de posse de uma caçadeira “a mirar o cão doente no espelho, um cão de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico que me segue a pedir que o matasse”(OMI, p.336). A imagem no espelho “sem pêlo, lacerado de chagas, lacerado de feridas” condensa o estado de alma de Francisco. No entanto, no momento em que o “cão” recebe o tiro de misericórdia “a estilhaçar-se e a tombar no tapete numa cascata de vidros”, rompe-se a tragicidade. Os cacos expurgam, como por magia, a dor do ministro. A cena, que parecia antecipar um suicídio iminente, rompe-se. O ministro, placidamente, deposita a “espingarda à mesinha de cabeceira”, instala-se no

caramanchão “e passa a observar a Quinta novamente em ordem, para sempre em ordem sob os protestos dos corvos”. Todo o drama pessoal, toda a tragédia, até então irremediável, toda a chacota, quebram-se com a cascata de estilhaços do espelho, devolvendo rapidamente a tranqüilidade ao ministro. Pelo espelho projetam-se, quase simultaneamente, desespero e tranqüilidade. A duplicidade conduz à questão: em que caco se perdeu a sinceridade e a dignidade do homem?

Mikhail Bakhtin, ao abordar o tema da autoconsciência, tenta organizar a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo naquilo que considera o *eu-para-mim*, sentimento que só pode ser gerado pelo espelho:

O que é que eu entendo por “eu”, ao falar e ao viver: “eu vivo”, “eu morrerei”, “eu sou”, “eu não serei”, “eu não tenho sido”. *Eu-para-mim* e *eu-para-o-outro*, *outro-para-mim*. O homem frente ao espelho. O não- eu em mim, algo que é muito maior do que eu-em-mim, *o ser em mim*.⁹³

A concepção indica que o espelho é o único momento do “eu-para-mim”, pois todo o tempo as pessoas têm necessidade de se mostrar outro aos outros, para esconder o próprio eu, o que seria uma forma, segundo o próprio Bakhtin, de se liberar do peso de ser único no mundo, resultado do conhecimento do “eu-para-mim”. No excerto,

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamam

Carlos

chamavam um Carlos que era eu em elas não era eu em eu, era outro, da mesma forma que lhe respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas *não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam*

⁹³ In *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.363.

Carlos (**OEP**, p.127; grifo nosso)

o conhecer dos outros, o desconhecer-se e a tentativa de assumir a identidade perseguem Carlos. A sensação é ampliada por Carlos, angolano e mestiço, obrigado a se refugiar em Lisboa, cuja hostilidade aos retornados ficou patente nas considerações do pai de Isilda, vistas atrás. O filho mais velho de Isilda torna-se assim um estranho, não só para os outros, mas principalmente para ele mesmo, tal como no jogo especular apontado por Bakhtin.

Celina, a personagem vaidosa de *Exortação* “(que ridículo enfurecer-me com a velhice)” a estudar-se no espelho, descobre lugares da infância, prédios desabitados, muralhas do rio projetando-se sobre sua própria imagem. São “canas de pesca, quintais com cobras ratos, a boneca sem braço”(**EAC**, p.37) a lançar para o espelho os sonhos e decepções de infância, gerando feridas psíquicas que a marcarão por toda a vida: a briga do pai com o tio amado e a partida deste, sem sequer se despedir dela. O ódio que sente pelo pai é lançado sobre o marido, “um viúvo da idade do meu pai, igualmente sério, igualmente calado, igualmente a enterrar-se no jornal”(**EAC**, p.37). Encomenda a morte do marido, “a chorar — a perda do marido— no espelho”(**OEP**, p.36). Mais tarde, Celina encomenda o extermínio do seu grupo de bombistas “salvadores da Pátria”.

Na despedida, Celina remete-se ao espelho(“e hoje ao despedir-me - Até nunca espelho”(**OEP**, p.355)), personificando o objeto mais importante de sua narrativa. Antes da saída, vislumbra-se no espelho:

para falar com sinceridade tenho a certeza que nunca estive tão bonita quanto hoje. Antes de sair de casa encontrei uma rapariguinha de dezoito anos se tanto que me sorria do espelho

-Até logo Celina

a blusa preta como eu mas novíssima, com esse cheiro de sombra fresca sob um arco antigo de pedra que as pessoas jovens têm apesar do perfume, a pegar nas minhas chaves, a guardar os meus cigarros na sua carteira, a voltar atrás para corrigir a pintura dos olhos, sem a suspeita de noites mal dormidas, uma ruga, um sinal da idade

(o que é ter dezoito anos, meu Deus, quando a simples mão de duas horas de sono alisa os vincos todos da pele) (**EAC**, p.347)

Nas sutilezas do cômico no trágico, além do tratado sobre o que é ter dezoito anos, evidencia-se a mágoa por se atingir a maturidade. São antagonismos de cheiros, sonos, sensações. O sentimento de gratidão pela visão especular da menina faz com que Celina retribua o “elogio”, mirando-se novamente. Alegria-se por não ter *enfim quase nenhuma barriga*. O jogo verbal que conduz à irônica situação paradoxal resulta do uso da expressão “quase nenhuma”. O absoluto de “nenhuma” repudia o estado intermediário do “quase”, mas resulta expressão da vaidade exacerbada de Celina, representativa do excesso de vaidade imposta pelo mundo:

mais que indulgente, entusiasta, *foi por ele*, não por mim,
que me observei de novo de frente, de perfil
(nenhuma barriga mesmo, *enfim quase nenhuma barriga*)
de costas, oferecendo-lhe um soslaio sobre a alça e um
beijo agradecido, chamei o elevador (**OEP**, p.356; grifo nosso)

A alteridade oferecida na imagem de Celina jovem que rejeita a Celina madura, além da recusa do amadurecimento, induz à morte. Para não envelhecer, a personagem articula a sua morte e a dos companheiros de ideologia. O tragicômico também transparece na inveja com que Celina se afunda no jogo de dar e tirar, estabelecido no salão de beleza. A presunção obriga Celina a oscilar entre acreditar na sinceridade das jovens manicuras e sabê-las zombando de sua beleza, de comprá-las ou não para obter elogios fáceis,

A empregada da caixa sem que eu aumentasse a gorjeta
— *A dona Celina não se ofende se lhe disser que é linda*
uma criatura amarga, carregada de dívidas e doenças, o pânico, os
rins
as criaturas amargas não têm o elogio fácil[...]a testa a pregar-se
para a nota excessiva (**OEP**, P.348; grifo do autor)

Mesmo que tangencie o *clichê*, é importante ressaltar que a vaidade da fútil Celina incorpora a ironia do excesso: o “belo” do corpo e da juventude consegue-se pelo excesso de cremes e exagero nas esculturas feitas a bisturi. Nesse mundo em que a imagem se sobrepõe ao real, a valorização do espelho

parece natural. Afinal, não há *photoshop* para a reparação de defeitos na vida real. Contra a opressão imposta pelos padrões de corpo perfeito e beleza não há como lutar. Se preciso for, comprem-se elogios, mesmo que banais, reafirmados na ambigüidade dos valores sugeridos na gorjeta com “nota excessiva” e na valoração e ampliação do elogio “sincero” vindo de “criaturas amargas”.

Mesmo quando não se refere à presença física do espelho, Lobo Antunes vale-se das personagens para refletir outras. Como exemplo claro, tem-se o excerto em que pelo olhar de Carlos, o filho mais velho de Isilda, de *O Esplendor*, apresenta-se Lena, sua esposa:

Engordou, pintou o cabelo, queixa-se de não sei que no coração, faz exames no médico e toma remédios, a Lena, metendo-se entre mim e a minha família, a filha de empregado da Cuca a viver com um cacho de primos a cem metros do bairro Marçal, nunca disse por vergonha a nenhum colega de liceu que namorava com ela, se calhava aproximar-se toda risinhos à saída das aulas

(magra, de tranças, não ia ao médico, nem tomava remédios para o coração)

cochichava-lhe furioso

- Some-te (**OEP**, p.12)

A vergonha manifesta por Carlos em relação a Lena é a mesma que sente de si mesmo. Segundo Paula Gandara, no artigo “*O esplendor de Portugal* ou uma fragilíssima consciência do ser”, “aquilo que se podia supor como sendo um parágrafo descritivo de Lena termina sendo um retrato do próprio Carlos.” Assim, o jogo especular compensa e equilibra o sentimento de angústia ao sobrepor o cômico ao trágico. A projeção induz a reflexão sobre a realidade fragmentada e mais, mostra que a mediocridade e a estupidez envolvem o homem moderno como couraça impermeável.

Talvez esses textos funcionem também como espelho na projeção das perspectivas e visão do homem que tem o próprio Antunes. Em entrevista a TV I, utiliza-se do seu áspero humor: “acredito que Deus ame demais os medíocres, pois

os produz em demasia”. O aforismo chistoso também aparece no título cáustico de uma entrevista: “No es importante ser inteligente, sino ser um idiota fulgurante”.⁹⁴

Por outro lado, o autor parece transferir para as personagens a sua própria angústia diante do espelho. Confessa a Luísa Blanco: “olho-me no espelho e intrigo-me porque não se parece comigo. Não me reconheço”. Admite que se sente muito mais jovem do que “na imagem a ver-me como há vinte anos” e que não compreende as mudanças ocorridas, não compreende os capítulos anteriores de sua vida, “continuo a ver-me como há vinte anos”. A sensação de Antunes ‘reflete’ a sensação final da *Recherche* de Proust: um baile de máscaras em que as rugas do protagonista parecem pintadas e o cabelo tingido de branco. O tragicômico da sensação de Antunes é apresentado pelo próprio autor, “a sensação que tenho muito tempo para viver, no entanto, o espelho e os outros coagulam-me numa imagem de velho”.⁹⁵

A afirmação de Saintre-Beuve de que o escritor “não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor, possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria para devolver à realidade”⁹⁶ reafirma as acepções de Iser quando atribuem característica de projeção ao jogo narrativo. Jorge Luis Borges traduz, de maneira sintética:

As veces em las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara⁹⁷

Lobo Antunes também confessa “Más que la intriga, me interesaba el lenguaje y la estructura de la novela. Utilizar los personajes como *espejos y poder*

⁹⁴ Entrevista a BLANCO, Marisa. *La vanguardia*, Barcelona, 13 de jun. de 1998.

⁹⁵ BLANCO, M.L. Op.cit., p.122.

⁹⁶ Cf. BADY, René, *Introduction à l'étude de la littérature française*. Friburgo, Librairie de l'Université, 1943, p.11. Apud MELLO e SOUSA, Antonio Cândido. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000, p.18.

⁹⁷ “Arte poética” in *El hacedor*, 1960, <www.literatura.us/borges/hacedor.html>.

dar diferentes ângulos de visión. Mostrar sus contradicciones y sentimientos.”(grifo nosso)⁹⁸

Antunes, ao condensar o trágico e o cômico nas imagens especulares expõe o embrutecimento e a animalização de homens cuja ideologia ultrapassa o sentido de moral, ético ou de preservação da vida. Em meio a essa imensa deturpação dos valores da sociedade, a falta de saída torna-se a própria saída. Eis aí o jogo sem resultado, sem fim, em que o homem se vê obrigado a jogar sempre mais.

Segundo Cristina Robalo Cordeiro,⁹⁹ “o satírico necessita de uma vítima tanto quanto de um espectador voluptuoso ainda que esta convivência não resulte de uma interpelação direta: as mais das vezes, o escritor parece escrever sozinho, como fala sozinho” e continua, ainda, a mostrar a importância do leitor na obra pouco convencional de Lobo Antunes: “o fluxo de escrita, longe de ser um solilóquio, induz poderosos efeitos de “ab-reacção”¹⁰⁰, operando-se como um curioso fenômeno de transferência e de rejeição numa relação que permanece tanto mais tensa quanto não é verdadeiramente explicitada.” Para melhor entender, Ruth M. Cerqueira Leite explica que ab-reacção é a descarga emocional pela qual o afeto ligado a uma recordação traumática é liberado, quando esta, até então inconsciente, chega à consciência. A ab-reacção pode ser provocada durante o processo terapêutico, mas pode também ocorrer espontaneamente. In “Glossário com termos psicanalíticos”

Assim, no plano maior da cena ficcional, a Trilogia joga com a transformação de Portugal e suas colônias no antes, durante e depois da Revolução dos Cravos e procura desvendar o que a História encobre. Os três romances tornam-se, assim, espelhos que refletem a limitação do que foi pragmaticamente determinado pelo poder salazarista e suas instituições, pela Igreja e pelo próprio povo.

Desta forma, o jogo antuneano torna o texto um mundo especular em que nada escapa à duplicação. Neste jogo, o mundo da vida real retorna em refrações imprevisíveis, incorporando ao mesmo tempo a ruptura com aquele mundo

⁹⁸ Entrevista a BLANCO, Marisa. Op.cit, 1998.

⁹⁹ In *A escrita e o mundo* em António Lobo Antunes, op.cit, p. 65.

¹⁰⁰ In *Folha de São Paulo*, Folhetim de 23 de set. de 1979.

que espelha. É certo que esse mundo especular "se abre em nossa direção, e se expõe ao observador, mas em nenhum momento ele passa para o mundo real, não é como o quarto real por detrás de uma janela. Não podemos 'penetrar' no mundo especular, entrar nele, ele é 'inacessível' - mas é possível vislumbrá-lo, ele oferece-nos uma 'visão' (...) e é, por assim dizer, a 'janela' por meio da qual (...) olhamos para dentro."¹⁰¹ No mundo especular, o jogo das transformações parece nunca se esgotar. O que aí se joga é jogado pela leitura do texto até o seu final. Entretanto, ao jogar com o texto de Lobo Antunes, não escapamos de ser jogado por ele. Afinal, *ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*.

Por sua vez, entre todos os objetos "inanimados" que concorrem com os espelhos na representação da realidade, os relógios são evocados e revocados nos romances da Trilogia e funcionam como balizadores para o humor áspero de Antunes. É o que veremos a seguir.

¹⁰¹ ISER, W. Op.cit, p.327.

1.3. Brincadeiras com o tempo

Há autores que consideram os romances de Lobo Antunes como verdadeiros tratados sobre o tempo. De fato, a prosa antuneana tenta constantemente atualizar os planos da memória e textualizar o tempo esvaído, projetado na plurivocalidade das personagens narradoras. Talvez isso explique a presença recorrente do relógio na Trilogia e em toda obra do autor. Com efeito, encontram-se relógios cujo motivo “historial concreto e rico”¹⁰² marca os ritmos da vida e da negação das atrocidades e, por isso mesmo, o relógio parece sempre assumir um papel “não-sério” no vaivém temporal.

A demonstração vem pelo relógio de pêndulo da casa de Isilda, Angola, em *O esplendor de Portugal*. Trata-se do relógio considerado por Carlos o “coração do mundo”(OEP, p.79), responsável pela proteção e segurança de todos:

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro *a ouvi-lo viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro*

sístole diástole sístole diástole sístole diástole

Nenhum de nós morreria(...) e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me viver (OEP,p. 65)

O relógio, naquele espaço, torna-se responsável pela presença de vida: é o “coração” que faz a casa pulsar. O relógio é personificado e vivificado no deslocamento do tic-tac habitual, não para o habitual tum-tum onomatopéico das batidas do coração, mas para uma representação da jargonística médica destes batimentos: *sístole diástole sístole diástole sístole diástole*. É evidente que não se trata da manifestação vocabular da personagem. Todavia, a expressão pode ser considerada chistosa naquilo que Freud chama de *representação indireta*, ao

¹⁰² SEIXO, M. A. Op. cit, p.334.

remeter ao universo do autor brincalhão, já que a atividade cardíaca não pode ser reproduzida sonoramente dessa forma. É para condensar a pulsão vital do relógio que assim se apresenta:

do aparador enquanto endireitava a camisa com toda a cautela, devagarinho, para que não metessem a minha avó debaixo da terra e o coração da casa não desistisse de bater, à medida que caminhava corredor adiante, transportando o copo cheio de meu corpo, atento aos acenos do pêndulo, passei pelo saquito de pedras da tosse da doente e o seu relento de medicamentos e agonia porque apenas o pêndulo de cobre numa caixa de vidro com dois pesos, também de cobre, na extremidade de correntes, impedia os homens de negro de a levarem, uma das codornizes voou contra a janela assustando-me, assustando o mecanismo que arrepiou num soluço

diástole sístole diástole (**OEP**, p.67; grifo nosso)

Para Carlos, o relógio também se torna responsável pela segurança de todos os membros e agregados da casa, como pode ser observado no excerto acima.

Na Quinta de Palmela, em *O Manual dos Inquisidores*, o relógio na cozinha assume o cargo de substituto do alvorecer, tornando-se responsável pelo comando da natureza quando soava “uma porção de badaladas e, portanto *amanhecia*”(**OMI**, p.165; grifo nosso). Fazendo oposição a esses relógios “responsáveis e vitais”, há relógios que mostram o tempo de forma desengonçada e desentoada. Em o mesmo *Manual*, o relógio sobre o *naperon* “*assusta* Alcácer em peso desatando a *berrar* que são dez horas”(**OMI**, p.240; grifo nosso), assumindo feições cômicas tanto quanto o relógio da cozinha da casa dos pais de Fátima, “com um garfo e uma colher a servirem de ponteiros e o mostrador a imitar uma caçarola verde esmalte”, que “berrava” os atrasos da chegada do pai, consequência dos encontros com a amante. (**EAC**, p. 107) A atribuição do exagero na utilização do verbo “berrar” impõe uma comicidade referida por Propp como responsável pela

ênfase satírica, que assume a função de desnudar defeitos. No primeiro caso, a monotonia de Alcácer; no segundo, a concupiscência do pai de Fátima.¹⁰³

Porém, há um relógio-cuco que condensa as circunstâncias da Revolução de Abril, a maneira de agir do governo pós-ditadura e revolucionários. Na casa da prima de Odete, em Lisboa, “mora” o cuco intempestivo e desorientado. A menina Odete e seus pais, ao serem expulsos do celeiro da Quinta de Palmela a tiros de espingarda do ministro, abrigam-se justamente nessa casa. A cena narrativa a seguir antecipa as manifestações do cuco e reflete a confusão nas ruas durante a Revolução,

O meu pai voltado para as ilhazitas de ervas e os barcos podres do Tejo, sem reparar nas ilhas nem nos barcos, e agora acendiam foguetes na rua, entravam estoiros e clarões e riscos vermelhos de estrelinhas pela janela, a rádio estilhaçava-se em cantorias, os automóveis buznavam, as fábricas apitavam sem cessar[...] tudo no bairro como um sábado de feira ou nas marchas de São Pedro, a câmara deserta, a esquadra deserta[...] um burburinho de operários no lavradio

[...] não eram só foguetes, eram morteiros que abalaram os alicerces e enganaram o *cuco do relógio que largou a pingar horas sem parar, escancarava o alçapão curvava-se numa vênica piava trancava o alçapão*[...] o meu pai a chorar de cabeça na minha barriga o meu marido da prima da minha mãe a insistir no medronho, danado como o pássaro

— não tarda um segundo torço as goelas àquilo [...]

o marido da prima da minha mãe enlouquecido pelo piar das horas a jogar a garrafa ao relógio

— Cabrão do cuco

o pássaro cessou imediatamente de piar e pendurou-se de uma mola como um sufocado (OMI, p.29-30; grifo nosso)

Nesse contexto, o relógio assume especial significação: o pássaro cuco teatraliza as transformações e turbulências da revolução. O comportamento do cuco torna-se zombeteiro durante a Revolução e, mesmo mais tarde, quando substituído

¹⁰³ PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso* Trad. São Paulo, Ática, 1992, p.89.

por outro pássaro que não canta, o comportamento deste outro também faz alusão à situação pós-Revolução de que trata a obra. À volta do cuco, na cena ficcional da confusão circundante gerada pelos cravos de Abril, há músicas clamando liberdade nas rádios, foguetes, morteiros, para alertar sobre novos tempos sem ditadura.

No espaço restrito da casa da prima, o seu marido, estimulado pelo medronho, “destrói” literalmente o “tempo” da revolução na figura do submisso cuco, ensandecido com o tumulto da rua. O pássaro aumentava a desordem a se repetir inúmeras e aleatórias vezes: “escancarava o alçapão, o cuco do relógio que largou a pingar horas sem parar, curvava-se numa vênia piava trancava o alçapão”. Em reação imediata, o pai de Odete aniquila o “representante”, no seio da casa, da confusão dos Cravos de Abril. Trucidado no momento de maior desordem da Revolução, o cuco necessita, com urgência, ser reabilitado para a recuperação imediata do “tempo de ordem” vivido por Portugal durante a ditadura:

o meu pai consertou o relógio de cuco que o marido da
prima da minha mãe lhe ofereceu para salvar das insônias da sogra,
alvorçando a família com seu pasmo

— Ih Jasus

o bicho, entontecido pela pancada da garrafa de
medronho *piava horas inventadas e meios dias boreais*, punha-se a
mangar connosco do postigo até o meu pai lho fechar com uma
dúzia de pregos

— Cabrão do cuco

ouviram-se as bicadas de raiva do animal lançando-se
contra nós no interior da madeira e quando ele se calou o meu pai
despregou o postigo e demos com o pássaro morto, de patas para o
ar, num chão de parafuso e rodinhas (OMI, p.31)

Na comicidade das representações indiretas, o pássaro morto é atirado ao lixo, “embrulhado em jornal para evitar o cheiro”. Um mês depois, mete-se outro cuco “pintado de encarnado e amarelo” no relógio. Há uma explícita alusão à bandeira comunista nas cores do pássaro. O novo cuco, todavia, não canta absolutamente nada. Chegava ao fim da corda “num ímpeto enfatiado,

escancarava o bico, fazia a vênia, por favor, mirava-nos como se encolhesse os ombros e desaparecia mudo”. (OMI, p. 31) Em desespero, o pai de Odete aplica-lhe pancadinhas, a sacudir com força para chamá-lo à função, fazê-lo cantar.

Como solução, convoca-se Vitor, o artífice criador do cuco, para se explicar a ausência do cantar. Pasmado, o criador põe-se “a suspendê-lo pelas asas”, a “espreitar à lupa a cauda do animal”, tornando a espreitar. As desculpas de Vítor revestem-se de um alógico *nonsense*: “— Se calhar enganei-me e saiu-me uma fêmea sem querer escapou-me o canivete com um periquito assim pequeno acontece”. O cuco substituto que não canta por protesto ou por ter “saído fêmea”, resultado de uma simples escapadela do canivete.

As cenas, a despeito da comicidade, metaforizam a situação de Portugal durante e no pós-Revolução, quando se instaura um estado caótico, resultado da presença da liberdade em oposição a um inventado “estado de paz” imposto por décadas da ditadura de Salazar. Se a desorientação do cuco “assassinado” condensou a Revolução, o novo cuco-fêmea condensa a incapacidade, a falta de hombridade e, principalmente, a falta de voz dos novos governantes diante do caos deixado pela revolução e pela ditadura.

Em um Portugal ainda sob o domínio do pensamento arraigado na longa ditadura estabelecida no século XX, usufruir da liberdade torna-se confuso, emudecedor, assustador. Em *O Manual*, esse paroxismo torna-se nítido quando Odete, em visita a Palmela, na tentativa de recuperar os únicos brincos que possuía, encontra a Quinta intacta, como se essa não fizesse parte de Portugal pós-Revolução, sem muros pichados e sem cantorias anunciadoras da liberdade: “a vida continuava como antes dos foguetes e morteiros, do acordeão do café, e dos discursos sobre casas e liberdade”, porque ali não existia comunismo. A nova situação caótica que se sobrepõe à ordem ainda não contaminara o domínio “feudal” de Francisco.

Como a condensação e o deslocamento permitem inúmeras sobreposições de imagens, em *O Manual*, a figura do cuco também condensa a situação de um povo necessitado a quem não importa democracia ou ditadura. A esse povo, a sobrevivência é preeminente interesse: “— Livres de que? Se a miséria permanecia a mesma”(OMI, p.32).

No contexto pós-Revolução, a metáfora do relógio traça um paralelo entre a sorte do cuco massacrado, preso, morto e a sorte de um povo que tenta

desenhar o seu próprio destino e se depara com o caos. Para essa gente, não existe sequer a possibilidade de “trinar”, pois será imediatamente calada pela opressão da ditadura política ou pela ditadura da miséria ou, como se verá em *Exortação*, pelo terrorismo de extrema direita. Uma frase proferida por Vitor, o escultor do cuco, opera a “chave de ouro” que esclarece todo o sentimento do povo português em relação a políticos, poder e domínio: “periquitos e cucos para mim é o mesmo não dão para comer com broa”(OMI, p.32).

O relógio e o cuco, em *O Manual*, oferecem uma imersão sarcástica na ditadura de Oliveira Salazar e transmitem o olhar dos pobres sobre a Revolução dos Cravos. Esse alheamento, próprio do povo diante das circunstâncias de opressão, é também representado em *Exortação*. Simone e seu namorado, responsável pelos explosivos e pelos relógios que os detonam, justificam a fabricação das bombas com uma alienação aparente, “quero lá saber da política é uma maneira de ganharmos dinheiro *dentro de três anos* no máximo acabou-se montamos um café em Espinho”(EAC, p.47; grifo nosso). Seu discurso, no entanto, denuncia o ângulo pelo o qual vêem o mundo: é melhor trabalhar assim, “em vez de combater o socialismo, os ateus, os estrangeiros que nos roubaram em África”, desde que haja lucro, retorno financeiro. O deslocamento de idéias mostra que não só as ideologias provocam destruição, a ausência delas também corrói, mata, destrói.

Os relógios também representam angústias e anseios das personagens, como em *O Esplendor de Portugal*. A rica Clarisse, nas recordações de infância no colo de seu pai, traduz a indesejada lentidão da passagem do tempo, em sua necessidade se tornar moça: “se gente só dorme um segundo por que motivo os ponteiros do relógio, que nunca conheci nada tão lento, dão voltas e voltas”(OEP, p.272). As sensações são diametralmente opostas ao sentimento de preservação do tempo da miserável menina Odete, que “no verão acordava no escuro [...] via o candeeiro do senhor doutor aceso no escritório, as laranjas brilhavam na paz de agosto ardendo devagarinho como as lamparinas dos santos, e sentia-me bem, sentia-me eterna, sentia-me feliz dado que o *tempo parecia parado* para sempre e que ninguém ia morrer”(OMI, p. 23, grifo nosso). Os relógios, nas duas passagens metaforizam sentimento opostos e marcam, muito além do ritmo do tempo, os desníveis sociais.

A personagem-narradora Fátima, em *Exortação*, traduz a relação das personagens (ou nossa?) com o relógio, e, por extensão, com o tempo: “apetecia-me estrangular o despertador eléctrico, acabar com aquela companhia horrível, tirar o ficha da parede, desligá-lo, ver os números apagarem, suplicando — Não me mates”(EAC, p.20). Estrangular condensa a sonho de todos nós de parar o tempo e a violência ao “desligar o despertador, desligar o mundo, ter paz”? (EAC, p.21) Assim, a presença do relógio na Trilogia possui um vasto *ethos* pragmático que induz a auto-reflexidade e assinala a intersecção entre tempo e mundo. Em um universo globalizado, em que “tempo é dinheiro”, o relógio é antes de tudo o senhor, o dono do tempo, mas, em vez de prolongá-lo, parece encurtá-lo a cada dia. Tal como a obra moderna, o relógio produz um incessante ir e vir próprio do jogo. E esse jogo produz o “humor sério”, parte da estrutura do tragicômico.

Segundo Hans-Georg Gadamer, mencionado por Wolfgang Iser, o ser da arte se auto-representa e se revela no movimento incessante, próprio do jogo. Segundo ele, esse jogo não pode ser considerado “sério”, já que não possui um fim em si mesmo tal qual outra atividade que possua um objetivo, um fim específico. Por outro lado, Huizinga alerta que essa “ausência de seriedade” não pode esgotar ou definir o significado de jogo:

Analizando um pouco mais atentamente a antítese jogo-seriedade, verificamos que os dois termos não possuem valores idênticos: jogo é positivo, seriedade é negativo. O significado de “seriedade” definido de maneira exaustiva pela negação de “jogo”— seriedade significando ausência de jogo ou brincadeira e nada mais. [...] O jogo é uma entidade autônoma. O conceito de jogo enquanto tal é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade.¹⁰⁴

Sob o ponto de vista de Gadamer, sujeito (autor ou leitor) e o objeto (realidade) são transformados pela construção lúdica do texto e jamais serão os mesmos depois da leitura. Assim, a representação do jogo da arte torna-se algo

¹⁰⁴ HUIZINGA, J. Op.cit.51.

novo, inédito, e, ao mesmo tempo, verdadeiro. Eis o paradoxo que abarca a criação antuneana: os romances da Trilogia engendram um jogo cuja dinâmica questiona a realidade e desvela um painel muito próximo da realidade, ou da verdade, sócio-político-cultural do povo português do que a representação da História oficial.¹⁰⁵

Interpretado sob outro ângulo, o cerne do jogo que produz a dinâmica da representação transformadora pode ser reconhecido como a própria ironia. Segundo Luigi Pirandello, o sentimento do contrário que perpassa o questionamento irônico é limítrofe de uma “paródia do real”.¹⁰⁶ Estabelece-se o ponto de contato entre ironia e humor. Há de se lembrar que, assim como o cômico não é traço fundamental no conceito de ironia, o humor não pode ser definido apenas pelo desencadear do riso. Isso significa que ironia e humor atuam, sob tensão, entre o cômico e o trágico para expor a essência trágica do real.¹⁰⁷

A divergência convergente ou a convergência divergente do trágico e do cômico nos romances antuneanos suscitam emoções discordantes e complementares. Alegria e dor, o jocoso e o sério, o risível e o terrível simultaneamente se atraem e se repelem na complexidade da estrutura dos textos da Trilogia. O efeito dúbio do tragicômico de Antunes conduz sempre ao riso. Não é sem razão que Minois refere o humor como absolutamente indispensável para dar suporte à vida no século XXI: “o homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se e rir”.¹⁰⁸

Esta primeira parte mostrou que Lobo Antunes atua como demiurgo não só construindo estruturas, fazendo com que personagens se tornem peças do jogo, mas também se comporta como um juiz que estabelece as regras de um jogo. Com isso, manipula o leitor, envolvendo-o para que se torne capacitado a resolver os interditos, suprir as ausências, a ajudar na construção da cena ficcional. Faz mais, obriga-nos a nos tornar partícipes da reconstrução da remontagem das estruturas narrativas.

¹⁰⁵ GADAMER, H. G. *Hermenêutica Contemporânea Verdad y Método* (Vol. 1). Quinta edición. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, p. 154.

¹⁰⁶ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo, Editora Experimento, 1996 129-168.

¹⁰⁷ Idem, p. 131-132.

¹⁰⁸ MINOIS, Georges. *História do Riso e do Humor*, São Paulo, Unesp, 2003 Op. cit, p. 633.

Assim, o jeito de brincar “bem-humorado”, lúdico do Lobo obtém a convivência do leitor/co-autor. Penetra, sem que percebamos, nas camadas profundas da alma humana que todos tentamos não desvelar. O jogo textual, o jogo da ironia e o próprio ir e vir da ficção foram assim mostrados para entender como o “não sério”, em Antunes, carrega o muito “sério”. Trata-se de uma prosa comprometida com o homem e com suas atitudes diante da vida e do mundo. Essas são as bases em que se estabelece o humor de Lobo Antunes. Passemos, então, à segunda parte.

Parte II

2. O HUMOR EM LOBO ANTUNES

“Não ridicularizar, não deplorar, não amaldiçoar, mas compreender.” Sim. Mas e se não houver nada a compreender? Resta rir – não contra (ironia), mas de, mas com, mas no (humor). ¹⁰⁹

¹⁰⁹. SPINOZA, Apud COMTE- SPONVILLE, André. “Humor” capit.17 in *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

2.1. **FACES DO HUMOR:** comicidade e riso

“Não há nada que um humor inteligente não possa resolver com gargalhada, nem mesmo o nada”.

Armand Petitjean, *Imagination e realization*.

“O riso significa, essencialmente, a capacidade de sempre questionar nossos valores e nossas asserções”.¹¹⁰

Freddy Raphael, E Geneviève, Herberich

A escrita antuneana requisita, muitas vezes, o desdobramento ou detalhamento das teorias já vistas no decorrer da primeira parte. Para dar suporte às análises que se seguem, o início desta Parte II aprofunda a discussão sobre algumas teorias e conceitos de humor, riso e cômico pertinentes ao que se propõe observar doravante. Antes de prosseguir, algumas reflexões sobre a posição do autor estudado quando se refere ao humor de sua obra.

Maria Luisa Blanco, ao perguntar a Lobo Antunes se o próximo romance “seria mais risonho ou menos atormentado que os anteriores”, obtém como resposta:

— Isso me deixa perplexo porque, para mim, os meus romances não são tristes. Não poderia conviver tanto tempo com um romance se fosse muito triste e deprimente. Cardoso Pires também me dizia que não entendia por que se diz que meus romances são tristes,

¹¹⁰In “Elementos para uma sociologia do riso e da blasfêmia”in, *Revue des Ciencias Sociales de La France de l'Est*, 1994.

porque para ele estavam cheios de alegria e humor, e eu também penso isso.¹¹¹

Como já colocado, é consenso entre os críticos a ausência de humor em Antunes, contrariando a posição do próprio autor. Cabe aqui a questão: se o humor antuneano não pode ser percebido com facilidade, é possível que o homem contemporâneo tenha desaprendido a rir, como sentenciou Nietzsche, ou perdeu a capacidade de perceber o “espírito” do humor mais profundo?

Gilles Lipovetsky, em seu livro *A era do vazio*, pondera que a modernidade criou a necessidade do supérfluo na manutenção das relações sociais, “como se tudo o que tivesse certa profundidade pusesse em perigo o ambiente de proximidade e de comunhão”. Nesse ambiente, o homem individualista da ‘pós-modernidade’ procura somente aquilo que o seduz, distanciando-se do humor com conteúdo, do humor sério e mais profundo. Lipovetsky refere, ainda, que esse homem tem “dificuldade em ‘rebentar’ de riso, em sair de si, em sentir entusiasmo, em entregar-se à jovialidade”.¹¹² Infere-se desses conceitos que o humor contemporâneo, destinado à sedução e aproximação, perde a capacidade de liberação das energias acumuladas.

A princípio, já se sabe que o humor na prosa de Lobo Antunes não se encaixa na “sedução do fácil” exigida pela modernidade. Trata-se de um humor muito “ao gosto” de Freud: “rebelde”, carregado de ‘espírito’, de jogos verbais. É um humor utilizado para dissimular o ataque à ordem instituída. A não aceitação ou não entendimento deste “humor sério” recai sobre o grau de capacidade cognitiva do leitor. Colocado que o resultado cômico depende do entendimento do leitor e que este carece da interação com o contexto da comicidade, quais são, então, os mecanismos que fazem o riso disparar? Para se obterem algumas respostas, em primeiro lugar, retoma-se Freud, cuja teoria — sobre riso e *liberação* de energia — pode ser vista como síntese de várias outras teorias sobre riso e cômico.

O riso, resultado da liberação de energia inibida pelo aparelho energético,¹¹³ é liberado por um disparo a que Freud nomeia de *start* (tal qual a nomenclatura usada na engenharia elétrica para indicar o início de qualquer

¹¹¹ In BLANCO, M.L. Op.cit., p.65.

¹¹² LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D`agua, 1989, p.137.

¹¹³ In *Le mote d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris, Gallimard, 1930, p.242 – 245.

passagem da corrente elétrica). Na irrisão, o *start* pode ser provocado por diferentes desencadeadores, como gestos, palavras, expressões ou sinais, desvio dos significados. A importância da teoria de Freud incide no fato de a liberação de energia pelo riso preservar o indivíduo do sofrimento inerente a todo ser humano. A estes mecanismos de liberação, Freud nomeou *deslocamento*, lembrando que Freud concebe e nomeia a psique humana de aparelho energético ¹¹⁴

Entretanto, é a marca da transgressão que efetiva a suspensão do recalque e desencadeia as pulsões que imprimem prazer ao riso. Para que isso se manifeste, Freud analisa vários tipos de transgressão: a “transgressão autorizada” da piada; a “transgressão à cultura” no ato primitivo do parricídio; a “transgressão da ordem social” dos festivais ou “mundo sagrado” ¹¹⁵, território original do riso e a “transgressão do princípio de realidade” em benefício do “princípio do prazer”, presente no humor. ¹¹⁶ Afirmado como “liberador e enobrecedor”, esse humor “rebelde”, carregado de irreverência contra toda pretensão de verdade totalizante e com atitude de desidealização, como já visto. ¹¹⁷

Apresentado assim, o humor assinala um paradoxo: a desidealização possibilita a emergência de uma nova ilusão. Essa dupla face, desidealização/ilusão, efetiva-se na dimensão estética do “bem dizer” cômico. O riso e a irreverência transgressora surgem da quebra de expectativa: espera-se a angústia e irrompe a alegria; espera-se a morte e surge a vida. Dupla face implícita no tragicômico.

Desse modo, na configuração de dimensão estética, o sentido e a eficácia do humor dependem da forma de dizer, essencial ao procedimento humorístico e à transgressão. Kupermann refere essa forma de dizer do humor como mágica. Iguala “dito humorístico” e “ato humorístico” quando elimina as fronteiras entre “forma e conteúdo”, “entre palavra e ato”:

A palavra humorística, como a poética, é encantada e encantadora, e, assim, termina por eliminar as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre forma e conteúdo, bem como entre palavra e ato (e mesmo entre sujeito e objeto, como se verá adiante). Por isso, pode-se falar em dito humorístico ou em ato humorístico

¹¹⁴ Freud, 1927 p.189-190.

¹¹⁵ Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, Lisboa, Edições Antígona, 1988.

¹¹⁶ Freud, (1927). “O humor”, in E.S.B., Vol. XXI, Rio de Janeiro, Imago, 1980.

¹¹⁷ Idem, p.194.

indiferenciadamente. Nesse sentido, não é difícil vislumbrar o quanto uma elucidação maior do fenômeno do humor poderia enriquecer a concepção de interpretação e de ato analítico...¹¹⁸

O que interessa em Kupermann é que no humor o ato do falar do “dito humorístico” iguala-se à sua produção. Por outro aspecto, em resposta às críticas que recebe sobre o “comportamento arguto” dos sonhadores, apontado em seu trabalho sobre sonho, Freud afirma que “a evidente argúcia de todos os processos oníricos está intimamente relacionada com a teoria do chiste e do cômico.”¹¹⁹ Demonstra, assim, a íntima relação entre os processos de deslocamento e condensação presentes nos sonhos e nos chistes, e que ambos revelam — e aliviam — o inconsciente recalcado. É preciso lembrar que sonho é individual e chiste, humor, cômico são processos sociais.

Para Freud, o outro caminho para o cômico surge quando “a comicidade interessa-se pelo que é feio [...]em qualquer uma de suas manifestações”. Para reafirmar essa teoria, Freud busca em Fischer as manifestações da feiúra no cômico: “Se [o que é feio] for ocultado, deve ser descoberto à luz da maneira cômica de olhar as coisas; se é pouco notado, escassamente notado afinal, deve ser apresentado e tornado óbvio, de modo que permaneça claro, aberto à luz do dia (...). Desta maneira nasce a caricatura”.¹²⁰

Pelas teorias de Freud, é possível inferir que humor e o riso grotesco (ou produzido pela aparência grotesca) têm a função de sublimar tudo o que parece estranho e temido. O ato de sublimar acresce mais uma função ao humor. Anteriormente, Freud já havia assinalado que o indivíduo, diante da situação humorística, torna-se capaz de inverter sua posição em relação aos fatos e reverter à tendência à dor.¹²¹ Tudo isso transforma o humor em processo de defesa que preserva o indivíduo. Ao contrário do recalque, o humor, o chiste e o cômico aliviam das diversas psicopatologias inerentes ao homem.¹²²

¹¹⁸ KUPERMANN, Daniel. “Do humor e do grotesco na psicanálise.” In *VI Fórum Brasileiro de Psicanálise*, São Leopoldo, Unisinos, 5 - 8 de jul., 2001.

¹¹⁹ MASSON, Jeffrey M. *A correspondência completa de S. Freud para W. Fliess*, Rio de Janeiro, Imago, 1986, p.372.

¹²⁰ Apud, Freud, 1905, p.22.

¹²¹ Idem, p. 385.

¹²² Idem. p. 302-303.

No entanto, não se pode esquecer que o vínculo de Freud é psicanalítico, portanto, o humor é tratado nesse campo. Mesmo em comportamentos lingüísticos, como na comicidade decorrente dos jogos de palavras, é a transgressão ou a economia em relação a normas lingüísticas ou gramaticais que levam à irrisão, resultando em liberação ou sublimação. Também não se pode esquecer que Lobo Antunes é psiquiatra — considerado um dos melhores de Portugal — e, como tal, escreveu vários ensaios que aproximam psicanálise à literatura.

Em seu estudo síntese, *Linguistic theories of humor*, de 1994, Salvatore Attardo distingue três famílias teóricas para o período situado entre o pós-Renascimento e o pré-Modernismo: o *campo cognitivo*, o *campo social* e o *campo psicanalítico*. Neste último campo, como visto anteriormente, Freud apresenta o humor sob o viés da condensação com capacidade para liberar o indivíduo das inibições, das convenções e das leis.

Em outro campo, Attardo revela que o cômico, resultado da *incongruência* e do *contraste* dos elementos de um evento em relação a padrões considerados normais, foram abordados no *campo cognitivo*. Kant, início do séc. XIX, e Schopenhauer, também séc. XIX, em aproximação às idéias de Aristóteles, abordaram o cômico por esse campo. Aristóteles já antecipara o riso como desvio agressivo ao atribuir-lhe carga negativa ao humor.¹²³ Todavia, David Fairley-Hills afirma que a incongruência é, ainda hoje, ingrediente reconhecido do cômico: “O cômico surge das *incongruências* entre caminhos opostos que guardam as mesmas idéias e imagens”.¹²⁴ Linda Hutcheon corrobora essa teoria.

Attardo coloca que o *campo social* (sociolingüística) reproduz o lado negativo e agressivo do humor quando o apresenta carregado de superioridade, hostilidade, agressão, triunfo, depreciação, derrisão. Nessa situação, o objeto do riso que se apresenta, sempre, como antimodelo e o riso tende a ser corretivo social.

Pela abordagem lingüística, é preciso recordar o que estudos lingüísticos e literários tornam inquestionável: o fato de a comicidade ser muito mais facilmente acessível no discurso oral. Na oralidade, o receptor percebe a defasagem entre tons

¹²³ Idem, p. 47.

¹²⁴ In *The Comic in Renaissance Comedy*. London; Macmillan Press, 1981, p.20.

no momento da pronúncia das palavras e reage de imediato, expressando essa reação pelo riso.¹²⁵ Também Bergson afirma que o riso, na oralidade, surge da transposição de tons diferentes para a expressão da mesma idéia: “obteremos efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade”.¹²⁶ Vladimir Propp aborda a facilidade na relação entre riso e oralidade quando analisa textos folclóricos e aponta os substratos da oralidade como condutores do riso. Assim, à dificuldade de análise do texto escrito decorrente da ausência do autor, acresce-se a necessidade de interação com o contexto, o reconhecimento das ambigüidades e transposições propostas nas sutilezas do próprio texto. Isso

Para um dos principais teóricos do riso do século XX, Henri Bergson, o homem é sua capacidade de rir, o que dissocia o riso da situação cômica em si. No entanto, quando se pensa em cômico, surge a pergunta que Bergson tenta responder: do que se ri e por que se ri? Bergson recorre às clássicas divisões dos filósofos gregos, tanto que acresce o “fazer rir” ao “homem que sabe rir” do aforismo aristotélico. Henri afirma que “o riso não tem maior inimigo que a emoção” e que possui, sempre, um propósito coletivo, “nosso riso é sempre um riso de um grupo”.¹²⁷

O primeiro riso surge do efeito de rigidez(física ou moral) em que quanto maior a inconsciência inadequação ou distração da pessoa envolvida tanto mais risível se apresenta. Decorre, assim, da imperfeição individual ou coletiva que exigirá correção imediata. O riso é essa correção. “O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”.¹²⁸ Com isso, Bergson chama a atenção para a necessidade de flexibilização e de atenção constante cujo objetivo é manter a “elasticidade” do corpo e do espírito.¹²⁹ É notável como Bergson se preocupa com as questões ético-morais na construção de sua teoria. Com base na fabricação da comicidade, determina que a ambigüidade do riso serve para corrigir e moldar os membros da sociedade, fazendo-os atentar para desvios de caráter, como a avareza, por exemplo, ou os exageros da virtude.

¹²⁵ Apud ESCARPIT, 1991,p.33-44. De acordo com as teorias propostas por Chaucer, Addison e Cazamian para a produção do cômico.

¹²⁶ BERGSON, Henri, *O riso*, 1980, p. 90-93.

¹²⁷ Idem, p. 3-4.

¹²⁸ Idem, p. 64-5.

¹²⁹ Idem, p. 13.

Segundo ele, o riso e o prazer do cômico possuem uma “segunda intenção” relacionada à necessidade de corrigir. Isso aproximaria da realidade a comédia.

Em oposição, o afastamento desta realidade, é próprio da tragédia: “o herói de tragédia não bebe, não come, não se aquece.”¹³⁰ Colocado assim, o conceito bergsoniano toca as personagens da Trilogia sob a égide da comédia. Essas personagens representam “a carne, o esperma e o sangue dos homens”. É importante lembrar o que Lobo Antunes afirma: “... o que me interessa são pessoas que tenham uma espessura de vida. Interessa-me pouco o romance filosofante, esses livros imóveis onde as personagens são todas cérebro e não têm vida, nem sangue, nem esperma”.¹³¹

Grosso modo, pode-se dizer que para Bergson o riso é corretivo ético-moral, responsável por preservar os valores sociais. Também Minois, cem anos depois, em sua *História do riso e do escárnio*, aponta o riso como “reação inconsciente que sanciona desvios sociais” e “mantém uma necessária hegemonia da sociedade”.¹³²

Por sua vez, Wladimir Propp, também do século passado, acentua a distinção entre cômico e riso ao demonstrar que inúmeras variantes de riso não provêm do cômico, na tentativa de esclarecer a especificidade e o gênero de ambos. Refutando teses que tentam explicar o riso como resultado da contradição aparência/essência, ideal/real, alto/baixo, grande/pequeno, indaga se o cômico residiria na contradição que se opera no interior do próprio sujeito. Mesmo aceita esta tese, ela não explicaria a natureza ou a essência do cômico. Propp parte, então, para as condições operacionais do riso e encontra a primeira: diante do objeto ou pessoa, o indivíduo ri por possuir determinadas concepções morais, juízos, seguir determinadas convenções. Sem essa primeira condição, o cômico torna-se impossível.

Tal como em Bergson, o cômico para Propp determina comportamentos dentro de padrões ético-morais. Disso resulta a segunda condição para o cômico: o reconhecimento, naquele que ri, de comportamentos idênticos aos de quem se ri. O cômico funcionaria, assim, como espelho onde o sujeito verdadeiramente se vê. Ao

¹³⁰ Idem, p. 39.

¹³¹ In *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de abr. de 1994.

¹³² MINOIS, Op. cit, p.521.

apontar esta via, retoma algumas teses que havia refutado, em que os defeitos se tornam cômicos. Manifestos os defeitos, eles despertam o indivíduo pelo riso, mas podem também entristecer. Para resolver este problema, Propp foge ao formalismo que vinha seguindo, indicando as possíveis implicações morais sob o véu do cômico. Para tanto, enfatiza o riso da zombaria por desnudar defeitos, manifestos ou não. Sugere que a arte do cômico indica a inconsistência e a ineficiência interior. Propp afirma que, quanto mais perto se observa o cômico, mais se ri dos defeitos de ordem moral.

No entanto, a descoberta dos defeitos escondidos não basta para torná-los risíveis e cômicos. Concomitante aos defeitos deve atuar um fator surpresa. Não como a surpresa momentânea das piadas, mas aquela que só ocorre na sutileza velada das variantes e contrastes das grandes obras. A intensidade cômica revela-se cada vez mais poderosa e abrangente sob os detalhes e só se apresenta após sucessivas leituras.

Mais um problema impõe-se a Propp: o sentimento de hilaridade do cômico não reflete um sentimento de superioridade de quem ri? Propp recorre, uma vez mais, possível eticidade do riso e do cômico, que carregam uma espécie de instinto de justiça. É caráter moral do cômico e do riso. Isso, segundo Propp, suscita satisfação e prazer. O riso aproxima-se daquilo que Freud atribui a ele: liberação de energia psíquica e geração de prazer.

Percebem-se muitos pontos em comum nas teorias de Freud, Bergson e Propp. Um deles é o riso ser colocado como necessário para um comportamento coerente e coeso do homem e este ser o único animal capaz de rir e conseguir fazer com que outros homens riam. Há também os fatores psíquicos desencadeadores do riso apontados por Freud, os quais Henri Bergson coloca nos mecanismos de condenação sutil do riso contra os atos indesejáveis ou suspeitosos de uma sociedade.¹³³ Da mesma forma, Vladimir Propp afirma que sátira “levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los”¹³⁴

¹³³ BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre o significado do cômico*. Lisboa, Relógio d'água, 1991 Op. cit., 36.

¹³⁴ PROPP, 1992, p. 210

É preciso entender que, longe de fatos morais, o cômico necessita de pouco para produzir o riso: a inversão de uma palavra, um exagero, construção de uma frase, a logicidade ou ilogicidade, a ruptura ou afirmação do senso comum.

Antes de se iniciar a análise dos mecanismos irônicos nos títulos dos romances da Trilogia, é preciso reafirmar, então, que o humor em Lobo Antunes é força analítica. Assim sendo, denuncia a impermeabilidade de credos e ideologias que grassam e se expandem em nosso mundo e mostrar que “a idiotia é uma couraça invulnerável, capaz de proteger as crenças mais absurdas. Só o tempo usa as certezas, e é quando elas começam a se esboroar que o riso e a razão têm oportunidade de intervir eficazmente. Porque o riso só pode penetrar pelas fissuras, para alargá-las”.¹³⁵

¹³⁵ MINOIS, Op. cit., p.631.

2.1.1. Ironia nos títulos

A ironia não serve mais para se conhecer, nem para se descobrir aquilo que se esconde por trás das promessas, serve para sobrevoar o mundo e para desprezar as distinções concretas.

Vladimir Jankélévitch¹³⁶

Retomam-se neste capítulo, os “tipos de discurso cômico” que Denise Jardon estabelece em *Du Comique dans les textes littéraires*. Da tipologia elaborada por Denise fazem parte, lado a lado, ironia e sátira, humor e paródia, por estarem, de alguma maneira, relacionados ao riso.¹³⁷ Mesmo entendendo ironia como não sendo, necessariamente, figura cômica, os mecanismos dialógicos estabelecidos nos títulos podem confrontar e afrontar normas institucionalizadas e instaurar grandes polêmicas. Desse modo, na construção do discurso de Lobo Antunes, a começar pelos títulos escolhidos para as obras, a ironia surge em diversos elementos discursivos, entre eles na intertextualidade e interdiscursividade. Aparentemente descabidos, em nenhum momento os títulos ou seus conteúdos são citados ou mencionados no enredo. A ironia torna-se responsável por manipular o aparente distanciamento entre enunciado/situação narrativa. O diálogo, é sabido, possibilita a inferência de diferentes sentidos de ver e pensar o romance, como no caso da Trilogia e de toda a obra de Antunes.

Os títulos dos romances modernos têm sido objeto de estudo de vários autores preocupados com o papel que representam no conjunto de significações final do romance. Também aqui é preciso perceber, pelo viés semântico, a

¹³⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris, Flammarion, 1964, p.19.

¹³⁷ ARDON, Denise. *Du Comique dans les textes littéraires*. Bruxelas/Paris, De Boeck-Duculot, 1988.

importância dos títulos dos romances da Trilogia, *O Manual dos Inquisidores*, *O esplendor de Portugal* e *Exortação aos crocodilos*, para entender o jogo estabelecido pela ambigüidade do humor.

Em primeira instância, a ironia recai no fato de os títulos remeterem ao passado ou situação política vividos em Portugal. A história portuguesa, recente ou não, pode perfeitamente representar a história de qualquer país que tenha estado sob o domínio de uma ditadura ou que se considere colonizador ou império (como os EEUU, por exemplo). A segunda perspectiva recai no fato de a ironia, nesses títulos, deixar em aberto uma questão: que significados impregnam o sentido literal proposto? Finalmente, a questão principal: de que maneira a ironia aplicada aos títulos ativa uma série de interpretações que induzem a um humor crítico e perturbador?

No primeiro romance, *O Manual dos Inquisidores*, o dialogismo e a ambigüidade do título sensibilizam para dois momentos distintos da História portuguesa: o salazarismo e a Inquisição. O título usado por Lobo Antunes remete aos manuais medievos escritos em e para um período de perseguições e desmandos da Igreja Católica: *Manual dos Inquisidores*, de 1578, traduzido do *Directorium Inquisitorium* por Francisco Peña. Visto por esse ângulo, o título recalca os procedimentos inquisitoriais, como inquérito e tortura, projetando-os na realidade da ditadura salazarista, quando foram utilizados para quebrar a resistência de opositores ao sistema vigente.

Do título é possível inferir que “uma vez a violência introduzida na história, ela continua a exercer seus efeitos malignos por décadas ou séculos” afirma Tzvetan Todorov.¹³⁸ Isso resulta em percepção do presente, não como contraponto, mas como espelho, metáfora ou alegoria do passado não como deslocamento, mas condensação de fatos, atrocidades, desmandos.

Por outro lado, o fato de um título remeter aos títulos dos manuais do Santo Ofício, sem ligação explícita ou citação do objeto no corpo da narrativa romanesca, aproxima-se da *ironia niilista*, conceito de Norman Knox desenvolvido

¹³⁸ In “Ascensão do homem público”, tradução de Clara Allain, *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 18 de mar.de 2001, p.4 -10.

para o período romântico.¹³⁹ Nesse tipo de ironia, as disparidades são realçadas entre a inevitabilidade de um resultado e a certeza de fatos que conduzem à inexorabilidade do destino das personagens de Portugal pós- Revolução dos Cravos. Se no niilismo se perde o ideal pelo desaparecimento de referências desejáveis, na *ironia niilista* o jogo dos contrários aponta para o paradoxo de um mundo sem nexos.

Na construção do título do romance, *O Manual dos Inquisidores*, o uso do artigo “o”, que não aparece nos manuais medievos, além de distanciar o título do autor da obra, particulariza e individualiza o vocábulo “manual”, tornando-o único e mais “importante”. A palavra “manual” sugere o “fazer por si mesmo” e aponta para a facilidade de se “executar com as mãos”. Nesse aspecto, a elaboração de um manual pressupõe apresentação clara na ordem devida para a obtenção de efeitos ou resultados desejados. Assim, utilizar o vocábulo ‘manual’ também incluiria o título na categoria da ironia crítica: o ‘manual’ de Antunes nada tem de fácil, metódico e claro. O sentido da palavra é tomado às avessas: trata-se de um manual de como não se deve fazer, de como não se deve agir no poder político, econômico, nas relações familiares, no comportamento moral e religioso. Além disso, a utilização do título encaixa-se no que Linda Hutcheon aponta como paródia: “imita com diferença crítica”.¹⁴⁰ Quanto à palavra “inquisidores”, esta assume o sentido de perversidade, atrocidade, tão característica dos inquisidores medievais como Bernardo Gui ou Eymerich, com uma diferença fundamental: neste manual contemporâneo, todas as personagens são colocadas a arderem na fogueira, alimentadas pela consciência dos atos praticados durante o período ditatorial.

O título do segundo romance da Trilogia, *O esplendor de Portugal*, é um verso chave do Hino Nacional Português, que retoma o patriotismo do passado glorioso. Reviver significa acordar o “herói do mar, nobre povo/Nação valente e imortal” para levantar “hoje de novo/ o esplendor de Portugal”, esplendor difuso nas diversas formas de sofrimento que o colonialismo e a necessidade de liberdade imprimiram em terras africanas, espaço primeiro do romance.

¹³⁹ In DURHAN, N.C. *The word Irony and Its context*, 1500 - 1755, 1961. Apud MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 34- 49.

¹⁴⁰ PROPP, V. Op. cit., p. 53.

Durante a leitura da obra, a aura de brilho do “esplendor”, no título, sedimenta a ironia. Brilho, esplendor podem ser sinônimos de resultado da “grandeza” imposta pela ditadura domínio, de províncias ultramarinas, com a devastação das terras e dos seres degradados que vivem sobre ela?

Ao contrário de romances anteriores, como *Os cus dos Judas*, *Fado Alexandrino* ou *As Naus*, que trazem a África como local de recordação, em *O esplendor*, o lugar primeiro é África, cuja situação de colonizada é anterior ao tempo do romance. O confronto do título com uma passagem da obra mostra o posicionamento da família da personagem Isilda, a matriarca que permanece em África após a libertação de Angola, na tentativa de salvar as plantações da fazenda. Na passagem que se segue, reconhece-se o objetivo do título. Sob o efeito parodístico do título está a arrogância e o autoritarismo de Portugal em afirmar que a dignidade reside no fato de mandar:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos por não sermos mais que tolerados, aceites com desprezo em Portugal.

[...] de certo modo éramos os pretos dos outros [...] aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar (**OEP**, p.255).

A reflexão sobre o sentimento de superioridade dos portugueses em relação aos africanos aparece ampliada do detalhe cômico no comentário de Alice, em *O Manual*:

o jacaré trancou os lábios com o meu marido dentro mergulhou no lodo para proceder à digestão e até hoje, abandonado cinco dúzias de mestiços aos horrores da orfandade, eu, viúva, entreguei os terecos aos escarumbas que os fitaram, a catar as virilhas, numa indiferença de desprezo por não serem Império[...] (**OMI**, p.193)

No terceiro título, *Exortação aos crocodilos*, o *leimitov* que se impõe no enredo, “nunca houve rosas”, demonstra a supremacia da imposição dos homens, figurativizados em “crocodilos” sobre as mulheres que, embora dominem a voz narrativa, são secundarizadas na obra. Maria Alzira Seixo afirma encontrar a intertextualidade deste título em *Exortação da Guerra*, tragicomédia de Gil Vicente, e em o *Sermão de Santo António aos Peixes*, de Padre António Vieira, no qual “antecipa, pelo significado do verbo exortar, a interpelação do tipo imperativo” recalcada no substantivo, indicando um campo semântico que abre um leque de significados para as palavras “exortar” e “crocodilos”; contudo, não exemplifica qual seria esse leque.

Por sua vez, Lobo Antunes afirma que encontrou o título de *Exortação* quando lia uma tradução feita por Octávio Paz da obra de Chuang-Tse. Para o pensamento simbólico do Oriente, o rugoso crocodilo representa o ego blindado do Ocidente, sinistro, hostil e sempre em guarda.¹⁴¹ Para o usuário de língua portuguesa, “crocodilo” quase sempre remete à expressão popular “derramar lágrimas de crocodilo”. Neste contexto, a palavra carrega a carga de fingimento e traição, principalmente nas relações pessoais. A analogia dá-se pelo fato de as lágrimas serem resultado da compressão da glândula lacrimal quando o réptil engole uma presa grande.¹⁴² Assim, a carga ‘fingimento’ é acrescida aos significados hostil, cruel, implacável da palavra *crocodilo*. São homens que matam ou destroem sonhos, principalmente os femininos, sem remorso. A lágrima vertida ocorre pela força empreendida no esmagamento do outro e não por algum tipo de comoção.

Assim, ao primeiro contato com os títulos, emerge a carga irônica da Trilogia. Muito além do enredamento que a história poderá produzir, o título alerta que romance a ser lido deve ser entendido como arma de denúncia e conscientização, tal qual afirma professor Massaud Moisés em relação a vários outros autores portugueses.¹⁴³ Os contraditos sarcásticos dos títulos retirados de antigos manuais, de expressões simbólico-alusivas do adagiário popular ou de excertos de sentenças literárias e eruditas, mesmo do Oriente, firmam a visão crítica

¹⁴¹ PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais* in <<http://www.fezocaonline.com/mistygray/html>>.

¹⁴² RODRIGUES, Greice. *Rio de Lágrimas*. São Paulo, Editora Três, *Isto é*, n° 1865, 13 de jul. 2005, p.40-41.

¹⁴³ In *A literatura como denúncia*. Cotia, Ibis, 2002.

de Antunes. O resultado do efeito irônico-cômico é um humor sério, reflexivo, de denúncia sobre poder, instituições e povo. Massaud Moisés afirma que “denunciar (em literatura) é buscar uma imagem ou o ângulo que reforce o olhar menos atento”.¹⁴⁴ No caso, os títulos da Trilogia assumem a função “zoom” das câmeras fotográficas: aumentam, detalham, aproximam.

Os títulos, *O Manual dos Inquisidores*, *O esplendor de Portugal e Exortação aos Crocodilos*, como os de quase todo conjunto da obra do autor, paradoxalmente condensam fatos e situações históricas sob o aspecto ingênuo do *nonsense* ou da similitude com animais. Qualquer caminho para análise dos títulos conduz ao jogo de ambigüidades, do “dito” no “não dito”, próprio da ironia. O resultado ultrapassa os níveis diegéticos para recair na carnavalização, nas inversões, antagonismos contidos nos “jogos textuais” da Trilogia que traduzem o “humor sério” de Antunes.

¹⁴⁴ Ibid. id.

2.1.2. Repensar limites: *Ridendo castigat mores*

Entender a abrangência com que Lobo Antunes aborda questões de cunho familiar, sexual, ideológico ou religioso em todas as camadas da sociedade requisita olhar mais detalhado sobre a construção das personagens. Nos três romances, o *ridendo castigat mores* aclamado por e em Molière apresenta-se como uma espécie de gesto social em que a moral é “castigada” no interdito monologal de personagens.

A estratificação social, em *Exortação aos crocodilos*, é denunciada pela linguagem utilizada pelas mulheres narradoras. Por sua vez, *O esplendor de Portugal* denuncia o jogo de tensão das relações conflituosas entre brancos e negros. Em *O Manual dos Inquisidores*, romance da Trilogia em que mais pesa o humor e a ironia, posto que observáveis na superfície da enunciação, a divisão de classes é absolutamente nítida, inclusive com voz dada aos serviçais do ministro, durante o período que antecede a Revolução dos Cravos. Neste *Manual*, além do ministro, seus filhos e esposa, o banqueiro e sua sobrinha, todos os serviçais, do porteiro ao furriel, da cozinheira à governanta, ou mesmo a principal amante de Francisco, Milá, têm voz e participam da narrativa, cada qual com maior ou menor carga de ironia e/ou comicidade.

Em *Exortação aos crocodilos*, o ridículo do sentimento patriótico surge com os “crocodilos” que sonham “salvar o País das esquerdas, do que essas mesmas esquerdas teimavam em apelidar de colônias, matando milhares de portugueses em África e desapossando até da própria roupa os que por acaso não matavam”(EAC, p.14). As reuniões em casa de Mimi destinavam-se a projetar explosões para “a salvar a Pátria a partir da fronteira de Espanha, Franco connosco, a Guarda Civil connosco, a Guarda Republicana connosco, o Norte connosco, a Igreja connosco, a metade do exército connosco, que, apesar de tudo ainda havia exército”(EAC, p.14). A presença do chiste tendencioso, “apesar de tudo ainda havia exército” dissimula, na implícita história da Revolução de Abril empreendida pelo exército para derrubar a ditadura, a vontade do grupo em eliminar os militares que não concordavam com a ideologia de opressão do grupo. Com característica hostil,

o chiste condensa contrários para dissimular as intenções dos recalques da direita política do país sobre o exército, responsável pela queda da ditadura.

Conivente com a longa ditadura de Salazar, a ultra-direita vinga-se do caos, da derrota e da perda das colônias africanas por meio de mortes “reparadoras”. As intenções dessa direita radical ficam claras no “não dito” da frase “não se tratava de vingança, mata-se para salvar o país”(EAC, p.14).

Vista assim, a prosa de Lobo Antunes possui característica de correção dos costumes, da ética e da moral, tão presente em Bergson e Propp. No entanto, Antunes não se detém apenas nos defeitos ou virtudes exageradas de poderosos, como faz Saramago. O Lobo também ataca os abusos de “sutilezas” em personagens anônimas ou de menor importância na trama, em quem condensa atitudes e comportamentos do povo português.

Em *O Manual*, há uma passagem em que, ao tentar vender um tecido de lã falsa, Dona Dolores, mãe de Milá, coloca-se como mentirosa para a cliente de seu armário e projeta a mitomania para todos os portugueses sem que a freguesa se dê pela ofensa também dirigida a ela: “Repare na etiqueta acha que o ingleses mentem não me *refiro aos portugueses* os ingleses acha que os ingleses mentem?”(OMI,p.301; nosso grifo). O jogo chistoso em que os ingleses são comparados aos portugueses é reafirmado na possível qualidade do tecido. Apesar da hostilidade do chiste, a mitomania e a superioridade inglesa são encobertas por um véu de ingenuidade e ausência de malícia, que promove a irrisão. Mais ainda, no contexto da vida mesquinha das personagens, a peça de lã condensa a miséria, o vício ou a necessidade da mentira, a degradação, a supremacia inglesa, que tantas vezes teve Portugal sob seu jugo.

Nesse brincar de corrigir e “castigar” costumes, nem mesmo a profissão de Antunes é perdoada. Analisada por um psiquiatra, Fátima desfere: “O psiquiatra acha que eu devia ser enfermeira dos homens em lugar de me casar com eles e *leva-me cinco contos por semana para repetir esta idéia*”(EAC, p. 153; grifo nosso). Também em *O Manual*, a madrinha de Paula, Alice, menciona um médico: “o médico de Luanda a imaginar a cena — do Jacaré engolindo o marido de Alice — a calcular o que eu padeci, emocionado, *que graças a Deus há médicos sensíveis*, a dar-me pancadinhas compreensivas na mão”(OMI,p.193). Insensibilidade, inutilidade e ganância são criticadas como inerentes à profissão médica. Os mecanismos na fabricação da comicidade, entretanto, diferem nas duas passagens.

Na primeira, vem sob a forma de representação direta, sem deslocamentos. Na segunda, a insensibilidade como regra se afirma no contrário do explicitado ironicamente na frase “*graças a Deus há médicos sensíveis*”

No entanto, na passagem “as velhas sonham com dentaduras postiças para poderem sonhar com uma visita ao talho e cento cinqüenta de alcatra embrulhado em papel pardo no Natal”(OMI, p.300), o grotesco, a feiúra na ausência dos dentes não condena ou agride a velhice. O foco é a miséria reforçada na necessidade de se possuir uma dentadura postiça para comer “cento cinqüenta de alcatra no Natal”. O exagero reforça a crítica ao poder, que condena o povo, mesmo os velhos, à miséria absoluta.

Por outro lado, a velhice sensual e libidinosa é criticada na figura do bispo que assedia todas as mulheres e se torna amante de sua afilhada, Fátima. A proximidade entre ambos torna a relação limítrofe ao incesto. Pela voz de Fátima, apresenta-se um bispo “apavorado que seu Deus o castigue e nisto um pombo a observá-lo na grade da varanda com um dos olhos primeiro e o outro depois, o meu padrinho supondo que é o Espírito Santo a trancar-se no escritório pedindo auxílio de joelhos”, roído de remorso. Nem remorso, nem a presença do Espírito Santo livram Fátima de ser engravidada pelo bispo, em denúncia aberta à concupiscência de padres e bispos sob “discurso celibatário” da Igreja e a imposição da castidade.

No entanto, o mais irônico no discurso deste bispo, é o remorso de cair sob o pecado do sexo quando, como membro do grupo de ultra-direita, considera a tortura e a morte de ‘comunistas’ atos de uma “Guerra Santa”. Esse exacerbamento ideológico pesa a “idiotia” tal qual grassou no meio católico do século XX, quando se perseguiram comunistas tal qual se fizera com as bruxas da Idade Média.

O rir antuneano não perdoa nem mesmo as crianças. Em apresentações, com “coelhos *desajeitadíssimos*, com a professora que gastou um mês no mínimo a ensinar-lhes a *palermice* da coreografia a bater palmas e a *esbracejar*, sacudindo os pompons entre coqueiros de esferovite e girassóis de plástico” ou “a agradecerem o sucesso em vênias *desencontradas* exceto o segundo da esquerda que *chorava como uma madalena gritando pela avó*.”(OMI,p.208; grifo nosso), as palavras grifadas condensam o ridículo dos adultos que impõem as crianças à troça: um mês no mínimo a ensinar-lhes a *palermice* da coreografia a bater palmas e a *esbracejar*. Contudo, fica por conta da voz de Leandro, o porteiro do prédio onde mora Milá e sua mãe, Dolores, a responsabilidade pelas maiores

críticas aos costumes, ao regime e ao próprio Salazar. Leandro observa o comportamento das autoridades que dedicam ao povo, a vasos, a flores, aos apliques e caixas do correio o mesmo valor e a mesma consideração:

O professor Salazar a entrar- me no prédio em passinhos delicados de freira, ondulando os dedos transparentes para os vasos a cuidar que as flores o aplaudiam, e quem diz o professor Salazar diz o senhor almirante a cortar fitas de inauguração invisíveis com uma tesoura enorme seguido pelo seu cortejo de Diogos Cães engalanados, e quem diz o senhor almirante diz o cardeal lânguido, empalidecido pelos jejuns e mortificações da virtude, oferecendo o anel a beijar aos apliques e às caixas do correio, e quem diz o cardeal diz o major da Pide, pardo, obliquo, sozinho como um empregado bancário viúvo, todos reunidos no andar das aventesmas a decidirem de milagres com pastorinhos e de campos de concentração.(OMI,p.294)

O “não dito” do texto desvela as atrocidades, distorções e violência que subjazem ao poder de um ditador que anda com “passinhos delicados de freira” e “ondulando os dedos transparentes para os vasos a cuidar que as flores o aplaudiam”. As aberrações, desequilíbrios e desmandos têm o acostamento de um “cardeal lânguido, empalidecido pelos jejuns e mortificações da virtude” um “major da Pide, pardo, obliquo, sozinho”. No excerto, o *ridendo castigat mores* “lixa” a superfície das personagens para lhes desvendar o caráter.

O espanto pela “condição física” dos vigorosos governantes do país realiza-se na voz da mãe de Milá, Dona Dores, “o ministro o professor Salazar, tão *ginjas* que perguntava a mim própria a razão de lhes obedecerem e terem medo deles, tomavam chás e discutiam papéis, e eu na perspectiva de lhes partir na cabeça um dos gatos de porcelana do tremó” (OMI, p.278) ou “o *ginja* do ministro e o outro, o mandão-mor, o chefe, ainda mais *ginja* que ele, um par de velhos[...]que cheiravam a azedo, os *ginjas* a governarem o país entre torradas com manteiga sem sal e golinhos de tisana”(OMI,p. 278).

À passagem da comitiva de Salazar pelos corredores do prédio da rua Castilho, onde o ministro montara um apartamento para a amante Milá, Leandro equipara o poder a poleiro e reduz o comunistas a montes e “gorros de pele”:

Eu que começava a gostar dos comunistas porque assim que se apanhassem no poleiro enforcavam os ricos, porque ao menos queria toda a gente ao meio da neve, triste e órfã e a viver ao monte com um gorro de pele na cabeça, eu a agradecer a humilhação da moeda que devia escancarar- lhe o queixo com uma tenaz e despejar-lhe pela boca abaixo

— Obrigadinho madame

E ao entrar em casa como uma fera e a jogar o centavo na retrete com tanta força que se nota a marca, minha esposa

— Andas à pedrada à sanita Leandro? (OMI, p.293)

A pressuposição de que Leandro fosse simpático aos princípios comunistas, capazes de organizar a sociedade e de mudar sua vida, dissolve-se imediatamente quando ele traz à tona desejo “*queria toda a gente ao meio da neve, triste e órfã e a viver ao monte com um gorro de pele na cabeça*”. Leandro recalca na vivência igualitária do comunismo seu sentimento de inferioridade. Condensa, assim, o comportamento do povo que abaixa a cabeça diante de poderosos, ou por medo ou pelo peso do dinheiro, tornando-se conivente com as atrocidades do poder. Ao jogar a moeda à retrete, alivia sua raiva e a tensão, em rebeldia muito reservada contra as disparidades sociais e econômicas.

Leandro representa o povo na luta, às escondidas, contra o sistema. No entanto, na portaria do prédio “chique” da rua Castilhos, brada contra travestis, prostitutas, mendigos, testemunhas de Jeová, promovendo uma guerra particular contra pessoas que possuem o mesmo nível sócio-econômico dele. Tanto que na primeira vez em que Milá chega ao prédio, dispara; “enganaste-te de sítio pequena os cabarés são na duque de Ávila não são aqui desanda” a enxotá-la com o jornal como se enxotam perus “— Às três da tarde e já no comércio dos ovários como é que esse país há-de progredir”. (OMI, p.279) A comicidade recai na incongruência dos atos e no jogo verbal de Leandro. Na condição de desfavorecido, o que se espera de Leandro como crítico do sistema e de Salazar é que se mantenha firme na posição ao lado dos desfavorecidos.

Não existe no comportamento de Leandro, como em de nenhuma outra personagem, o automatismo de rigidez ou de ação responsável pela promoção do cômico. Ao contrário, são as manifestações das ambigüidades humanas, as

contraposições de atitudes que conduzem à comicidade. Isso promove conexões entre condensações, deslocamentos, representação indireta, justaposição que, por si, são uma teoria quase completa sobre o humor.

A complexidade na fabricação do humor nas criações de Antunes representa o próprio movimento da vida e do homem. É a flexibilidade e não a rigidez que alerta sobre costumes arraigados, presos a preconceitos e a dissimulações. Neste contexto, castigar a moral e punir os costumes confundem-se com o perdão. O perdão deve ser distribuído a todos, ricos e pobres, poderosos e povo, igualitariamente. Afinal, todo homem condensa em si virtudes e defeitos.

O humor duro da prosa de Antunes não poupa nem perdoa ninguém. O *leimitov* antiqüíssimo, *ridendo castigat mores*, arrasta toda a sociedade portuguesa para dentro do romance, denunciando a arrogância do poder, a cupidez dos membros da Igreja, de priores e bispos, a ganância dos banqueiros, a sordidez dos pobres, a mediocridade dos serviços, a má formação ideológica dos operários. Lobo Antunes aponta a avidez e a mesquinharia de médicos, veterinários, enfermeiras, enfim, a violência que perpassa e decorre de todas as profissões e classes sociais portuguesas, microcosmo para a representação das relações sociais de qualquer país do mundo.

Muito mais do que corrigir erros e moral, é para repensar os limites do homem que o castigo pelo riso, em Antunes, atinge a todos nós. Para isso, o riso necessita passar pela violência e arbitrariedades do poder, como manifesto no humor negro estudado no próximo capítulo.

2.1.3. Humor negro e denúncia

Uma análise do cômico na Trilogia não poderia passar ao largo do humor manifestado nos interditos do absurdo: o humor negro. Associado ao Surrealismo, também esse humor desconcertante é regido pelo princípio do prazer, por surpreender e divertir através da palavra. Segundo Maria Manuela Pardal Krühler, “uma escrita que se pauta pelo prazer e que dele vive conduz-nos invariavelmente ao discurso sedutor, aos efeitos de sedução que brotam das palavras, sobretudo quando estas jogam com os interditos. É o caso do humor, e muito particularmente do humor negro.”¹⁴⁵ Entre os críticos que destacam o caráter anti-conformista e libertário do humor negro, encontra-se J. Cândido Martins, que considera esse humor “um poderoso antídoto contra os excessos da sentimentalidade ou do conformismo, contra as arbitrariedades do Poder e dos saberes instituídos.”¹⁴⁶

O conceito de humor negro como “revolta superior do espírito”, libertador e sinônimo de denúncia, foi concebido pelo surrealista André Breton, sob influência de Hegel. Trata-se de um humor desconcertante que possui em essência o “princípio do prazer” freudiano. Esse princípio deve ser considerado não apenas pela capacidade que este humor tem de surpreender e divertir,¹⁴⁷ mas pelo alívio que causa por saber a situação distanciada de nós. É a liberação da tensão provocada no riso pela exacerbação das situações de horror que remete às teorias freudianas. No caso da irrisão, que resulta do exagero e que tenta libertar e corrigir, tem suas bases nas teorias de Bergson. Pode-se inferir que o humor negro sintetiza as duas teorias em campo específico. Aplicá-las no âmbito de situações repulsivas resulta neste tipo de humor não mencionado por Propp em sua tipologia, mas nem por isso menos cômico.

Pela voz de Carlos, logo no primeiro capítulo de *O esplendor de Portugal*, dá-se o relato das lidas diárias e, principalmente, como é o tratamento

¹⁴⁵ In *Humor Negro e Surrealismo na Obra de Mário Henrique Leiria*, Tese maestr. Lit. Comparadas Port. e Francesa, Univ. Nova de Lisboa, 1994, p. 6.

¹⁴⁶ *Teoria da Paródia Surrealista*, APPACDM, Braga, 1995, p. 222.

¹⁴⁷ BRETON, André. *Anthologie de l'humour noi*. Paris, ed. Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 16.

dado aos trabalhadores contratados para a colheita de arroz na fazenda da mãe adotiva, Isilda, em Angola. Em que pese à brutalidade trazida à superfície do discurso, o deboche e a malevolência marcam o humor: “os camponeses não se cansavam de *morrer de amebiana* mal chegavam em camionetas de gado, *fingindo-se* moídos da viagem para não trabalhar, desatavam logo com vômitos e febre e o administrador teimava que agonizavam de propósito”(OEP, p.19; grifo nosso). Na continuação do “teatro de horrores”, para exemplar os outros trabalhadores, o administrador despertava o doente com “um cubo de gelo no ânus”. A despeito da repulsa provocada pelo ato, um sorriso resulta do insólito contra-senso das afirmações do capataz, assim como o fortalecimento do trabalhador à base de “clisteres de quinino”:

— *um homem com saúde de ferro* minha senhora, é o espírito de contradição destes camelos estava morto e enterrado e os súbditos, fidelíssimos, apressavam-se a copiá-lo

— Levanta-te, deixa-te de fitas, levanta-te agüentavam um mês no máximo mesmo fortalecidos a clisteres e quinino.(OEP, p.19; grifo nosso)

A crítica à violência manifesta-se na aparente normalidade em que ocorrem os fatos e nas contradições da fala e atitudes do capataz,

E como o chefe da polícia não fazia tenções de apanhar arroz desde as seis da manhã *por quinze escudos ao dia*, com a obrigação de gastar na cantina e dever no fim do mês, *dado que o peixe anda caro, o triplo do que a aldeia inteira pagava*, os cipaiois substituíram o projecto excelente de uma criatura a estrebuchar num ramo por uma ainda melhor distribuição geral de bastonadas ao povo que estranhamente não se *regozijou* com as palmas no lombo ou nas nádegas *consoante os caprichos do cacete* (EAC, p.18; grifo nosso)

A manifestação de humor desconcertante e com carácter libertário ou de denúncia, como no excerto acima, em que elementos macabros, a “criatura a

estrebuchar”, ou absurdos como a miséria de ganho dos camponeses e o lucro aferido “três vezes mais” do que o lucro dos comerciantes da aldeia, ou de elementos violentos como a “distribuição geral de bastonadas ao povo”, não teriam tanto impacto se não estivessem associados ao humor negro. Contudo, este humor tem muito das características hiperbólicas da caricatura e do exagero. É pelo riso provocado no exacerbamento das situações mórbidas, doentias, que se tenta diminuir o absurdo da situação imposta aos negros.

Se em *O esplendor*, a maldade aplicada aos negros provém de uma relação de subserviência, em *Exortação*, a perfídia surge entre parentes. Como em outras passagens, são os interesses econômicos que ficam implícitos nesta manifestação de humor negro, um pouco mais ameno, mas nem por isso menos crítico e contundente. Em *Exortação*, a cunhada “que se achava com direitos na seqüência de partilhas confusa” oferece, em “atenções de amiga”, às escondidas, saquinhos de amêndoas doces destinados a “espevitatar a diabetes” a Vovó Alicia, avó de Mimi, “ansiosa de a ver abrir o pacote, chupar o açúcar e cair para o lado (agitação de braços e pernas de barata na agonia)” (**EAC**, p.49). O humor do absurdo, recalcado de maldade, da aproximação da morte da avó com a agonia de uma barata. A frase “agitação de braços e pernas de barata na agonia”, que conduz à situação da morte à mais baixa degradação do homem, leva no seu “interdito”, no “não dito”, o inumano lado de quem a produz. Tanto é assim que a colocação entre parênteses — (agitação de braços e pernas de barata na agonia) — traduz um pensamento em *off* da cunhada “amorosa”. Trata-se de um chiste tendencioso, que briga por atenção para chocar, e, com isso, desencadear reprovação. O humor negro, no caso, tem a função de distanciar, e não aproximar, o ponto de vista do comunicador.

Da mesma forma, todos os romances da Trilogia apresentam situações em que o humor surge associado aos perigos suscitados nos subterrâneos da ditadura de Salazar, mesmo após a Revolução de Abril e os conflitos motivados pela colonização de Angola. São torturas, mortes, massacres, descritos com carga irônica que introjetam situações macabras, cujo resultado quase sempre requisita um sorriso nervoso de reprovação. O humor negro em Antunes, desenvolvido, sobretudo em torno da temática da morte e da violência gratuitas, não prescinde

sequer da mutilação do indivíduo, tal como André Breton refere ser característica desse tipo de humor.

Observe-se o comportamento dos “crocodilos” de *Exortação*, quando se descobrem denunciados à “Judiciária” por suas barbáries. Levam o denunciante às dunas do Guincho, sob o rigor do inverno. O comentário “lágrima e lágrimas, nenhum *arrependimento*, lágrimas, as ondas danadas na praia e o fulano em *lágrimas* e o comandante para ele: - *Acorda* (...) e o homem a tremer, não lhe fizemos nada”, além do cinismo, o risível dessa passagem recai na ampliação de sentido das palavras grifadas: na primeira, *arrependimento*, atribuída ao denunciante e não, como sugere o desvio normal, aos “crocodilos”. Ao exigirem reparação por parte do denunciante, os crocodilos se acreditam eximidos de qualquer culpa sobre as atrocidades que cometem. A palavra *acorda* contrapõe-se frontalmente “ao não lhe fizemos nada”: sob frio e ondas brutais, estaria o denunciante a dormir um sono tranqüilo? O peso necessário à produção do humor vem em seguida, no mesmo relato, pela voz do marido de Mimi. Nele, a palavra “pacificamente” é atribuída à violência e tortura aplicadas contra o denunciante: “deixámo-lo nas estevas sob o berro da nortada, mais tarde soube que no dia seguinte o comboio o levou de rojo de Cascais ao Estoril” (**EAC**, p.17). O trem não o leva como passageiro, como se supõe pelo enunciado, mas arrastado pelos trilhos, como aparecerá na descrição do mesmo fato por Fátima. Nada mais precisa ser dito.

A diferença entre o discurso que utiliza como máscara o humor, mesmo o chamado humor negro, tal como se apresenta no excerto acima, e o discurso em que os fatos narrados buscam similitude com o real, sem disfarces metafóricos ou ambigüidades, pode ser comparado aos horrores da Guerra colonial de Angola, pela voz moribunda de Francisco, em *O manual*. O discurso imagético registra o terrível contraponto brancos/negros para oferecer a visão de uma situação inversa: agora a crueldade fica a cargo das atitudes dos negros, negros massacrando negros, negros aterrorizando brancos. Observe-se:

em mil novecentos e sessenta e um quando os pretos assassinaram os brancos em Luanda e havia cabeças espetadas em paus, adolescentes com testículos dos pais na boca, crianças decepadas e fetos tirados dos ventres e pendurados como balões de santo

Antônio nos ramos, cordões de tripas entre colunas das casa como as grinaldas de papel das feiras, o professor Salazar mandou-me a Angola com o major e até na baía onde os pássaros do mar, sem nome, magros, ferozes e pernaltas que seguiam as traineiras numa felicidade cruel, até na baía, note, cheirava a charco e a carne defunta, um relento doce, humilde, enjoativo, de cachorro apodrecido, um relento de joelhos, cabisbaixo, a umidade pegajosa como vômito (OMI, p 376) (não há grifo propositalmente).

Embora os últimos dois excertos abusem da descrição da violência e do excesso de poder, no texto anterior, o discurso carregado de humor aguça todos os sentidos e atenua o horror que a imagem provoca. Construindo a cena sempre pelo viés do sentido antagônico ao exposto, alivia a violência e crueza, como a realidade exposta no segundo texto. Neste, a sensação de angústia aumenta e fornece um quadro que, possivelmente, jamais deixará a mente do leitor. A comprovação da habilidade do escritor faz com as imagens tecidas com a barbárie da guerra sejam colocadas no final da obra, quando já não mais se consegue abandonar a leitura.

Também em *O manual dos Inquisidores*, os interditos evidenciam um jogo característico de humor negro: “O ministro com Salazar, o Papa, o almirante, e mais criaturas a *beijar meninos e mandar pessoas para a parede*, que se lhes conhece logo a autoridade pelo número de cachopos em que pegam no colo.”(OMI, p. 197; grifo nosso). A autoridade e poder de Salazar e do papa têm como medida a quantidade de crianças que são levadas ao colo. O ato de “beijar meninos” contrapõe-se ao “mandar pessoas para a parede”. No texto, inocentemente, como se para burlar a censura, “semeia-se” o “mandar pessoas para a parede”. A sobreposição de sentidos implícitos na palavra “parede” revela os meios de tortura e morte usados pela ditadura. A presença da figura do Papa para “abençoar” o povo e o regime denuncia a convivência da Igreja com a barbárie desencadeada pela ditadura de Salazar, que “ao contrário dos grandes ditadores da época, como Stalin, Hitler e Mussolini, não tenta impor ao mundo novas diretrizes. Conserva apenas os grandes princípios do catolicismo e cria um Estado nacional cristão fundado na família, na doutrina da Igreja, na corporação e no município conservador”.¹⁴⁸ Da mesma maneira, a cumplicidade dos superiores hierárquicos da Igreja, que não

¹⁴⁸ BILANGE, E.M.A. Op,cit, p.121.

poupam sequer seus pares, no pós-Revolução, emerge com o “senhor bispo” de *Exortação aos crocodilos*: “o cadáver do padre diante da mala [...] um comunista a menos senhor bispo [...] veja lá senhor bispo que não é só o tribunal à perna é a igreja a ferver de revolucionários o que não falta na missa são traidores (...)” e o bispo, a girar o anel “— Isso é uma guerra santa meus amigos uma guerra santa”. (EAC, p.23-24)

O exagero da obediência fiel e o autoritarismo fazem parte da construção do discurso católico, tanto que a passagem em que Deus pede o sacrifício do filho de Abraão foi, muitas vezes, parodiado pelo exacerbamento da tirania. Bernard Sarrazin, em sua *La Bible parodieé*¹⁴⁹, aponta que uma releitura bem humorada da Bíblia pode matar a fé ou ressuscitá-la: “quando caem os tabus da escrita, e Deus não se sustenta, então a ironia destrói a fé, ou o humor alia-se a ela. Porque a leitura dialógica da *Bíblia*, leitura secular, é sempre, mais ou menos, uma leitura irônica ou humorística”.¹⁵⁰ Respeitado o contexto em que se inserem, as considerações acima são colocadas para comparar o questionamento e o jogo que Lobo Antunes faz com os padrões e fé católicos. Lembrando que, na Trilogia, crenças como o Espiritismo e “Testemunhas de Jeová a impingirem Bíblias” são utilizadas para carregar as tintas críticas.

Voltando à questão do autoritarismo presente no discurso católico, Woody Allen, citado por Sarrazin, recria parodisticamente um diálogo entre Abraão e Deus sobre o episódio do sacrifício de Isaac que vale por vários tratados filosóficos. As considerações finais ali contidas resumem a crítica contra poder e poderosos que perpassa a Trilogia:

“Senhor, nunca se sabe quando brincas!

O Senhor respondeu “Nenhum senso de humor?!É inacreditável!”

“Mas isso não prova quanto te amo? Eu estava disposto a matar meu único filho para te mostrar meu amor..”

E o Senhor falou, em sua grande sabedoria:

“Isso só prova uma coisa: *sempre haverá cretinos que obedecem a*

¹⁴⁹ Paris, 1993.

¹⁵⁰ Idem, p.20.

ordens, por mais imbecis que pareçam, desde que sejam formuladas por uma voz autoritária, retumbante e bem modulada” ¹⁵¹
(nosso grifo)

Não se pode esquecer que a Constituição instituída por Salazar, 1933, inspirada na encíclica *Syllabus*, de Pio IX, o mesmo que elevou a *status* de dogma a doutrina da Imaculada Conceição e a inefabilidade papal,¹⁵² concebe, no artigo 45, a liberdade de religião desde que essa seja a religião católica: “É livre o culto público e particular da religião católica como religião da Nação Portuguesa”. O jogo verbal do texto de Antunes, que coloca o papa entre Salazar e o Almirante, tem a função de recordar a *Syllabus* ou “Suma de Erros”, responsável por condenar sumariamente os “erros” modernos, entre eles o comunismo, a maçonaria e tudo o que poderia degradar o casamento cristão.

Na Trilogia, não há concepção romântica do matrimônio. Há uma única exceção, o ministro Francisco: por mais que tente relações amorosas “românticas”, termina só, chafurdando no “esterco e na urina” dos estábulos da Quinta de Palmela. A imagem de Francisco construída em *O Manual* imprime concretude à degradação e fracasso total do indivíduo ou do próprio país. Há de se lembrar que a burguesia democrática portuguesa, incomodada com as greves operárias do começo do século e por não conseguir estruturar um Estado Clássico que suprisse seu interesse, buscou um meio autoritário para sua manutenção, respaldada no avanço de uma corrente católica e anti-parlamentarista, representada pela CCP (Centro católico Português), o que permitiu a instalação de uma ditadura pelo golpe de 28 de maio de 1926 e favoreceu a ascensão de um catolicismo social de Salazar ao poder.¹⁵³ Por outro lado, Pedro, o tio de Sofia com quem Isabel foge mesmo sem amá-lo, pinta a imagem de Francisco: “burgesso para ali a fornicar as sopeiras mergulhado até as virilhas em cocó de vitela, de chapéu enterrado nas fontes para esconder os *cornos*” (OMI, p.53).

Em *Exortação aos crocodilos*, toda violência e atentados também estão ligados ao poder e à Igreja. No excerto a seguir, percebe-se um novo agravante

¹⁵¹ Idem, p.24.

¹⁵² BEIGENT, Michael & LEIGH, Richard. *Inquisição*, Rio de Janeiro, Imago, 2001, p.234.

¹⁵³ In PASCHLES, Maria Luísa de Almeida. *A Ditadura salazarista*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

para o aumento da degradação e desagregação do país: as drogas intimamente relacionadas com o poderio e domínio norte-americano. Se no *Manual* as drogas permaneciam no âmbito do consumo pelos filhos das famílias ricas, no caso os filhos e sobrinhos de Pedro, agora passam a integrar o tráfico, ao lado do tráfico de armas, mantido pelos grandes do país. Mais uma vez, em nenhum momento esse fato é explicado por Lobo Antunes, apenas semeado aqui e acolá. Fátima oferece uma visão irônica da cupidez do bispo, seu amante:

[...] meu padrinho fala em amar os legítimos superiores e todavia nunca nenhum superior se afigurou legítimo, por que tu por exemplo que direito te dá de engravidares-me, o embaixador americano visitava-nos com o comandante, o general, os antigos polícias, o meu padrinho tentava dar-lhe o anel a beijar e o embaixador, sem reparar no anel, apertando-lhe a mão, o secretário tomava nota dos barcos que traziam as armas, o dinheiro, a droga

(o meu padrinho inquieto

—Droga?)

arrastões espanhóis em sinais de luzes ao largo de Peniche, de Cascais, de Tavira, numa gravura por cima do embaixador os fieis defuntos ressuscitavam semi nus numa paisagem de ruína, numa segunda gravura Jesus caminhava sobre as águas abençoando oliveiras enquanto discípulos esgazeados, barbudos, o contemplavam de uma espécie de jangada se calhar transportavam armas, dinheiro, droga, explosivos, o que o Santo Estevão ocultava dos romanos, na dobra da túnica, não era a comunhão dos presos mas revólveres, minas, granadas [...] (**EAC**, p.112)

A cena condensa crítica explícita, arremessada contra os desmandos do poder e da Igreja. O texto desvela o cinismo do bispo, que finge não conhecer o tráfico de drogas. A hipocrisia contamina o humor negro: para o bispo, o tráfico de armas destinadas às mortes e explosões articuladas pelo grupo a que pertencia é absolutamente normal.

Torna-se imperioso observar a sobreposição de sentidos atribuídos à gravura em que Jesus abençoa as oliveiras ao lado de barcos. Se barcos com armas e drogas dão caráter de denúncia à cena, ao incluir Jesus na densa

“paisagem marítima”, Lobo Antunes denuncia valores morais perdidos na discrepância de uma religião que se liga ao poder e à ganância. A subversão de valores como castidade (“que direito te [bispo] dá engravidares-me”) e santidade carnavaliza o celibato, os “revólveres escondidos” nas dobras da túnica de Santo Estevão carnalizam o dogma da hóstia. A acusação recai na manipulação do poder, das pessoas, do capital (pelo diplomata americano): o povo precisa ser mantido dominado, subjugado, extorquido, alienado. Se a fé cega e o Poder não conseguem dar conta do que se propõe, que sejam utilizadas “notas falsas, mapas, heroínas”(EAC, p. 112).

Mesmo o discurso religioso impõe a imagem de um Cristo que Fátima associa a todos os homens que “não pedem licença para entrar na minha vida, pulam-lhes sem autorização para dentro, enfeitados de espinhos, demasiado grandes para o tamanho da casa (EAC,p. 156). Assim, afigura-se o marido: “o Cristo de marfim saltou da esplanada conforme saltava da parede na minha direção, de braços abertos, coberto de sangue, a cheirar a cerveja, a marisco a tabaco”(EAC,p. 154); o psiquiatra: “O cristo de bata a receitar-me calmantes, comprimidos de dormir, vitaminas, uma despesa em remédios que justifique a despesa da consulta”(EAC, p.155). É preciso associar a condensação na figura de Cristo ao aforismo “riso não tem maior inimigo que a emoção”, de Henri Bergson. Embora não se refira explicitamente à crueldade, infere-se de sua teoria que há sempre uma parcela de crueldade na comédia, que surge no momento em que a benevolência se afasta. É por esta frincha que penetra o humor negro. Desse humor só a razão pode dar cabo.

Não obstante, a atenção deve se voltar para uma realidade perturbadora, muito próxima à legada pela ditadura, ou para a realidade do próprio domínio totalitário, que permeia todas as camadas sociais de Portugal em tempos coevos. Em 2000, e agora, em março de 2007, pesquisas realizadas pela revista portuguesa *Visão* e pela *TVI* divulgaram que o povo elegeu Salazar, com larga margem de vantagem, como a figura mais importante do século XX em Portugal, à frente de grandes personalidades políticas e até mesmo artísticas, como Fernando Pessoa, Saramago, ou Amália Rodrigues, conhecidas do grande público português e do mundo. Eduardo Lourenço, em artigo sugestivo, assim se refere ao valor mitológico (narrativo?) de Salazar:

Trata-se menos de uma óbvia reconsideração da figura de Salazar (alguns dirão reabilitação) do que de uma notória pouca consideração do presente enquanto fonte de uma mitologia política que possa comparar ou opor à encarnada pelo antigo Presidente do Conselho. Nada prova que esse salazarismo “orgânico” esteja realmente morto. O salazarismo está longe de ter sido vencido. Foi, quando muito, esquecido. Porque não precisa ser lembrado? ¹⁵⁴

Segundo Victor Mendes, ao analisar a figura do ditador na obra de Lobo Antunes, é “preciso curto-circuitar a resistência contra a análise sóbria de Salazar e fazer avançar um trabalho analítico em que reputo de *saneamento básico* no contexto das análises que importa fazer do século XX português”¹⁵⁵ (grifo do autor). Victor mostra como Salazar continua “infectando” o inconsciente político e coletivo português. Seguindo a linha de que *narrar também é analisar*, Victor comenta que, em meio à escassez da investigação nas Letras e Humanidades sobre Salazar, surge *O Manual* como contigüidade do domínio do ditador: “Salazar é, nesse contexto (de *O Manual*), sobretudo uma abreviatura de certo tipo de relação emocional, familiar, política que poderemos sumariar como *relação ditatorial*”. A ficcionalização paródica, humorística ou irônica deste tipo específico de relação constitui trabalho analítico de primeira ordem.

A contigüidade na representação quase fotográfica entre o senhor doutor Francisco, e Salazar, o papa, visto no excerto acima, é mostrada agora pela visão da menina Odete, filha dos caseiros de Francisco, uma das que sofrem assédio e abuso sexual por parte do ministro:

— Quietinha rapariga

Eu assustada pelo meu sangue a pingar nas estrias do cimento, pela ebulição das vacas, pelos guinchos do moinho a trambulhar a sul, a querer pedir ao senhor doutor sem ser capaz de pedir

— Jure que não me corta a garganta não me corte a garganta por favor não me corte a garganta

¹⁵⁴ In *O Homem Fatal, Visão*, 20 de janeiro de 2000, p.114.

¹⁵⁵ In “Salazar como metonímia em António Lobo Antunes” in *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes* op cit.p.65-74.

Os papéis do escritório queimados no terraço, revistas, *jornais, álbuns, o retrato do senhor cardeal com o senhor doutor, o retrato do senhor almirante com o senhor doutor, o retrato do professor Salazar com o senhor doutor, o retrato do Papa com o senhor doutor, de casaca e condecorações no peito, a beijar-lhe o anel.*(OMI,p 41-42; grifo nosso)

A brutalidade da cena desdobra-se no humor negro da comparação entre Odete, violentada, à galinha que Idalete, a cozinheira, mata para um jantar. Segue-se uma sucessão de situações em que se aproximam as autoridades, figuras simbólicas das ditaduras, ao “senhor doutor”, transportando as atrocidades do poder ditatorial à quinta. Pelas semelhanças no dirigir e no tratamento de seus empregados, a Quinta de Palmela torna-se o microcosmo ou metonímia de Portugal. Nesse caso, Francisco interage, em relação de contigüidade, com a figura de Salazar.

A postura subalterna de Odete reflete a de todos os empregados do ministro ou do próprio Estado salazarista. A submissão tece a cadeia simbólica de desmandos que se inicia com a foto do cardeal Cerejeira ao lado de Francisco. Outra foto em companhia do Almirante Américo Tomás, ao centro, com Salazar ao lado do “senhor doutor”, e o Papa Pio XI com “o senhor doutor, de casaca e condecorações no peito, a beijar-lhe o anel”. Além do abuso das situações que beiram o horror, o histrionismo do “senhor doutor a beijar a mão do papa” contrapõe-se ao próprio Francisco praticando relações sexuais no altar da capela da Quinta, na mesma capela em que, à hora da comunhão, acendia a cigarrilha enquanto espera os outros tomarem hóstia. Com a aquiescência do padre.

Além do humor inerente à exacerbação da subserviência em *O Manual*, o humor negro aparece na brutalidade da tortura de “comunistas”. Na sede da polícia, o resultado da tortura é atenuado com a ajuda de um médico “com cinco anos de experiências” em reanimar os inquiridos(leiam-se torturados), a injetar coramina nos “que desistiam dos interrogatórios”. O doutor mede a “tensão arterial, a ocultar-se atrás da manga, de óculos escuros aos da estátua ou do sono, *calculando a voltagem dos choques*” ou “*estimulando as denúncias com uma broca de dentista, ajudando às confissões com purgantes e clisteres endireitando ossos,*

sarando equimoses e *cosendo* feridas para as a sessões no tribunal, com advogados falaciosos a mencionarem os pensos.” (OMI, p. 349) e mais,

O médico obediente, *no pânico que o suicidássemos*, a escrever enfarte do miocárdio ou cancro de cérebro ou embolia pulmonar aplaudido pelo sarcasmo dos agentes [...] é obvio que não houve autópsia, que o caixão foi entregue chumbado à família (OMI,p.351; grifo nosso)

Os verbos *estimular*, *ajudar*, *coser*, *endireitar*, no gerúndio, garantem a eficácia e a continuidade do humor negro e estabelecem um sórdido jogo irônico: os prisioneiros devem ser mantidos em bom estado ou para serem julgados. Contra os terríveis atos, os torturadores recebiam a “advertência” dos juízes responsáveis por preservar os direitos dos presos: (“Os juízes a *advertirem-nos por desrespeito* e a *aconselharem-nos em privado que o assustássemos um bocadinho*”)(OMI, p.349; os parênteses são do próprio texto). A comicidade, no entanto, surge pelo viés do conselho.

Lobo Antunes, ao trabalhar com esse tipo de humor, alerta, de maneira contundente, para as arbitrariedades e abusos do poder das Instituições do Estado Português, e, por extensão, do mundo. Alerta sobre o momento presente: Antunes chama a nossa atenção para o fato de que nenhum lado político, seja de direita, centro ou esquerda, poupa-nos da violência e que esta institui o medo como lei maior de submissão.

2.1.4. Riso cínico dos ricos x riso inconsistente dos pobres

O confronto da comicidade em esferas sociais distintas requer imersão nas teorias de Henri Bergson. Mais uma vez, o riso surge como corretivo social: “o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas”. O riso assume, assim, o papel integrador, readaptado, de união, readaptação.

A utilização de recursos discursivos não deixa dúvidas sobre o caráter e a personalidade dos narradores- personagens, que revelam suas características intrínsecas à proporção que narram os fatos. Observe-se o exemplo da bem-humorada voz interior do banqueiro Pedro, de *O Manual dos inquisidores*. A voz de Pedro revela usura, exploração, abuso de poder. Depois de ter dado uma “ajudazinha” para que a morte chegasse logo ao pai colocando-o em mãos de médicos inexperientes e sugerindo cirurgias, Pedro relata o comportamento familiar, incluindo o padre, um quase agregado:

As minhas primas para mim, cambaleando no medo de se tornarem pobres como os pobres a quem davam camisolas e sopinhas ao domingo de roda do espertalhão do prior, um *vivaço* e peras que *até nem era feio* e não havia ano que não comprasse um BMW novo a minha custa (OMI, p.97)

E na missa do enterro do pai

[...] o *vivaço* do prior, que tem pretensões a suceder ao bispo, gesticulou uma homilia dramática acerca de camelos e agulhas que encheu de notas de dez contos as bandeja do ofertório (OMI, p.99)

A situação de comicidade surgida do antagonismo pobres/prior e das relações de interesse do círculo Pedro/ família rica/ prior/pobres, aumenta quando os benefícios e prêmios são direcionados ao padre. A comicidade afirma uma hierarquia de domínio em que o dinheiro determina todas as regras. Além disso, a sutileza, resultado da “educação esmerada” de Pedro, marca um discurso carregado de terceiras intenções: ao comentar sobre a “beleza do prior” sempre com as

mulheres da família à roda, ultrapassa o discurso explícito para revelara concupiscência de suas parentes e a libidinagem disfarçada do padre.

A superioridade de Pedro, em todo 'comentário', impõe-se pelo vasto leque do campo semântico relacionado a valores pecuniários: "as minhas custas", "mais zeros no cheque", "93% de lucro", "assegurei-lhes uma fatia mais ativa". Para Pedro, foi fácil obter lucro com a Revolução e com o pós-Revolução, no tempo em que, confinado à prisão pelos revolucionários, planeja um aumento descomunal do patrimônio, com a transferência de uns "dolarzitos para Zurique".

De todas as personagens da Trilogia, Pedro é a própria personificação do capitalismo dito "selvagem": por onde passa deixa um rastro de miséria e miseráveis, sem que isso afete a própria arrogância ou a atuação sobre quem quer que seja. Sequer o próprio pai é perdoado, destituído da presidência das firmas para uma "presidência honorária", com ameaças, sob um sorriso cínico, ao pé do ouvido, "aceite o presente que tenho fitas gravadas que lhe estragam a vida"(OMI,p.92). Além disso, o velho é lançado a médicos inexperientes como se joga um animal aos predadores. Pedro é atroz com os próprios filhos,

(mentira, (Mafalda) não é nada inteligente, graças a Deus que nenhum dos meus filhos é inteligente, se fossem um bocadinho inteligentes).

repare que não falo muito, falo um bocadinho inteligentes

(já me tinham oferecido há séculos uma peça de cristal, uma reforma suficientemente agradável para arejar a pluma com Misses Salvaterra de Magos que entendesse e o título de presidente honorário que como todos os títulos é igual a título nenhum) (OMI, p. 92)

Note a presença do autor de se suas concepções a respeito de títulos e prêmios, A tensão é atenuada pelo "ridículo" da situação: o abuso e as discrepâncias do poder e das relações familiares que ultrapassaram limites suportáveis. Também aqui, rir diminui a dor do peso de uma realidade incômoda, tal como sugere Freud. No jogo da concupiscência da família da frívola Sofia não há perdedores. Todos levam vantagens particulares: são irmãos comprados com uma "designação pomposa para dois pesos mortos"(OMI, p.94), "com um escritório do tamanho de uma sociedade recreativa (até lhes colocava uma orquestra de mambos

lá dentro se eles quisessem) (OMI, p.94), ou a quantidade de dinheiro, o ganho absurdo para que “minha mulher e outras mulheres da tribo pudessem gastar fortunas em cabeleireiros e terrinas” e para que os “idiotas dos meus filhos e dos filhos dos meus irmãos enfiassem a cocaína suficiente para não virem no meu escritório me aborrecer com idéias e projetos de empresas”(OMI, p.91), evidenciando a convivência no uso de drogas.

Todos, sem exceção, são comprados com promessas, cadeiras no conselho fiscal, “promoçõezinhas discretas”, garantias de vagas. Assim, Pedro acumula os cinqüenta e dois por cento para comandar a empresa e poder repetir ao pai: “Tenho cinqüenta e dois por cento e se não aceita (sair) imediatamente faço-lhe a vida negra”(OMI, p.91). O “charme” com que Pedro mostra crueldade, argúcia, frieza sobrepõe-se aos efeitos de sedução que brotam nos jogos dos interditos. Em seu discurso, o uso do diminutivo condensa uma pseudo-afetividade e se torna eficaz como efeito de seduzir. Foi assim que seduziu Isabel a qual vai embora com ele mesmo sem amá-lo. Esta é uma característica muito particular do humor negro.

Lobo Antunes possui posição clara em relação à aristocracia, como revela na já mencionada entrevista a Maria Luiza Blanco,

A aristocracia é de uma *estupidez* e de uma *incultura* total, de uma *incapacidade de pensar* evidente. Só têm uma inteligência pragmática e muita habilidade para manejar o dinheiro. Mas têm bons perfumes, a suas mulheres são muito bonitas e sabem *rir no tom adequado, e isso é muito importante*. Por muito que se negue, temos sempre um pequeno lado *snob*.

Não podemos evitar que nos desagradem determinadas coisa de mau gosto e, ao mesmo tempo, sentimo-nos culpados de sermos assim. Esse lado *snob* não nos permite uma paixão por certas mulheres porque adotamos sempre uma atitude crítica em relação a elas que derivam da nossa educação[...] As pessoas que pertencem a essa classe social podem carecer de moral ou de princípios, mas não se permitem uma falta de educação.¹⁵⁶

¹⁵⁶ BLANCO, M.L. Op. cit., p.100.

Mesmo que sua visão pessoal não possa ser confundida com a ficção, é notório como Lobo não poupa “elogios” à aristocracia: “estupidez, incultura, incapacidade de pensar” a que contrapõe uma adversativa lapidar: “Mas têm bons perfumes, a suas mulheres são muito bonitas e sabem *rir no tom adequado... e isso é muito importante.*”

As questões sobre a educação e o jogo de interesses do poder são preocupações constantes nos romances antuneanos. Em alguns deles, a educação dada às mulheres é ironicamente relatada pelas próprias personagens. Tomem-se, por exemplo, as declarações de Isilda

Em *O Esplendor de Portugal*, de uma maneira geral, as repetições evidenciam a tentativa de afirmação da verdade. Ao mesmo tempo, mostram a impossibilidade de ser mulher nos moldes exigidos pela “boa educação”. Isilda tenta aceitar a condição de ser “apenas” mulher e isso significa, no contexto, fingir falta de inteligência, característica inerente ao sexo feminino: “Porque sou mulher. Por que sou mulher e *me educaram para ser mulher*, isto é, para *entender fingindo que não entendia*”. (OEP, p. 108; grifo nosso). Para ela, saber *rir no tom adequado e isso é muito importante.*

Em sua condição de mulher, filha de proprietários rurais, foi educada, mesmo em Angola, para usar vestidos chiques, ir a bailes, perdoar infidelidades. Ser mulher significa, ali, ser frívola, mesmo em relação aos filhos:

(bastava trocar as palavras por uma espécie de distração divertida)
a franqueza dos homens e o avesso do mundo, as costuras do sentimento, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma, me educaram para desculpar as mentiras e o desassossego deles, não aceitar, não ser cega, desculpar conforme desculpei ao meu pai a suas infidelidades ruidosas e ao meu marido a sua indecisão patética, me ensinaram a inteligência de *inteligência de ser frívola.*
(OEP, p 108; grifo nosso)

A imposição da submissão às mulheres fica patente também em *Exortação*: todas as mulheres, com exceção de Simone, são obrigadas a aceitar um casamento imposto pelo interesse financeiro do marido ou da própria família.

Por outro lado, as colocações discursivas sobre as diferenças da linguagem entre níveis sociais carregam uma “segunda intenção”, a de corrigir. Isso

é próprio da comédia, como refere Bergson. Não se trata do cômico de palavras, como menciona Propp, mas de um cômico sobre o uso de palavras: “aqueles que por mais que a gente os eduque, por mais *amestrados* que pareçam estar” continuam a dizer *lábios*, *funeral*, *vermelho*, *prenda* em lugar de *enterro*, *encarnado*, *presente*. Pedro afirma sua superioridade na posse do uso padrão da língua: “escutamos uma palavra dessas e sentimos um arrepio a paralisar-nos a espinha”(OMI, p.89)

A produção do cômico condensa-se na palavra *amestrados*. O bom uso da língua depende apenas de “adestramento”. No entanto, quem adestra é o meio social, o poder econômico. Não depende da inteligência — lembre-se que a aristocracia “não pensa” — basta que se tenha condição de ser adestrado. Mesmo o próprio Lobo Antunes afirma ter se tornado muito sensível às questões de gosto por ter sido sofrido um tipo de “adestramento”, em que imperam “palavras que não podem ser ditas, as casas, as habitações, a maneira de falar”.¹⁵⁷

Propp afirma que “vícios de defeitos levados à dimensão de paixões funestas não são objetos da comédia, mas, soa ao contrário, da tragédia”.¹⁵⁸ Há na figura do banqueiro de *O Manual* a sombria filosofia do poder do ouro e a consciência do próprio poderio sobre o mundo. Lança mão de subterfúgios “em um hotel discreto” a fim de inteirar-se “nos lençóis que é onde se fala nisso” a possibilidade de o pai estar subtraindo os lucros da empresa ou ter preferência por outro parente e não ele para se tornar herdeiro. Para obter informações privilegiadas, acrescenta zeros ao cheque da Miss Salvaterra de Magos, datilógrafa, amante do velho pai. Também se sente pródigo ao dar uma “mãozinha” na morte do pai, deixando-o a cargo da “rapaziada acabadinha de sair das aulas”. Assim o livra “de chegar às máquinas, aos tubos” e dos “bons ofícios da pneumonia”.(OMI, p. 96-98). Pedro faz um “grande favor” ao pai, empurrando-o para a morte. O humor resulta do absurdo de tentar justificar o injustificável. O discurso de Pedro oferece uma visão dos fatos que os “idiotas” de seus parentes não possuem.

Além de distribuir “cargos para amaciar os cétricos”, Pedro persuade os irmãos, sobrinhos e o juiz para que acreditem na culpa de João, o parvo, inofensivo e inocente filho de Francisco. Acusa João de bolchevique com único objetivo de lhe

¹⁵⁷ BLANCO, M.L. Op cit., p.100.

¹⁵⁸ PROPP, V. Op.cit, p.135.

retirar a quinta de Palmela e transformá-la em mina de dinheiro em forma de luxuoso condomínio. Pedro encarna o máximo do mau caráter, levando suas vítimas ao desespero e à ruína. Move-se pelo vício de obter lucro, como costuma dizer, “a vida é azul se souberem tirar partido das contrariedades”, tal como procede ao ser preso, durante a Revolução de abril, quando a “cadeia serviu-me para chegar aos noventa e três por cento”.

Segundo Propp, na produção da comicidade, as qualidades negativas não podem chegar à objeção e tampouco suscitar sofrimento no espectador, não devem provocar repugnância ou desgosto. “Só os pequenos defeitos são cômicos” afirma ele. Cômicos podem ser os covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos.¹⁵⁹ Assim sendo, por que razão a figura de Pedro torna-se risível se sua malandragem, covardia, ganância são exacerbados? Mais uma vez, Freud é quem resolve este aspecto do humor: Pedro provoca o riso porque condensa todos os defeitos apontados por Propp. Além disso, para a figura de Pedro desloca-se a essência desumana do próprio capitalismo, que não perdoa ninguém que não sirva ao capital.

A situação dos ditos “pobrezinhos” recebe o foco do olhar das pessoas ricas e são apresentados sob ângulo risível. A própria Revolução de Abril, confundida com um “assalto dos pobres” e “comunistas pobres”; torna-se cômica pela situação inusitada que propõe. Sofia, esposa de João, comenta as expectativas da aristocracia durante a Revolução: “a minha mãe em roupão a trancar as pratas no cofre antes que os pobres (entrassem), que quanto mais bem se lhes faz mais mal agradecidos ficam”.

A visão pela perspectiva dos muito abastados demonstra o medo da perda de bens materiais. Como exemplo, em *O Manual*, antes de empreenderem fuga para Espanha durante a Revolução dos Cravos, as ricas damas vestem casaco de pele sobre casaco de pele, anel sobre anel e enchem os porta-malas dos luxuosos carros de baixelas, porcelanas, transformando-se, pelo exagero, em palhaços caricatos. Pela visão desta aristocracia, os pobres são animais, com

¹⁵⁹ Idem, p.134.

proprietários ricos ou novos ricos, que necessitam do *status* de proprietário, dono, possuidor para que realmente se sinta “aristocrata”.

Há de se considerar o estímulo dado pela Igreja para o aumento do medo que os ricos sentem dos pobres. Em *O manual*, é o bispo quem aconselha a família de Sofia, a rica esposa de João, que se acautele contra os pobres. Os miseráveis estão sempre prontos a “vierem de a encosta roubar-nos, deitarem-se nas nossas camas, e *comerem aos arrotos* na nossa sala de jantar”, apesar dos esforços do senhor prior para lhes ensinar *maneiras* na homilia da missa das oito, pois que este era o horário da pobreza, da missa deles,

que os pobres se levantam cedo por não terem de ir
que sorte

ao Cassino nem aos leilões nem ao cinema nem a concertos
aborrecidíssimos aos sábados à noite, minha mãe sustentava com
razão que *chega a ter inveja dos pobres*
(pode dar idéia que é pecado dizer isto, mas não é)

devido a não lhes cair em cima, felizmente para eles,
uma quantidade de arraiais de São Vicente de Paula e de chás da
Cruz Vermelha caríssimos, chega-se a ter inveja porque a sua *única
obrigação é esperarem que a gente os visite e irem à consulta da
tuberculose de modo que sobram dias inteiros para que lhes der na
real gana, pedir esmola, tossir, ter filhos, vasculhar os caixotes,
brincar com as crostas das feridas, deixar cair os dentes*, sei lá, o
senhor prior para minha mãe, de garfo no ar, repreensivo, a bisar o
suflê:

— Olhe que não é bonito ser-se invejoso, senhora dona
Filomena, três Ave-Marias e um Pai-Nosso de penitência e é já (**OMI**,
p. 63-64)

Além da existência de missa destinada aos pobres, em alusão irônica à divisão do templo “democrático” de Deus, perceba-se o antagonismo das obrigações sociais atribuídas aos ricos em relação às necessidades básicas dos pobres. A condução do humor culmina na “inveja” que as senhoras abastadas sentem de os pobres possuírem tempo para “*pedir esmola, tossir, ter filhos, vasculhar os caixotes, brincar com as crostas das feridas, deixar cair os dentes*”. A interferência e punição

do bispo ao comportamento invejoso da mãe de Sofia encobrem a única intenção: “bisar o suflê”.

O cômico ali resulta da observação de alguns defeitos carregados de sentimento menor, baixo, defeituoso, que indicam falta de ordem moral e espiritual. Em presença das interferências das ricas senhoras e da aquiescência do padre, “o riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência”.¹⁶⁰ Leviandade, superficialidade, egoísmo, conivência (do bispo) negligência e concupiscência encontram-se no interdito; no entanto, a pseudo-inveja é o único defeito a receber castigo.

Muitas vezes, a relação entre comportamentos insólitos beira o *nonsense*. Na recriação de uma crônica (ou será o contrário?) em o *Manual*, o cômico, às raias do humor- negro, apresenta-se na relação rico/pobre, em que este se torna o animal necessário àquele. Como já visto nas teorias sobre o tragicômico, a comicidade latente do trágico causa um prazer só possível na distinção entre comportamentos: de um lado, um comportamento padrão, em que as pessoas doam por caridade e amor ao próximo; do outro, o comportamento insólito da adoção de pobres como se fossem animais de estimação.

Revela-se a transgressão e a inversão de valores: a existência de pobres é uma necessidade intrínseca dos ricos. Em presença daqueles, os abastados sentem-se realmente ricos e tão generosos que, com a “caridade”, ganharão os reinos dos céus. Se não houver pobre, não há como exercer a “vaidade” do doar. O tema recorrente, nem por isso menos contundente, aparece em expressão máxima neste excerto pela voz de Sofia, esposa de João, em *O Manual dos Inquisidores*:

Na minha família os animais domésticos não eram cães nem gatos nem pássaros; na minha família, os animais domésticos eram pobres. Cada uma das minhas tias tinha o seu pobre, pessoal e intransmissível, que vinha a casa dos meus avós uma vez por semana buscar, com um sorriso agradecido, a ração de roupa e comida. Os pobres, para além de serem obviamente pobres (de preferência descalços, para poderem ser calçados pelos donos; de

¹⁶⁰ Idem, p. 175.

preferência rotos, para poderem vestir camisas velhas que se salvavam, desse modo, de um destino natural de esfregões; de preferência doentes a fim de receberem uma embalagem de aspirina), deviam possuir outras características imprescindíveis: irem à missa, batizarem os filhos, não andarem bêbedos, e, sobretudo, manterem-se orgulhosamente fiéis a quem pertenciam (**OMI**, p.80)

O discurso explícito na necessária manutenção de uma classe pobre cada vez mais pobre para que se evidencie a generosidade dos ricos, carnavaliza um comportamento em que a beneficência surge como fator de estratificação social. Para que se oportunize a generosidade — o tipo de generosidade que só se valida pelo viés da vaidade — torna-se mister conduzir o indivíduo desfavorecido pelas sendas de uma miséria de dependência animal. Ali, a pessoa miserável ao ser adestrada é habilitada como pobre, mantendo-se “orgulhosamente fiel a quem pertencia”. Dá-se, então, a versão ultra-moderna da servidão, posse e vassalagem próprias do feudalismo.

A situação apresentada por narração carregada do humor, como nos excertos anteriores, desempenha uma função útil, visto que sublinha as ondulações dos abalos superficiais de uma sociedade. A ironia repele para a superfície as constatações que perturbam o homem moderno, tornando-se instrumento de peso e medida para denúncia, transformações, oscilações e adequações em qualquer meio.

¹⁶¹ A realidade, agressiva e brutal, é mostrada nos ridículos do cotidiano, em que se adivinham rotinas suburbanas e urbanas. Com fatos corriqueiros (exagerados à caricatura), Lobo Antunes alerta para uma “superfície movente” em que o choque entre classes desestabiliza o *status*. Neste mundo globalizado, a concentração de riqueza provoca a miserabilidade da maioria que também tem desejos e necessidades, embora a aristocracia retratada por Lobo Antunes, como no excerto anterior, não acredite nisso. Impossível não usar o exemplo tirado do *Livro de crônicas*, que leva ao extremo o confronto pobres/ricos, em que, ao final, todas as diferenças são extintas:

¹⁶¹ BERGSON, H. Op.cit, p.124 - 125.

No primeiro semáforo já não tenho trocos. No segundo não tenho casaco. No terceiro não tenho sapatos. No quinto estou nu. No sexto dei meu Volkswagen. No sétimo aguardo que a luz passe a encarnado para assaltar por meu turno, de mistura com a multidão de bombeiros, de estudantes, de drogados e de macrocefálicos o primeiro automóvel que aparece. Em média mudo cinco vezes de vestimenta e de carro até chegar ao meu destino e, quando chego, ao volante de um caminhão TIR, a dançar numas calças enormes, os meus amigos queixam-se de eu não ser pontual.

Na crônica, o absurdo, o exagero que conduzem à irrisão são elementos característicos do *nonsense*, e por mais absurdo que possam parecer, remetem à realidade do cotidiano das grandes cidades. Mostrado de forma inusitada, o ciclo vicioso constituído por pessoas de todas as camadas sociais não deixa cessar a violência.

No caso de *O esplendor*, o domínio dos brancos é apresentado no absurdo de “exemplar” os negros com “pequenos castigos”:

para ensiná-lo a obedecer dividimos os leitões e os torresmos da loja pelos capatazes, um alcatruz de criaturas risonhas e felizes como são os africanos sempre que lucram com o azar dos outros pra cá e pra lá pilhando o mestiço (...) o chefe da polícia para a minha mãe, galanteador

— Talvez devêssemos enforcar o mestiço

O comerciante apavorado, de cabelo em desordem, uma crina lamacenta de cavalo idoso, os clientes à espera refastelado sem pedras na mira de se alegrarem com uma segunda execução grátis mais divertida do que os filmes antigos que no Dia de Camões projectavam para eles na parede do posto, discursos do marechal Carmona, desfiles de bombeiros, os meninos da Mocidade Portuguesa perfilados em saudações romanas, inaugurações de barragens, tudo cheio de riscos, safanões, espaços vazios, a película a queimar-se (OEP, p. 17)

A narração de *O esplendor* sugere, continuamente, relações conflituosas entre brancos e pretos, ou melhor, entre ricos e pobres: “a minha mãe entendeu-se com o administrador de Dala-Samba e passou a contatar bundi-bângalas que embora fossem *mentirosos e lentos* sempre duravam um bocadinho mais, havia quem suportasse a safra inteira, mas não podia ir embora a chocalhar o esqueleto porque com as despesas na cantina nos devia vinte safras seguintes no caso de semear de graça e não comer” (OEP, p. 19). O exagero do absurdo, mais uma vez, dá cabo à necessária seriedade da narrativa. O fato de os camponeses deverem vinte safras a semear de graça, isso sem se alimentarem, mostra uma relação de exploração que qualquer outra figura de linguagem deixaria sem peso.

Como condição para se entender o *nonsense*, José C. Martins, em sua *Teoria da paródia surrealista*, assinala que é preciso entender as estratégias da paródia sob a concepção surrealista, *sui generis* em relação a outros movimentos de vanguarda. Há de se considerar que o surrealismo é antes de tudo um movimento libertário, crítico, que utiliza a paródia e a escrita carnavalesca para atingir o discurso hegemônico. Assim diz:

Em coerência com essa postura crítica, essencial para compreendermos os ideais estéticos- filosóficos que animavam os surrealistas, concluímos desde já que sua escrita poética e doutrinária, indissolúvel da paródia intertextual e arquitextual (...) com o objetivo de minar, subverter e destronar carnavalescamente todas as manifestações dos discursos sociais hegemônicos — desde o discurso sócio-cultural ao político-ideológico, sem esquecer também o discurso ético-religioso — isto é, os principais discursos ideológicos do Poder instituído que, de modos diferentes, cerceavam a liberdade do indivíduo.¹⁶²

O espírito anárquico e libertário do humor paródico, apontado por Martins nas técnicas e estratégias lingüísticas do humor português, ecoa na literatura de Antunes. Basta perceber a aproximação das figuras mais usadas na trilogia com as usuais do discurso paródico, em que se destaca o *oxímoro*. Martins coloca que o

¹⁶² MARTINS, José C. *Teoria da paródia surrealista*. Braga, APPACDM, 1995, p. 165.

oxímoro é “figura tipicamente carnavalesca, construída pela oposição antitética ou contradição violenta de termos ou realidades”. Por sua vez, a utilização de antífrase(ironia) atua como intervenção deformadora e realiza a reversão paródica ao alterar negativamente uma ação, ou as qualidades de uma personagem ou episódio. Muito próximo ao que foi visto em Linda Hutcheon sobre ironia é também colocado por Martins,

qualquer que seja a dimensão da ironia — frasal ou textual—, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor ouvinte ou espectador.¹⁶³

Seguem-se a essas figuras outras que também contribuem para o processamento paródico: a repetição, via reiteração de imagens e metáforas;a hipérbole caricatural, “integrante do prazer lúdico que perpassa toda a escrita surrealista”, usada para enfatizar o seu efeito carnavalesco e fantástico. As descrições exageradas ou hiperbólicas¹⁶⁴ desembocam quase sempre na *descrição grotesca*. Por sua vez, a “contaminação e a escrita fonética” também se apresentam como usuais.¹⁶⁵ Martins cita, ainda, a abundância de *paranomásia*, dos *jogos de palavras* na produção da paródia surrealista. Há no jogo de palavras a atitude inovadora e dessacralizadora cujo propósito é “denegar clichês e convenções tradicionais ou apontar inovadores caminhos para a linguagem literária.”¹⁶⁶

Essas figuras, apontadas por Martins, abundam na escrita de Lobo Antunes. Por trás do clichê eivado de “auto-ajuda”, “a vida é azul se souberem tirar proveito das ‘contrariedades’”, há um banqueiro, Pedro, que manda para a cova seu pai, espolia a família e rouba todos os bens do ingênuo e “pateta” João. Por sua vez, o luxurioso bispo, padrinho de Fátima, em crise de autopunição, afirma que os *três inimigos do homem* são *Mundo, Demônio e Carne*, apontando para “manequins filiformes, obscenos de pernas semelhantes às alavancas que me ensinaram na

¹⁶³ Idem, p.106.

¹⁶⁴ Idem, p.230.

¹⁶⁵ Idem, p.228.

¹⁶⁶ Idem, p.142.

escola ser capaz, *apoiando-se em mim*, levantar a Terra. (**EAC**, p.115; grifo nosso). A fútil Celina, em sua obsessão infantil em busca de beleza, a “coser rasgões por onde entram a velhice (**EAC**, p. 361), traça paralelos imagéticos para atenuar sua ansiedade e medo de envelhecer, como na imagem “anzol vazio, a água formava parêntesis e vírgulas que se alargavam em torno da linha como minhas pálpebras” (**EAC**,p.36). Ainda Celina, que projeta no Rato Mickey a figura do tio e que tenta (sem conseguir) livrar-se do bicho, escuta a sua própria voz na voz do rato “a minha voz, um cochicho de algodão e feltro, o sussurro musgoso e as frases molhadas de quem se decompunha no poço escuro [...]”(**EAC**, p.359). Celina, a limpar com algodão a maquilagem, “atirava os restos de beleza para o balde”

Em algumas passagens, uma só a figura de estilo ou de linguagem não consegue dar conta dos aspectos hiperbólicos do texto de Antunes. Há, então, a contaminação da carga significativa entre essas figuras. Como exemplo, pode-se perceber a metonimização de metáforas ou a sinestesia perpassando as duas. Observe-se: a Simone a “adormecer de enfado embalada por um par de vozes que espalhavam a memória” (**EAC**, p.368) ou a trança, que remete à avó e à feminilidade, embebida em água ardente que evoca a avó e toda a infância. Mesmo o cheiro de cerveja fica associado ao marido de Fátima; o cheiro da gasolina ou o gás associam-se à vida de Simone na garagem, e o cheiro de água-de-colônia perturba as sensações de Celina, que fica a perder horas lembrando se da infância ao lado do tio. Tal como a arte surrealista, as imagens insólitas construídas pelas figuras ou a ruptura de idéias fixadas em clichê chapiscam a prosa de Antunes e o *nonsense* se torna carregado de mordacidade e crítica.

A inserção de personagens do povo em situações esdrúxulas cria uma comicidade insólita: Titina, em um asilo em Alverca, sonha com dia em que Joãozinho a virá buscar, mas que não venha em maio, altura da excursão a Fátima, “em que a estrada se encontra cheia de barracas de sanduíches de paio” e de “criaturas de joelhos”. Descreve, então:

barracas de sanduíches de paio, de vinho a copo e de padres a benzerem por vinte escudos santinhos que se tornam cor de nabiça no escuro, fico a assistir aos doentes nas cadeiras de rodas voltando para casa tão chupadinhos como chegaram só que a tossirem mais e com mais pontadas nos rins em consequência da chuva, a terapeuta

ocupacional remoçada pelas cerimônias, toda fé, toda alegria, a distribuir pandeiretas e gaitinhas a caminho de Alverca e das ruínas cartaginesas de cimento, dando estalinhos com dedos em ímpetos de rancho folclórico para quarenta pensionistas a desfalecerem de sono

— Tudo a bater o malhão meninas tudo a bater o malhão (OMI, p.131-132; grifo nosso)

O humor implícito à situação fica por conta da impressão deixada durante a leitura de *O Manual*, em que o virtuosismo de Titina a conduziu a Fátima para que, sob o ímpeto de uma imensa religiosidade, demonstrasse sua fé. A ex-governanta de Francisco, ao nos apresentar, no entanto, um painel divertidíssimo, quase dantesco, obriga-nos a entender as necessidades que a movem. Observamos, então, que Titina apresenta a religiosidade portuguesa por outro ângulo: o exacerbar da fé de um Portugal com resquícios medievais. Os homens-osga, os doentes que adoecem mais ao invés da obtenção da cura esperada mostram o antitético da fé.

A excursão aponta para um mercantilismo festivo. São benesses divinas conseguidas por uns míseros escudos, pagos por santinhos abençoados, que têm como acompanhamento os “sanduíches de paio” em barracas pela estrada. A comicidade de situações impostas e da fé cega surge na figura da terapeuta ocupacional. Cheia de entusiasmo pelas “cerimônias” religiosas, exige que os velhinhos “desfalecidos de sono batam o malhão”— instrumento musical que acompanha músicas típicas portuguesas — quando voltam da excursão. Os exageros da cena criam uma “caricatura” do “evento Fátima”.

A crítica implícita ao “evento Fátima” pode ser entendida pelas referências feitas por Georges Minois à terceira profecia de Fátima, escrita somente em 1944 por Lúcia dos Santos, uma das pastorinhas, sobre as aparições da virgem de Fátima em 1917.¹⁶⁷ Revelado ao Vaticano em 1957, o texto permaneceu secreto até 2000, contribuindo para “alimentar boatos loucos e catastróficos” sobre os possíveis rumos do mundo. Depois de 43 anos de suspense, os horrores da profecia desmoronam sob o humor da revelação de uma “visão” banal, segundo Minois: um

¹⁶⁷ Op.cit.,p. 576.

bispo branco sobe a montanha em direção a uma cruz, no pico. Atravessa uma cidade em ruínas, juncada de cadáveres, e ‘chegando ao pico, ajoelhado aos pés da grande cruz, é morto por um grupo de soldados, com vários golpes de armas de fogo e flechas. Da mesma maneira, morreram um após outros, bispos, padres, religiosos e religiosas.’¹⁶⁸ A profecia, que deixou o mundo todo em suspense, se torna ridícula diante dos horrores e chacinas resultantes da alta tecnologia das guerras atuais ou mesmo diante dos resultados estarrecedores das explosões da bomba atômica. A crítica recorrente em *O manual*, que coloca em foco a invenção de milagres e aparições na cidade de Fátima, tem como alvo a manipulação da fé dos portugueses para que permaneçam submissos à ditadura.

Também Fátima, em *Exortação*, elabora uma paródia caricaturesca dos castigos inventados pela Igreja para conter a sensualidade e manter os fiéis sob o jugo da fé. Em sua vivência religiosa, Fátima não se atrevia a deslocar a hóstia da gengiva por medo de magoar Jesus, “com pavor enorme de dizer nomes, desobedecer, pecar, “se a gente peca a hóstia sangra”. A catequista anuncia que “uma senhora comungou em pecado e o sangue de Cristo aos borbotões boca fora a senhora morreu a torcer-se e o Diabo chamou-lhe um figo no inferno. .(EAC, p.61). “A idéia de pecar, e do sangue e dos incêndios que o pecado trazia, aterrava-me”. Fátima continua:

Do mesmo modo que me aterravam as gravuras de tormento às dúzias na sacristia, forcas, caldeirões, chicotes, garfos, tenazes, criaturas de orelha e bico às gargalhadas, demônios divertidos a praticar crueldades, muito mais felizes que os santos, sempre dramáticos, alguns com chagas e setas espetadas que se aborreciam imenso, sem falar do coração todo apertado em espinhos, lembrem-se que Nossa senhora detesta que vocês se toquem portanto nada de, perguntei

— Tocar como?

e a catequista

¹⁶⁸ DUBOC, Cristian. “Riso, humor e magistério”, in *Ilumière et Vie*, dez. de 1996,n.230, p.72-73.

— Maliciosa, lava já os dentes com sabão Oxalá Deus não tenha ouvido (**EAC**,p.62)

Segundo Carlos Ceia, “o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia”, ao passo que o “ataque cômico-satírico próprio da caricatura é desvelado, óbvio e não precisa de nenhuma proteção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objeto satirizado”.¹⁶⁹ A deformação da paródia aponta para a falência, mas possibilita a regeneração do original. A caricatura, uma forma de sátira, promove a destruição figurativa.

Para além do excesso de deformação e da aliança com a ironia, a caricatura utiliza-se também do simulacro, que se revela através da máscara (tal como na paródia) pela qual se representa o confronto de cores, mitos, símbolos, formas, corpos, heróis (canonizados) contra heróis.

Os mecanismos da comicidade mais são o antídoto para a exacerbação dos símbolos mais estimados da história portuguesa: a aparição de Fátima, as pastorinhas, Salazar, Diogo Cão, as navegações. A caricatura torna-se, assim, tão crítica como a paródia. A possibilidade de criticar uma figura modelar aos olhos da sociedade pode combinar as duas formas de expressão, sem que uma anule a outra obrigatoriamente.

Assim, nos romances da Trilogia, mesmo personagens que poderiam despertar certa compaixão, como os mais sofridos e os mais pobres, não têm seus vícios perdoados, muito embora o discurso antuneano deixe aflorar certa simpatia pelos desfavorecidos. No entanto, coincidentemente com o discurso paródico surrealista, Lobo Antunes desbasta, se não carnavalescamente, ironicamente, as manifestações dos discursos sócio-cultural, político-ideológico e ético-religioso, que traduzem a hegemonia do poder instituído.

¹⁶⁹ <<<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/caricatura.htm>>>E-Dicionário de Termos Literários

2.1.5. Riso dos remediados

Na Trilogia, há um grande número de personagens que lutam pela sobrevivência, como veterinários, terapeutas, governantas, motoristas, médicos ou advogados. Essas personagens preenchem o intervalo da pirâmide cuja base se constrói com os miseráveis mantidos pelos ricos. Estes permanecem no pico, de onde controlam as especulações financeiras, os lucros dos bancos, as grandes propriedades advindas da permanência no Poder ou, até mesmo os atentados de Direita. A *comicidade profissional*, subdivisão da comicidade de caráter de Bergson, apresenta-se para essa camada de “remediados”. Bergson assinala que naquele tipo de cômico, além de cristalizar as peculiaridades, o riso assume a função de integrar as profissões no contexto em que se acham inseridas.¹⁷⁰ Ou seja, corrigir para incluir:

As profissões úteis são manifestamente feitas para o público, mas as que têm uma utilidade mais duvidosa só podem justificar sua existência supondo que o público foi feito para elas: é essa ilusão que está por trás da solenidade. A comicidade dos médicos de Molière provém em grande parte disso. Eles tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se ela fosse um apêndice da medicina.¹⁷¹

A forma mais usual de levar à comicidade, segundo Bergson, é a utilização de jargões, ou seja, confinar na linguagem o que é próprio da profissão.¹⁷² Assim, juízes, médicos, advogados, ao utilizarem as peculiaridades próprias da suas profissões aplicando-as às situações e objetos usuais, distanciam-se do que é comum a todos. Então, a inadaptação ao meio pelas dificuldades lingüísticas tornaria essas personagens ridículas, presunçosas, vaidosas, considerados tipos cômicos universais. Atualmente, grassa a comicidade do tipo efeminado para a profissão de cabeleireiro.

¹⁷⁰ BERGSON, op.cit., p.132.

¹⁷¹ Idem, p.133.

¹⁷² Idem, p.134.

O cabeleireiro de Clarisse possui um trejeito para cumprimentar clientes, chamando-as por “riqueza”. Enquanto aplicava um produto para as rugas, repetia sempre “— o que eu uso riqueza quantos anos me dá?”(OEP, p.278), obviamente esperando dez, vinte anos a menos. Não há um verbo *discendi* que aponte para o tom afeminado, inferida apenas a vaidade exagerada do cabeleireiro. Apenas a palavra “riqueza” cria o interdito para as inferências que imputam à palavra um universo semântico restrito à profissão considerada efeminada.

Todavia, como vem sendo mostrado, em Lobo Antunes a crítica nasce mais ferozmente nos interditos dos discursos de banqueiros, ministros, médicos, quando são apresentados em profundos fluxos de consciência.

A atividade exercida pelo homem sempre foi objeto de sátira. Basta uma leitura rápida de Gil Vicente ou de Molière para inferir a sátira como tentativa de correção do ridículo, da lascívia, da ganância, características tão próprias da condição humana. Para Alfredo Bosi, a sátira torna-se propícia em “momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam”. Bosi afirma que sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, que não se compadece com as mazelas do presente. Para ele “não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escrito, as suas antipatias [...]”. A comicidade extraída do riso satírico funciona a favor do discurso de resistência.¹⁷³

Tal como em Gil Vicente e Eça de Queirós, os padres, na obra de Antunes, aparecem como cúmplices da alta sociedade que lhes abastece a bolsa. Em *O Manual*, o “comentário” de Pedro, o banqueiro inescrupuloso, revela as passagens mais engraçadas a respeito de padres e dos próprios banqueiros, além das mulheres que, na falta do que fazer, “criam” pobres de estimação. Além deles, surgem médicos, mulheres que procuram homens ricos para a obtenção de dinheiro fácil ou pela “profissão de esposa”, como forma de ascensão social. Na Trilogia, quase todas as famílias são interesseiras ou se tornam coniventes diante da necessidade de sobrevivência ou pela possibilidade de obter, de modo fácil, um pouco de dinheiro. Isso configura-se como sátira e apresenta-se, quase sempre, acompanhada de carga irônica.

¹⁷³ BOSI, A., op.cit, p. 163.

No Comentário de Luís, (**OMI**, p.135-145) (FIG. I, p), o veterinário convocado para fazer o parto da cozinheira quando nasce a filha bastarda do ministro Francisco, o riso (desbragado em alguns episódios) é inevitável em quase todos os assuntos abordados no capítulo. Sem querer pensar no parto de Idalete, feito no estábulo em que ela é tratada como vaca, faz digressões, tentando esquecer o seu próprio casamento, sobre as escolhas e casamento de Francisco; sente uma vontade imensa de escrever, nos muros de Setúbal, em letras garrafais, O MINISTRO É CORNO. O chiste;, engraçado e hostil, para Luis teria a função de libertá-lo da submissão financeira e do domínio de Francisco. Talvez o aliviasse também de suas próprias escolhas, da sua pseudo-ética, da sua falsa moral, da sogra e da esposa.

Propp ao distinguir o riso bom do mau riso, especifica que o limite só pode ser percebido no plano moral. Ou mais que isso: “o limite entre as pequenas desgraças, que fazem rir e as grandes, que já não provocam o riso, não pode ser estabelecido sobre bases lógicas”. Assim, não existe lógica quando a desgraça e a infelicidade dos outros, pequena ou grande, desencadeiam o riso, mesmo que seja cínico ou maldoso.

As digressões do veterinário que suscitam um tipo de riso não fogem às colocações de Propp. Assim, ri-se quando Luis, ao toque do telefone da chamada do ministro, se dá conta de que “vivia há trinta e cinco anos com um monstro” (**OMI**, p. 135) ou quando imagina a esposa como um cão, no vestíbulo, vibrante de entusiasmo, com os membros anteriores no seu peito, lambendo-lhe o queixo numa alegria úmida e ele a “empurrá-la com as mãos – Quieta!”.

Essas e outras passagens, como a digressão do tragicômico enterro da sogra, despertam o riso, mas também constroem pontos e contrapontos, desencadeando uma série de reflexões: quem é realmente o monstro da história, Luis ou a esposa? Com que superioridade o narrador tem o direito de se colocar em relação a personagens, como Salazar, professor Caetano e Francisco? No entanto, é o olhar “hiperbólico” do veterinário, o exagero na descrição dos fatos e na solução dos problemas que carregam a maior comicidade.

Há de se lembrar que Odete, a filha do caseiro, ninfeta à época do fato, se torna um dos objetos sexuais “freqüentados” pelo ministro. Luis, transmitindo sensação de repulsa, pinta a figura da jovem: “No estábulo, a filha do caseiro, de pés no estrume mungia as vacas, sem lhes lavar as tetas nem lavar as mãos, para

baldes com palhas e insetos mortos dentro”. A imagem formada pela voz do veterinário é de “uma pequena de cabelo emaranhado que talvez se percebesse que não era feia depois de a *esfregarmos horas seguidas com lixa três e a deixarmos uma semana de molho no alguidar de lixívia*”. (OMI, p.138; grifo nosso). Nela, o exagero chama muito mais a atenção do que a própria garota.

Retoma-se aqui o postulado de que o exagero é uma questão chave na produção do cômico ou na representação da imagem hiperbolizada da situação. Hartmann afirma, categoricamente, que a comicidade tem sempre a ver com o exagero ¹⁷⁴ e que esse exagero pode se desdobrar em caricatura, hipérbole e grotesco. A descrição de Odete coberta de estrume é acentuada pela hipérbole do banho tanto quanto a imagem da situação, animalizada e miserável, em que vivem os empregados sob a riqueza do ministro. Odete e sua família moravam sob “as trevas e o milho com aranhas as cobras”, sob a pagela de São Roque, “colada com tiras de adesivo, a presidir aos mosquitos, aos caixotes dos móveis e aos canecos oxidados”. (OMI, p. 14)

As descrições acima incluem-se na hipérbole, que se diferencia da caricatura, segundo Propp, porque exagera o todo. A caricatura é o exagero do pormenor. Ambas, caricatura e hipérbole tornam-se ridículas por ressaltar as características negativas. A hipérbole, no entanto pode ressaltar características negativas exteriores ou interiores. Se na primeira parte da descrição de Odete, o exagero possui uma nuance de humorismo, não cômica, quando intervém a frase *um banho em que é necessário o uso da lixa três* (número que indica uma lixa muito grossa) constitui uma amostra de hiperbolização satírica e instrumento de depreciação próprios do cômico. ¹⁷⁵ Observe-se a passagem que se segue:

[...] o inspetor a filar o sovaco do médico e o médico a concordar comigo num murmúrio difícil

— Morreu assim que tocou na calçada senhor ministro evidente que morreu assim que tocou na calçada

o médico esquecido da lâmpada acesa no bolso do casaco, com a claridade da ampola a atravessar a fazenda num pontinho esverdeado, o inspetor a apagar-lha numa palmada divertida, a

¹⁷⁴ In. *Estética*. Moscou, Izdatel'stovo Literatrury, 1958, p.16-64. Apud. PROPP, op.cit., p.89.

¹⁷⁵ PROPP, op. cit, p.89 -90.

aperfeiçoar-lhe o colarinho num cuidado de esposa, a pinçar-lhe o queixo entre o indicador e o polegar

— Se eu fosse uma rapariga jeitosa palavra de honra que me apaixonava pelo nosso médico senhor ministro
(...) *o médico a suportar o inspetor, a rir-se com o inspetor, com bagas do tamanho de ervilhas de vidro [...]*(**OMI**: 349; grifo nosso)

Nessa passagem de *O Manual*, as insinuações de manipulação do poder pelos agentes da opressão da Ditadura, ao contrário do exagero, promovem uma diminuição satírica e, pela complexidade das figuras que se apresentam, paródica. As metáforas “bagos de ervilhas” e “ervilhas de vidro” diminuem, fragilizam a hombridade do médico e, paradoxalmente, aumentam sua covardia. Há um sentido de oxímoro implícito. Mais uma vez, é necessário recorrer à condensação freudiana.

No plano da enunciação, também há o riso. O contexto de tortura em que o médico está inserido o obriga a rir, mesmo por medo e por nervoso, das brincadeiras infames do inspetor. Há ali uma situação de incongruência que conduz ao *nonsense*: a coragem de um indivíduo com “bagos de ervilhas de vidro” agir nas piores situações de tortura.

Além disso, Luis sintetiza a figura da classe média que estuda em busca de *status* e se submete aos mandos e desmandos das autoridades na tentativa de manter-se em boa posição profissional. A subserviência o torna, assim, ridículo e o coloca diante de si mesmo para analisar a situação para a qual foi chamado à Quinta de Palmela: ao invés do parto da vaca, o parto da cozinheira. Nem mesmo esse fato modifica sua atitude diante da opressão ditatorial e desfere uma afirmativa que, vista pelo ângulo do humor, assume carga de chiste: “a correção deveria vir por rédea curta e *cacete*, e se o professor Caetano, que em lugar do delírio das liberdades nos apertasse o freio e distribuísse umas palmadas a tempo não haveria a desgraça da revolução.”(**OMI**, p.142)

O riso surge para “corrigir a distração ou para arrancar ao sonho”¹⁷⁶
 Observe-se a situação, quando, aos 56 anos, Luis descobre-se no casamento,

e de repente me dei conta que vivia há trinta e cinco anos com um monstro. Costumo levantar-me às nove, de persianas já subidas, o dia no quarto, a roupa metade na cadeira, metade no chão, porque me dispo às escuras, e quem me sacode o cotovelo é uma criatura de robe, mais ou menos penteada, mais ou menos maquilada, mais ou menos suportável e não este ser de alça de camisa a escorregar do ombro, fazendo-me sinais para tapar o bocal no receio que tenha dado um ataque à cretina da mãe

— Quem é Luis?

eu incrédulo a olhar em torno certificando-me que era de fato o meu quarto, a minha mobília, o casaco enrodilhado no tapete, o sapato vazio á espera de Natal que não havia e a *melhor prenda que me podia dar era tornar-me viúvo*, eu para a inquietação da fronha

— o ministro por causa de uma vaca *ainda* não foi a tua mãe descansa [...] (OMI, p. 135; grifo nosso)

Ao narrador cabe distribuir palavras que hiperbolizam o defeito físico — *monstro, criatura, ser* — e que diminuem pelo defeito moral, *cretina*. A fantasia de um Natal cujo presente é a morte da mulher completa o ciclo. No excerto fica evidente a vaidade de Luis que se deixa levar pelo elogio “ficas lindamente de bata” desferido pela futura esposa. Também o interesse em ter as “golas bem passadas” faz com que se case com a jovem de elogio fácil. O tragicômico aparece nas expectativas do casal: Luis espera a morte da esposa e a esposa espera a morte da mãe, “ainda não foi a tua mãe, sossega”.

Em contrapartida, diante do Liceu, Luis “com vontade de segurar as alunas pelas mangas enodadas de gouache, colocar uma coleira ao meu pescoço e pedir-lhe: Levem-me”, ele próprio se coloca em situação inferior. (OMI, p. 137). A diminuição, entretanto, só acontece pelo exagero da lubricidade, na pedofilia

¹⁷⁶ BERGSON, op.cit, p.88.

dissimulada, que surge na afirmação, ao ser processado pelo reitor, “um palerma que me chama de tarado e me incomoda com tribunais”. (OMI, p. 141).

Luis satiriza e escarnece quando se refere à esposa, à sogra; quando descreve Odete e as mulheres de Francisco “com vestidos que pareciam papéis de rebuçados cheios de cores e laçarotes nas pontas”. Para Henri Bergson, há estados de alma, essenciais à vida, que provocam simpatia, como alegria e tristeza; há os que provocam espanto como paixões e vícios, ou estados de alma que provocam horror ou piedade. Bergson atribui a esses estados de alma uma seriedade só quebrada “onde o outro deixa de nos comover”, pois só aí “pode começar a comédia”.¹⁷⁷

O comentário de Luis coloca-nos diante desse tipo de ruptura. Por que rir com o que pode ser considerado exageradamente trágico, principalmente quando há a presença da pedofilia e se lança um olhar tão “politicamente incorreto” sobre as mulheres? Na concepção de Bergson, a função do riso constitui uma espécie de reprovação social sobre algo humilhante. Esse riso, então, está carregado de malícia, de maldade, mas não deixa de aliviar a nossa tensão.

A lubricidade de Luis e Francisco encaixa-se nos desvios de caráter apontados por Bergson. Gera o cômico pela hiperbolização, como mostra Propp. A libidinagem de Francisco “contentava com múmias como a mulher do sargento e a viúva do farmacêutico”. O ministro abusa impunemente das mulheres que o servem e prefere mulheres caricaturescas, velhas ou jovens sujas. Ao personificar o homem traído, no entanto, são seus recalques que se acentuam: impotente com a “mulher superior”, sua esposa, lascivo com as mulheres que considera inferior. Agindo desta forma, Francisco é a própria condensação do poder e dos poderosos: respeito aos ricos e “cacete” nos pobres, como diria o próprio Luis.

Assim, o riso retoma o real da vida para “corrigir, pelo menos externamente, os defeitos que se apresentam”. O erro lançado como responsabilidade do outro deve ser repensado. Para Luis, devem ser condenados o ministro e o reitor por tentar puni-lo, Caetano pela fraqueza no governar o país.

Mesmo sob o princípio da correção, o desvio de caráter em relação às profissões na Trilogia pouco tem da comicidade lingüística específica colocada por

¹⁷⁷ Idem, p. 88.

Bergson. A crítica na obra, mais uma vez, parece refletir as experiências do autor. Apenas como exemplo, pode-se citar a pronta resposta de Lobo Antunes quando inquirido sobre o que lhe tinha acrescentado a profissão de médico psiquiatra, “não serviu de nada, só serviu para conhecer os psiquiatras e para ter medo deles. Uns caça-níqueis do caraça (...)”¹⁷⁸. A coerência e lucidez na utilização de recursos retóricos para a construção do humor revelam um conhecimento profundo do homem e do mundo. Por isso mesmo Antunes não os perdoa. Exagera nos traços, carrega na tinta para revelar vícios, devassidão, distorções. Muitas vezes isso se torna alógico, mas também pode virar o alogismo pelo avesso.

¹⁷⁸ In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, ano V, nº 176, nov. de 1985.

2.1.6. Alogismo às avessas

Nem mesmo a couraça das ideologias mais impenetrável consegue ficar imune ao riso sincero, verdadeiro, provocado pelos vários “parvos” criados por Lobo Antunes e pelos quais o autor parece ter certo carinho, “porque os produz de montão”. Só na Trilogia há dois: Rui, de *O Esplendor* e Romeu, de *O Manual*. Este aparece, sugestivamente, na parte do livro denominada “da existência dos anjos”. Há ainda Simone, a última narradora de *Exortação*, cuja estultícia a aproxima de personagens abobalhadas. São únicos a receberem certa condescendência do autor.

Uma passagem de *O esplendor de Portugal* expõe lapidarmente o absurdo das convenções impostas a uma sociedade formada sobre bases capitalistas para questionar clichês e arquétipos, pelo humor lúcido de Rui, filho epilético de Isilda:

na secretária do escritório havia um pisa-papéis que era uma esfera de vidro com renas a puxarem trenó e sentado no trenó um senhor gordo de barba, fato de lã e carapuço encarnado. Virava-se a esfera ao contrário, punha-se direita outra vez, um torvelinho de neve cercava o trenó e o senhor de barba, depositando uma poeira de gelo no carapuço, nas renas, no pinheirinho microscópico ao fundo, a minha mãe colocava o pisa-papéis na secretária entre fotografia nossa em Durban e um avestruz de pau-santo cujos olhos eram pedras transparentes, explicava

— É o Pai Natal!

e eu não entendia como aquela criatura de plástico lograva sair de sua prisão de vidro, repleta de água com uma bolha de ar em cima, para nos oferecer as prendas que apareciam de manhã na sala de jantar com nossos nomes em rótulos colados aos embrulhos, e ainda menos entendia que o Pai Natal os comprasse nos estabelecimentos de Luanda.

(e a sua unha não conseguia raspar por inteiro nem o preço nem a etiqueta das lojas) (**EAC**, p. 37)

Pela voz de Rui — devido às “correntes desordenadas” no cérebro, é internado quando adulto em um asilo da Damaia pelos irmãos — são contestados alguns valores que há muito perderam a capacidade de fazer sonhar o homem moderno. Rui derruba um por um os arquétipos, cujo único objetivo, por trás da camada emotiva, parece ser de aferir lucros, aumentar vendas, instigar o consumo. Rui questiona o fato de o Pai Natal descer pela chaminé e acabar no fogão “a fazer companhia ao pato e ao arroz no forno” e de como “um cavalheiro gordo caberia num tubo estreito e sujo”(EAC, p.38),

a minha mãe garantia que o Pai Natal, *cheio de manhas e experiência*

(era-me difícil associar a bondade e a manha numa mesma pessoa, características do meu ponto de vista incompatíveis) possuía truques secretos capazes de resolverem problemas para ele simplicíssimos de chaminés estreitas e fogões perversos, ansiosos por assarem com batatas coradas quem lhes tombasse no bojo, truques que *a minha mãe, a avaliar pelo sorriso de conhecedora, partilhava sem dúvida* mas se recusou a explicar como estávamos em novembro. [...]

Passávamos o resto da tarde contemplando o pisa-papéis na esperança que o Pai Natal decidisse treinar-se com embrulhos e renas e neve, abandonando a esfera de trenó, subindo no telhado, introduzindo uma polaina habilidosa e depois a barba e todo o corpo rechonchudo por onde o fumo saía.(OEP, p. 38;grifo nosso)

A oposição entre o pensamento adulto, manifesto no “sorriso de conhecedora” e a suposta inocência do “parvo” deveria construir aquilo que Propp chama de alogismo.

Propp afirma que “ao lado do fracasso daquilo que se deseja por causa externas ou internas, há casos em que o fracasso se deve à falta de inteligência. A estultícia, incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e

efeitos, desperta o riso”.¹⁷⁹ Segundo Propp, o tolo emociona quando atinge um coração piedoso. No entanto, nas passagens acima, a estultícia fica por conta da mãe que ludibria e infantiliza fatos na tentativa de emocionar a criança.

Rui rompe com as características próprias do alogismo imputado aos “parvos” por Propp: à falta de lógica aparente em suas manifestações sobrepõe-se a denúncia de relações defeituosas, pensamentos distorcidos, manipulações impostas à sociedade e pela sociedade. Rui é a única personagem realmente feliz de *O esplendor*, mesmo consciente de sua doença, encena uma inconsciência “estudada”, que lhe possibilita uma visão clara de si e dos outros. Isso denuncia um estado psicológico incompatível com seu estado mental, o que confere sentido destoante à narrativa “... sentia-me importante por estar doente e ir morrer.”(OEP, p.144). O que acontece também na manifestação de bem-estar que a doença proporciona à avó que se sente “radiante de desgosto” enquanto “eu sem vontade nenhuma de me levantar interessado num mundo feito de sapatos e tornozelo com vozes, fios soltos de passadeira, cheiro de cera e lama ressequida, falhas de sobrado, galope de baratas, um universo ao rés do chão” .(OEP, p. 166)

Os modos de condensação do mundo adulto no mundo infantil resultam do adensamento do alógico no lógico, da estultícia na esperteza. O confronto adulto/criança coloca em cheque a validade de imposições de adultos e do *nonsense* dos que se consideram capazes de ordenar o mundo:

...as pessoas crescidas não sabem prova dos nove nem a capital da Albânia nem conjugam verbos e não lhes ralham por isso, gostam de sopa de nabijas, detestam cágados e rãs, não mastigam estearina, usam sapatos à media e não três medidas acima, não ligam a guarda-chuvas de chocolate, no caso de existirem irmãos não se vestem de igual, podem tossir á vontade sem tomar xarope, deixar batatas e salada no prato sem escandalizar o mundo. (EAC, p.192)

Essa forma de manifestação lingüística mescla parataxe conjuntiva (crítica) com parataxe de seriação simples (forma de escrever infantil), que

¹⁷⁹ PROPP, op.cit., p.107.

preferimos apontar no texto como manifestação da condensação de vários sentidos em uma única manifestação lingüística. Assim, a intencionalidade da felicidade desfocada, que permeia a maldade e a inconsciência, é resultado do poder de manipulação e responsável pela condução do humor:

gostava de desmaiar também para receber mais
sobremesa, viajar todas as semanas a Malanje, poder ficar á pé até
às onze, com as pessoas crescidas, e fazer desenhos com a caneta
nova de meu pai, a escutar a música do rádio e a girar os botões de
noticiário em noticiário sem que ninguém se zangasse

— Pobre criança

Enternecido comigo (**OEP**, p. 167)

Por sua vez, para apontar a visão equivocada do povo português em relação a seu passado “glorioso”, véu colocado sobre o presente miserável para encobrir a realidade, surge Romeu e sua denúncia, que opõe sonho e realidade no jogo de contrários que conduz à irrisão:

— Às vezes de manhã quando abro as cortinas vejo[...]
as caravelas do Infante, homens barbudos de gibão a carregarem
sacos e tonéis, e o rei sentado de cachucho no indicador sentado
numa cadeira de veludo a abanar-se[...] é um conde de joelhos a
desdobrar um mapa e a explicar-lhe a Índia[...] a minha mãe a
espreitar pelas cortinas só lado errado em que só havia cabanas de
pescadores, uma forca e o povo descalço. Minha mãe dá corda ao
papagaio que grita durante cinco minutos numa felicidade
complicada

— Quem manda?

Salazar Salazar Salazar

(**OMI**, p.210-213)

A ‘loucura’ de Romeu é controlada com remédios para as “caravelas”, como diz sua mãe. Mesmo assim, continua a mencionar a corte de bufões: um rei “espanejando seus calores com um leque de avestruz” paparicado por uma multidão de “pajens, aias, astrólogos e catatuas e anões e cadelas” em analogia ao país

comandado por Salazar e seus ascetas, enquanto o povo “anda descalço e arrasta o canhão para a bordo” para lutar em guerras que não provocou. (OMI, p.216)

No plano diegético, há sempre, segundo Propp, a maldade dos que se divertem à custa do tolo, tal como ocorre a Romeu, quando embrigado na festa de Santo António, “o dono da taberna [...]ordenou que o filho da dona me abaixasse as calças e apontou-me a taverna para mangarem comigo, os dois contemplando-me com o entusiasmo do vinho — Tens uma razão de viver que mete inveja Romeu”(OMI, p.224). A mãe sempre disposta a defendê-lo

E um quartel em (Setúbal) onde fui com a minha mãe há sete anos á inspeção para a tropa, a minha mãe me proibiu despir-me

— Quietos Romeu,
quando eu ia despir-me como os outros e exigiu, a discutir com um soldado de bata, entrar comigo no ginásio cheio de rapazes nus a taparem com as mãos encavacados de vergonha dela”

A minha mãe pronta ameaça os, a gritar por socorro, a defender-me, se me tentasse fazer mal. (OMI, p.225).

O artifício de atribuir a verdade a um tolo tem antecedentes históricos. A verdade dita por néscios ou pelos simples de espírito foi valorizada pelo cristianismo. Nos primeiros séculos da Idade Média, a loucura foi apontada como um dos caminhos que conduziam a Deus. Conforme refere José Rivair Macedo, no medievo o louco era tratado com desprezo e violência, por simbolizar a “desordem, a desagregação e as pulsões destruidoras”, resultado de estar possuído pelo demônio, embora, concomitantemente a isso, simbolizava “a pureza original, a ingenuidade e a humildade”, resultado da simplicidade de espírito.¹⁸⁰ Identificado com as crianças, o tolo afirma “verdades universais, inatingíveis ao homem comum”.¹⁸¹ Os tolos estão na *Epístola aos Coríntios*, (I Coríntios 3, 180,) em que São Paulo diz que Deus escolheu os tolos para confundir os sábios: “Ninguém se engane a si mesmo; se algum entre vós se tem por sábio segundo este mundo, faça-

¹⁸⁰ In Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média, op.cit., p.132-138.

¹⁸¹ GUGLIELMI, Nida. Status del loco y a locura em el siglo XII, a propósito de dos cenas românticas, in *Anales de Historia Antiga y medieval*. Cf. op. cit. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*.

se insensato para ser sábio. Porque sabedoria deste mundo é loucura diante de Deus, pois está escrito: “Eu apanharei o sábio na sua própria astúcia”. Há uma passagem em *O esplendor* em que a cena de linchamento de um louco remete aos procedimentos medievais “Assisti ao linchamento do louco da vila de Nisa. Os gaiatos tinham medo dele, os cachorros fugiam se calhava passar, roubava tangerinas, ovos farinha, plantava-se no altar-mor insultando a Virgem, um dia abriu a barriga de um vitelo do pescoço às virilhas, o animal entrou no largo a tropeçar nas tripas, os camponeses da herdade pegaram o louco [...]começaram a bater com enxadas e paus sem que defendesse, protestasse sequer, um vagabundo que sorria aumentando o sorriso a cada golpe[...] puxou um pente da algibeira das calças a arranjar o cabelo, no momento seguinte um calhau esmagou-lhe o peito e as madeixas assemelhavam-se ao ninho que as cegonhas construíram no vértice do depósito da água”(OEP, p.24)

Os séculos XI e XII, tidos como época áurea da “loucura sagrada”, com “loucos por amor a Cristo” comportando-se como bufões, *clowns*, mostram, no meio profano, os “idiotas públicos” mantidos nas aldeias por serem capazes de “revelar as verdades ocultas e mistérios escondidos na aparência do óbvio”.¹⁸² O bobo da corte da Idade Média recebia consideração de todos por ter uma visão além da vista dos homens comuns e por antecipar o destino de homens e reis, se m precisar ser sensato, comedido ou prudente. A estes se assemelham Rui e Romeu e, pela insignificância e limitações, Simone ou Milá. Milá, literalmente, fantasia-se de “bobo da corte” com as roupas de Isabel para satisfazer as frustrações do ministro pela perda da esposa para Pedro,

A filha com o chapelinho de véu traçado[...]sapatos de crocodilo, de salto a descolar-se[...]a torcer as luvas amarelecidas pelos anos, envolta em odor de feltro podre e de essências antigas, de orelhas inflamadas pelos brincos, penteado lançado para cima num grito de galo e um risco de rímel a descer-lhe da pálpebra, numa lágrima escura. [...] a filha vestida de dama de paus e mãe a exhibir a dama de paus como um apresentador de circo (OMI, p.375)

¹⁸² MACEDO, op. cit., p.135.

Francisco tira proveito de seu “bobo”, mas envergonha-se em público “de forma que tem que me tirar daqui, imagina-se o escândalo, a filha [da Dores]vestida, que vergonha”(OMI, p.375) Milá é, na verdade, “um trapinho de timidez, um pudim de espanto, uma arrepio de medo”(OMI,p.316) é a imagem da ilusão e ingenuidade própria dos tolos. Como nos “parvos”, Lobo carrega seu relato da ambigüidade própria da ironia. O relato de Milá oferece imagem risível de Salazar e marca uma crueldade incompatível com a “mãozinha insegura de menina” incapaz de prender pessoas e mandá-las para África “para morrerem de mordedura de cobra venenosa”. “O professor Salazar tão prestável, tão delicado, tão atencioso” a ordenar “(— Mata-se, prende-se mata- se prende-se é melhor matar-se mata-se)” (OMI, p.306) (o parênteses é do autor).

Nas ações do tolo, o riso manifesta-se quando a possível ignorância torna evidente o conteúdo do pensamento do tolo. Todavia, os tolos de Antunes ultrapassam esse alogismo dos parvos apontado por Propp. São as condensações — as mesmas que provocam o chiste — da História na história, do passado no presente, no presente que projeta o futuro, que atribuem ao tolo de Antunes as mesmas funções do tolo medieval. É pela voz do tolo que mais consistentemente o plano da História — não só da História recente, mas de toda a História construção de Portugal - se correlaciona com o plano da história do enredo. Os tolos da Trilogia, em sua inocência cômica, evidenciam a exploração, a maldade e a malícia dos homens. Com isso, viram o alogismo pelo avesso: são lógicos e coerentes.

2.1.7. Malícia dos objetos inanimados

Um santo sem humor é um triste santo. E um sábio sem humor o que seria? O espírito é o que escarnece de tudo, é por isso que o humor faz parte, de pleno direito, do espírito.
Spinoza

Lobo Antunes demonstra um verdadeiro fascínio por móveis, casas de porteiras, *naperons*, *bibelôs* por sobre as televisões. Nenhum relato ou narrativa se apresenta sem uma singular descrição desses objetos que constroem ambientes que se incorporam às personagens. Tratam-se de “mantas surradas, armários sem porta, a sala de cadeiras bambas” ou “o sofazito emendado por adesivos, as rolas de cerâmica sem bico” e “ananases de gesso a enfeitar o portão” para mostrar que tudo é habitado pelo “cheiro de aguardente da trança da defunta”(EAC, p.12).

Pode ser percebido, no exemplo acima, que a descrição antuneana surge, quase sempre, impregnada de sentido sinestésico para complementar o sentido imagético, aumentando as sensações de quem lê. Para Nuno Júdice, é “uma voz por onde passa a atenção do olhar que capta de um modo que se poderia situar entre a fotografia e o cinema, num registro exaustivo do campo visual, o cenário sociológico de cada ação”.¹⁸³

Esse registro é responsável pela memória afetiva e crítica de tudo o que é efêmero do quotidiano e retrata o desleixo e a pobreza de Portugal. São representações do *modus vivendi* dos pequenos burgueses que possuem como único luxo “o carrinho de chá a que faltava uma roda, púnhamos um cartão dobrado a fim de que não dançasse.” São “manipânços orientais” ou “galgos de porcelana” que adoecem e morrem, acompanhando a desordem física e amorosa das personagens.

Mas esses objetos não surgem apenas como cenários, à moda realista. Em todos os romances da Trilogia, Lobo Antunes retoma a expressão “a malícia dos objetos inanimados”. Especialmente em *O Manual*, o primeiro livro do trio, utiliza a

¹⁸³ In *JL*, 4 de out. de 2000, p.7.

expressão como título da segunda série de ‘relatos’ e ‘comentários’. Embora vistos separadamente na primeira parte deste trabalho, não são apenas relógios e espelhos que atuam como “objetos inanimados”, outros objetos ganham autonomia, projetada na percepção que as personagens têm de seus atos “maliciosos”

Em *O esplendor de Portugal*, Isilda e Clarisse, de quem não se espera passividade comportamental pelas circunstâncias, transferem suas dificuldades e medos, resultantes da desistência silenciada, para as “costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma”(OEP, p.137), buscando abrigo para suas dores e sofrimentos nos artifícios das coisas inanimadas.

Apesar da angústia que perpassa o primeiro momento da narração, no episódio que retrata Isilda sendo obrigada a conduzir os filhos ao embarque para Lisboa, na tentativa de protegê-los dos horrores da guerra de Angola, o humor resulta da personificação da cavilosa camioneta. O veículo ‘rouba’ a cena ao representar todos os objetos “inanimados”, pérfidos e teimosos, comuns às histórias da Trilogia: “a camioneta de regresso avariou-se *na teimosia obtusa com que as coisas se demitem* uma obstinação severa e inabalável”(OEP, p.53; grifo nosso). Como afirmam Propp e Bergson, a representação que corrige e mostra defeitos é própria da comédia. Mais adiante, no espaço de África, a matriarca teoriza a malícia desses objetos, retomando a expressão usada em *O Manual*. A projeção maior fica por conta de Fátima, de *Exortação*, com esses objetos:

A malícia dos objetos inanimados, a sua vidazinha cruel, garfos que nos picam de propósito, o esquentado que recusa acender-se e nos olha com um arzinho inocente a fingir-se de pateta (OEP, p. 288)

A própria Clarisse dá-se conta do mesmo fenômeno ao mencionar objetos na idêntica sintonia de sensibilidade ou condição similar às atitudes humanas, em passos vários, dos quais destacamos um que se aproxima da descrição de Isilda quando está a conduzir o carro em um dos seus momentos evocativos:

Se os objetos tivessem um pescoço que pudesse apertar, uma pele eu se beliscasse (...) Os gálgamos em um valado de buxos que entupiram o motor, o jipe abrandou a soluçar, o farol apontava as pacaças no lodo (...) oferecendo-se numa *inocência trêmula aos crocodilos*. (OEP, p. 289)

O fato de a relação indivíduo/objeto inanimado manifestar-se em profusão por toda a Trilogia traduz um questionamento crucial do homem diante do mundo: qual o papel de indivíduo e objeto no contexto em que se inserem? Qual ação representa os “moinhos de barro, tetos falsos e balanças cromadas [...] o vidro fumado, a cama toda volutas e arabescos, cheia de almofadas de cetim e [...] comando em punho [...] a rebobinar o cassete [...] parabólica, doze canais, um décimo terceiro por cabo e som estereofônico”(OMI, p. 207-208)? A princípio, os objetos fazem a felicidade das personagens medíocres, no caso, fazem alegria da “jeitosa” segunda mulher de João, que, para possuí-los, se vê disposta a “acariciar-lhe a careca apaixonada pelo capital dele”. (OMI, p. 207-208)

Em oposição a esses “sedutores” objetos, surgem os que pertencem a Paula, irmã bastarda de João. São objetos que lhe mostram a condição de solidão, inferioridade e pobreza: “televisão antiqüíssima a preto e branco, sem comando nenhum, cuja *imagem se corrige com umas pancadas* em cima até se distinguirem os bonecos e o som voltar.” (OMI, p. 208; nosso grifo).

O objeto “masoquista” torna a aparecer em *Exortação* no desabafo de Fátima: “às vezes passa-me pela cabeça que as coisas gostam de sofrer: se a imagem da televisão desaparece damos um murro no aparelho e regressa, se uma lâmpada apaga duas palmadas no abajur fazem-na regressar embora ao abajur fique torto, o aspirador aguarda um pontapé *estimulante* para voltar a trabalhar”(EAC, p.59; nosso grifo).

Os objetos sempre apresentam um ar de inocência sob a perfídia: “ali estão elas (as coisas) a nossa volta, inocentes, alinhadas, caras, com seu falso ar de submissão e competência, a sua pretensa utilidade [...] os seus desdobráveis em quatro idiomas (EAC, p. 59)”. A primeira pessoa do plural do foco narrativo do excerto acima contrapõe-se à primeira pessoa do início, em evidente interferência externa do autor, impregnando explicitamente o efeito cômico circunstancial: Lobo Antunes declara ,sempre, aversão à tecnologia.

Na diegese, o rancor surge nas próprias personagens. As descrições e situações corriqueiras de comparação, usadas para entabular um discurso quase sempre pouco convincente, manifesto no pensamento de rancor disfarçado de Paula: “não é que eu tenha inveja, não tenho não me interessa ser rica, os ricos que se afoguem em notas”(OMI, p.208) indicam que a relação indivíduo/objeto sobrepõe-se à relação indivíduo/indivíduo. Isso justifica a necessidade de humanização desses objetos.

No entanto, há momentos nas três narrativas que ultrapassam a logicidade dessas relações, gerando um *nonsense* perturbador, resultado da carga “maliciosa” com que os objetos “animados” provocam a personagem. Essas situações de “maldade” proliferam em *Exortação* e surgem em cenas como actantes responsáveis, por exemplo, pela irritação de Fátima em seu cotidiano mal-humorado, quando a luz do sol lhe “enche a pestana de ácido” e o gás cospe-lhe “calores azedos no nariz”. Na tentativa de livrar-se do sol, Fátima que até às onze da manhã tem “feitio de cão”, tenta limpá-lo “com esfregão das panelas” e o “malandro escapa para o frigorífico a rir-se (...) julgando-se engraçadíssimo (EAC, p.19)”, além da comicidade das cenas, é notória a perspicácia do escritor na observação do cotidiano e na constatação de que o dia-a-dia do homem moderno é invadido por objetos nem sempre necessários, mas, apesar disso, impostos pela ilusão de praticidade ou por um consumismo exacerbado, característico da modernidade:

quando, por fim, o sol deixou de trocar-me, foi a vez do gás se divertir à minha custa, sinceramente, a maldade das coisas ultrapassam-me: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos os defeitos, falo das tampas de caneta que rebolam sabe Deus para onde, do porta-moedas nunca no sítio onde o deixamos, dos chinelos de que só encontramos o direito quando os procuramos com os pés, das chaves da casa que saíram sozinhas da fechadura da entrada e nos obrigam a despejar todos os bolsos e todas as carteiras na mesa [...] *A perfídia das coisas confunde-me: ali estão elas á nossa volta, inocentes, alinhadas, caras, com o seu falso ar de submissão e competência, a sua pretensa utilidade, as suas fichas, os seus botões, os seus cromados, as suas marcas estrangeiras, os seus desdobráveis em quatro idiomas [...] que ensinam, prolixamente, a mexer-lhes, e tudo o que conseguimos é*

que nos *aumentem para o triplo a conta de luz [...]* ou que, na melhor das hipóteses, nos eletrocutem de uma vez por todas, *liberando-nos, com uma missa de sétimo dia, dos seus préstimos satânicos* (**EAC**, p.60; grifo nosso)

As cenas de *Exortação* impingem comicidade ao cotidiano destes tempos impregnados da “praticidade” *hi-tech*: são objetos destinados a facilitar a vida doméstica. No entanto, esses objetos tornam-se mais inteligentes do que o próprio homem e transformam, perfidamente, a vida de qualquer indivíduo em inferno.

Em Lobo Antunes, os “objetos inanimados” parecem mostrar as *pessoas todas presas a superfícies planas*, vivendo no “vácuo” que esses objetos produzem. Uma cena de *Exortação* mostra Simone, petrificada diante de um general “a pular com uma perna só”, quando ela lhe entorna vinho tinto na calça, a sentir “as salvas de prata e os bicharocos de Macau escarninhos” (**EAC**, p.84): “Tive medo pelas jarras de flores, os manipanços orientais, o galgo de porcelana, de olhos estúpidos nos sobejos do guisado numa atenção de fome, se lhe chegasse um pedaço de cabrito apostado que ganhava de prazer” (**EAC**, p.85). Escarninhos, olhares e fome personificam os objetos.

A crítica atinge o *nonsense* na disputa do objeto com o indivíduo. Nesse jogo objeto X indivíduo, o “objeto inanimado” torna-se sempre o ganhador. Em todas as circunstâncias em que aparecem, os objetos remetem à percepção da importância dada à “coisificação” do mundo. Aqui, o homem que não se sujeita a ser “coisificado” será colocado à parte e jamais será bem sucedido. O resultado é a sensação de se viver como se presos em uma cápsula, lutando com as coisas por espaço e atenção. No “vácuo” da cápsula, não há ponto de apoio ou base para a fixação do ser e estar. A cápsula é o protótipo caótico e infernal do mundo. Ali (ou aqui, já que este é o nosso mundo) uma pergunta de cunho niilista repete-se *ad infinitum* — pode existir algo, no conhecimento humano, mais “repleto de nada”? Diante do *nonsense* desses objetos inanimados, do mundo e do próprio homem, só nos resta rir.

Em Lobo, a comicidade recai na personificação dos objetos, é a essência do homem e não da “coisa” que entra em jogo: a perfídia, a teimosia, a

inocência, a maldade. A essência pode ser exemplificada com a marionete de feira: os “bonecos de feira a tocarem violino ou a marcharem, monótonos e cegos mas vendo dentro de nós com as pupilas pintadas” (**EAC**, p. 88)

Há situações de *nonsense* em relação a objetos que tentam mostrar o espírito interesseiro de mães das moças casadoiras, ignoram a situação de amante das filhas, posto que essas lhes proporcionam “luxo” e vida mais tranqüila. Para essas “amáveis senhoras”, não importa a felicidade das filhas. Imagine-se a cena em que duas mulheres pobres, Milá e Dores, se vêem, de repente, morando entre cristais e pratas. A mãe, orgulhosa do luxo proporcionado pelo amante de Milá, conduz, em comitiva, os parentes pela casa para conhecer os “objetos”. A família, “parva de respeito como num altar- mor”, sem se atrever a sentar-se:

em passos lentos e zunzuns de velório passando para as
lágrimas de cristal dos candeeiros, todos os desgostos congelado,
para as salvas de prata com a marca nas costas e a minha mãe
vaidosa, no caso de não terem reparado

— Viste a marca da prata Rogério, vê a marca da prata
para a colcha de seda da cama com *mulheres nuas e*
bodes a abraçarem-nas e a tocarem flauta [...]

a passear os meus tios de maravilha em maravilha,
apetecendo-lhe cobrar bilhete à porta, a mostrar o Buda de barriga
como o meu avô e sorriso de felicidade igualzinho ao seu após a
sexta ginjinha, quando começava a cantar e a bater na gente, a
mostrar a pele de tigre (**OMI**, p. 256; grifo nosso)

Há em *Exortação* uma passagem semelhante, embora apenas nos planos e sonhos da paupérrima e obesa Simone,

olhar a cozinha, o microondas a máquina de lavar roupa, a bancada,
a imaginar o orgulho dos meus pais, visitas guiadas, excursões de
vizinhas, a minha mãe mostrando o aparelho de cortar fiambre, as
prateleiras de enchidos, o balcão de zinco, o sistema de alarme, os
chocolates da montra (**EAC**, p. 48)

A despeito da presença do *nonsense* e da comicidade da cena, a atenção deve recair sobre os objetos que superam o sentimento e a importância do ser humano. Mesmo culpa e “pecado” são projetados pela estampa da colcha da cama em que Milá se deitava com Francisco. Neste episódio, relatado pela própria Milá, percebem-se, por um desvio de olhar da narradora-personagem, bodes abraçando mulheres nuas ao som de flautas.

A alusão explícita aos bodes como responsáveis pela sedução representa pensamento ainda arraigado ao medievo, em que íncubos e súcubos, assumindo forma de bodes, proliferavam no imaginário. Foram milhares de mulheres enviadas à fogueira inquisitorial pela prática sexual com supostos demônios em pele de animal.¹⁸⁴No entanto, pecado e culpa por questões sexuais, no contexto salazarista, não são o único foco de Lobo Antunes. Impor à condição feminina a responsabilidade pelos afazeres domésticos faz parte de um mundo misógino. “Ocupar” a mulher para desviá-la das questões sexuais também faz parte desse mundo e da crítica antuneana. Para Fátima, em casa do velho bispo, seu padrinho, amante e pai de seu futuro filho, coexistem a relação de obrigação e culpa, também representada por objetos e coisas inanimadas: são pratos do jantar da véspera a “proclamarem numa vozita queixosa – Estamos sujos”. Fátima carrega toda culpa do não cumprimento do “dever doméstico” imersa no “imenso pó, restos de casca de ovo no chão” o alguidar de plástico com a roupa de molho “culpava-me do tanque”(EAC, p.20). Naquele apartamento, são frascos que imploram por arrumação; “o escadote encostado à parede mirava-me [...] numa resignação melancólica, magoado de não o guardar, o “apartamento choramingava por eu não gostar dele”. Fátima, em seu “feitio de cão amargura de cão”, diante do coro de súplicas, implora para que parem com lamurias. (EAC, p.21-23)

A relação intensificada Fátima/objetos justifica-se pela impossibilidade de a personagem suportar pessoas e tarefas domésticas. Acima dessa perspectiva, Fátima, em sua convivência compulsória com o bispo, tenta calar na voz dos objetos os “incêndios, as granadas, as metralhadoras, os mortos na televisão, no rádio, no jornal” que matam ateus, traidores, comunistas em nome da “guerra santa, em nome dos que chama Pátria”: “Cale-se que não oiço não vê que tapei as orelhas com punhos cale-se”(EAC, p.25) a afiançar,

Não oiço, garanto que não oiço nada, ainda que o tentasse não
lograva ouvir ocupada como estou, maldizendo o mundo, a expulsar
o sol para a marquise a golpes de vassoura, a limpa-lo com esfregão

¹⁸⁴ Malleus mallificarum,

das panelas, a enxotá-lo do lava-loiças, do naperon, da fruteira, ocupada como estou a desligar a ficha do despertador, a desligar tudo, ocupada como estou a erguer os braços num pulinho para poder voar (**EAC**, p. 28)

Não limpar a casa, para Fátima, significa conviver com toda a “sujeira” resultante da “limpeza política” realizada por seus companheiros.

Em *O Manual*, ao final da história, depois das inúmeras visitas de Salazar e das tropas a protegerem as duas dos “comunistas”, as mulheres ficam “descalças no êxtase” do pós-Revolução. Cumpre-se, assim, o disposto no subtítulo, tal como em todas as partes desse romance — (Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido), (A malícia dos objetos inanimados), (Da existência dos anjos), (Os dois sapatos descalços no êxtase), (Os pássaros quase mortais da alma). Manifesto o *nonsense*, as legendas posicionam-se também como objeto inanimado e alertam para a realidade histórico-político-social muito mais claramente do que qualquer possível elemento realista.

Luigi Pirandello, em seu livro *On Humor*,¹⁸⁵ afirma que “o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não esconde, como na arte, uma forma de sentimento, mas o seu contrário, seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo”. Pirandello diz mais, “as causas na vida não são nunca tão lógicas, tão ordenadas, como nas nossas obras de arte comuns. A ordem? A coerência? Mas, se nós temos no interior quatro, cinco almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social?” O sentimento do contrário relativiza tudo e “quebra toda seriedade teórica e prática seja do que for”.¹⁸⁶

As afirmações de Pirandello revitalizam a falta de lógica da realidade, os efeitos de humor. O *nonsense* dos objetos expressa na Trilogia uma “animação maliciosa” e reflete-se no olhar das próprias personagens. Essa “malícia” é quase sempre apresentada por personagens em evidente situação de opressão ou angústia, reafirmando a advertência da impossibilidade de convivência em um mundo onde tudo carece de sentido e onde nenhuma peça parece se encaixar.

¹⁸⁵ Luigi PIRANDELLO. *On Humor*. Ed. e trad. Antonio Lliano e D. P. Testa Chapel Hill, 1975, p.23.

¹⁸⁶ SLAVUTZKY, Abraão. A piada e sua relação com o inconsciente, in *Estados Gerais da Psicanálise*. <<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Slavutzky.htm>>

Assim manifesto o *nonsense* do romance Lobo Antunes exhibe a consciência de que apenas a ficção — por ser arte — permite representações reais da surrealidade do cotidiano de todos nós.

2.2. CARICATURA E MATERIALIDADE LINGÜÍSTICA

Este trabalho já apresentou o esboço do conceito de hipérbole em diferenciação com a caricatura. Detêm-se, agora, na caricatura e no grotesco, as outras duas manifestações do exagero, segundo Propp. Propp também aponta que a caricatura, como um recurso da comicidade, é realizado no momento em que se “toma um pormenor, um detalhe e esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva.”¹⁸⁷ A caricatura como intensificação das desproporções, o exagero do detalhe antes do Romantismo, foi utilizada para expressar o sobrenatural nas formas do mundo e fugia à “elevação idealizante” da arte.¹⁸⁸ Há dois importantes teóricos, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, em que o grotesco surge com sentido bem distinto.

Segundo Bakhtin, no séc. XVIII, o grotesco reage à estética clássica antiga e à estética do belo forjada na modernidade.¹⁸⁹ Ali, o grotesco deixa de ser exploração do feio para iluminar as dimensões da vida que a arte idealizante ocultara. No minucioso trabalho de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, referência para os estudos acerca da cultura popular e, também, do riso em suas várias manifestações, o riso carnavalesco surge como o mais próprio nas manifestações da cultura popular na Idade Média e no Renascimento. A cultura cômica popular e a arte nela inspirada — o paradigma é Rabelais — encontram expressão no “realismo grotesco” sob a percepção carnavalesca do mundo e o princípio do rebaixamento. Neste, as misturas, os excessos e o rebaixamento de todas as formas no sentido da vida material e corporal celebram o “tempo alegre”, o tempo da transformação e da metamorfose, responsável pela degradação e morte de tudo o que existe de antigo, e pelo renascimento daquilo que é novo. “Rebaixar consiste em aproximar da terra”¹⁹⁰, “terra” representando o princípio de absorção e de nascimento, de morte e semeadura. O emblema do realismo grotesco é a figura da “velha grávida”, “a quintessência da incompletude” que carrega a vida perto da morte, opõe-se ao

¹⁸⁷ Idem, p.88.

¹⁸⁸ Kayser, 1986, p.30

¹⁸⁹ Apud Kayser, W. Op.cit., p.94.

¹⁹⁰ 1996, p.19.

modelo clássico.¹⁹¹ Neste momento, o riso é “festivo” e “universal”, todos riem e são alvos do riso. O mundo é apresentado em seu “alegre relativismo” e, sobretudo, é “ambivalente”, isto é, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” .¹⁹² O terrível adquire um tom de “bobagem alegre”.¹⁹³

No entanto, o novo grotesco do séc. XVIII deixa de ter a “sensação carnavalesca do mundo, da unidade e do caráter inesgotável da existência”.¹⁹⁴ Tudo agora é íntimo, subjetivo e individual. O riso atenua-se, toma outras formas, como as da *ironia*, do *sarcasmo* e de certo tipo de humor; não mais se “explode” de rir. Torna-se o “grotesco de câmara”, uma espécie de carnaval solitário vivido pelo indivíduo em seu isolamento. Nesse grotesco, pensado por Bakhtin para o contexto romântico, tudo que era reconhecido e festejado por todos como “espantalhos cômicos” — as máscaras, a figura do diabo, o sexo, a loucura e, sobretudo, a morte — tornam-se alheios e hostis ao homem. Em Bakhtin, entretanto, a expressão do grotesco está sempre atrelada à alegria: “Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo o que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações”.¹⁹⁵

O grotesco em Kayser é o misto de surpresa e de angústia diante da desagregação do mundo própria da modernidade. Kayser assinala que o grotesco traduz “um mundo que é o nosso mundo sendo, ao mesmo tempo, alheio a nós. O horror, mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações”.¹⁹⁶ O caráter tragicômico enfatiza a dimensão do horror diante do mundo em que se perdem os fundamentos, como a inexistência de Deus, por exemplo.¹⁹⁷ A automatização e a desagregação são as duas figuras maiores do grotesco de Kayser e lhe atribuem carga negativa.

¹⁹¹ Idem, p. 23.

¹⁹² Idem, p. 10.

¹⁹³ Idem, p.34.

¹⁹⁴ Idem, p.33.

¹⁹⁵ BAKHTIN. Op.cit, p.42.

¹⁹⁶ Idem, p.40.

¹⁹⁷ Idem, p.59.

Algumas passagens, como as do *O Manual*, por exemplo, apresentam-nos personagens com características exageradas que condensam caricatura e grotesco. O farmacêutico, marido da amante de Francisco, como chegando “das pastilhas, envolto num cheiro curativo de borato de sódio que só de a gente estar ao pé fazia a digestão melhor e desentupia os brônquios”, “morto a golpes de ternura”, o farmacêutico foi “soterrado sobre pazadas e pazadas de colares, pingentes, escravas, enchumaços, enfeites, anéis, o farmacêutico no tapete a borbulhar — Socorro”(OMI, p.339). Não haver abundância de traços fisionômicos na reconstrução das personagens torna-se uma das mais incisivas características de Lobo Antunes. A economia na descrição de olhares, impostação de voz, trejeitos tem contraponto no exagero das descrições de detalhes psíquicos ou externos, como das vestimentas, colares, perucas. Repare-se como a bela Celina é vista por Simone, sem que consigamos saber cor dos olhos, pele, lábios. Apenas o penteado impecável e a elegância “agitava o leque *sem que um só fio de cabelo se afastasse dos outros*, nunca vi mãos tão [...], não só as mãos, a elegância, a figura, aqueles brincos compridos de princesa ou de atriz”(EAC, p. 48). O exagero do pormenor *sem que um só fio de cabelo se afastasse dos outros* é traço característico da caricatura.

É importante ressaltar que, para a construção da caricatura, a repetição de palavras, frases, hiperboliza defeitos intrínsecos à personagem. A repetição da frase “o menino é parvo ou faz-se?”, referência a João, tem sua extensão na figura feminina Simone: “Você não é boa da cabeça ou o quê?”(EAC, p. 85) em *Exortação*. A repetição também amplia o traço mais forte da personalidade. A sua arrogância, domínio, poder do todo poderoso Francisco de *O manual dos Inquisidores* são simbolizados no contínuo uso do chapéu e de uma cigarrilha constantemente acesa. No entanto, a imagem caricaturesca vem pela repetição à exaustão, como visto anteriormente, da frase: “faço tudo o que elas querem, mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” ou de outras que sempre ecoam no texto “ — governe-me este esterco (Portugal) doutor”

É assim que se afigura Francisco para João, o filho mal amado. O menino encontra o pai, no altar da capela da Quinta, “com o rosto escarlate, segurando as ancas da cozinheira” ou, no estábulo, apertando a nuca da adolescente Odete, “suja, ruiva, suspensa das tetas das vacas acorada num

banquinho de pau, a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se para manjedoura sem largar os baldes do leite, o meu pai outra vez escarlate a esmagar-lhe o umbigo na nádegas”. O grotesco aos poucos se acentua e aponta para as barbáries do dono do poder. Francisco manipula, esmiúça, destrói e “avacalha”, literalmente, as mulheres. Apresenta-se à rica família de Sofia “vestido como um camponês, de corrente de cobre, botas de carneira, um chapéu velho na cabeça e a cigarrilha na boca”(OMI, p.15):

o meu pai calado esmiuçando as cunhadas do bridge na paciência aborrecia com que examinava as vacas no estábulo, a raspar crostas das botas com o canivete[...] a mãe da Sofia a oferecer torradas que o meu pai não se dava ao trabalho sequer de recusar ocupado com o lodo das solas(OMI, p.16)

ou

meu pai de chávena na mão a mirar a mãe da Sofia e as cunhadas com a pálpebra sonolenta com que mirava a cozinheira, a filha do caseiro, as ciganas, as criadas, sem tirar o chapéu da cabeça nem deixar de fumar, que dali a nada empurraria uma delas para o primeiro quarto livre a fim de lhe erguer a saia e achatar as nádegas contra um armário ou uma cômoda cujas gavetas gemiam, informando que quer que entrasse
— Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão. (OMI, p.15)

Mesmo depois da Revolução, quando já não havia ninguém na quinta de Palmela, João encontra o pai “no topo da escada, de caçadeira no sôco e os bolsos inchados de cartuchos, o meu pai que continuava a fumar cigarrilhas de chapéu na cabeça – O primeiro comunista que se atrever a entrar leva um tiro nos cornos”. Em *Exortação*, as lembranças que Mimi tem do pai são calcadas na lascívia provocada pelo uso de um chapéu de “pluma de galo partida” (EAC, p.54). Tal como Francisco, o chapéu de Artur impõe autoridade e figurativiza concupiscência:

(ficava horrível com aquele chapéu, sempre que podia a minha mãe escondia e o meu pai furioso, a apontar o cocuruto

— Rosário)[...]

(quando meu pai enfurecia

— Rosário

A minha mãe trazia a contragosto o chapéu da dispensa, onde o enfiara nas batatas, nas cebolas, no grão, dava-lhe pancadinhas para soltar o pó e endireitar as aba

— Não gosto nada de te ver com isso, Artur

sangrando de desgosto enquanto o meu pai o colocava a mirar-se a três quartos, mal punha tornava-se lento, cardinalício, altivo, seguindo as nádegas das empregadas numa firmeza decidida, permitindo-se sussurros, risadinhas, promessas, convites, a minha mãe estarecida

— Santíssimo sacramento (**EAC**,p. 55)

O domínio masculino ultrapassa a exploração sexual, o poder político, para recair na caricaturização grotesca da misoginia: “se lhe perguntam (ao marido de Mimi) porque casou comigo responde que aprendeu à sua custa, desde criança, que *aquilo que um homem necessita na vida é uma criada ou uma governanta em condições, estrábica ou coxa, mas em condições*”(EAC,p.58)

Clarisse, a filha de Isilda, possui a capacidade do olhar atento que exagera o detalhe. Nas descrições dos homens de sua vida, que foram muitos, ou daqueles que fazem parte do mundo a sua roda (ou à nossa roda?), “apetecia-me escancarar a janela para que os *homens gordos* saltassem das plataformas dos elétricos, descessem a planar do estribo de tronco para trás *equilibrando-se nos braços abertos*, dessem uma corrida de passinhos curtos, avançassem a *baloçar a barriga, muito dignos, de cabeça enfiada no enchumaços dos ombros*.”(OEP, p. 279; grifo nosso). A exacerbação dos traços ridículos forma a caricatura, não de uma personagem, mas de anônimos que cruzam as grandes cidades.

Também Simone reproduz recordações de infância da patética atuação de atentado ao pudor praticada do tio do notário, homem tido como seríssimo — vogal dos bombeiros, chefe do grupo folclórico, tesoureiro da biblioteca. O sujeito exhibe-se na estação antiga, a desabotoar a gabardina e a “mostrar-nos – Meninas, o

que não distinguíamos bem, uma fralda de camisa, uma nudez de pêlos [...] apenas pregas murchas, a fralda da camisa, o cabelo branco a boiar sobre aquilo.”

A imagem que exprime devassidão não prima pelo detalhe mais importante. Atribui “aquilo” ao órgão sexual, mas mesmo assim o velho se apresenta grotesco, tanto quanto Francisco na imagem que se segue:

um velhote desocupado e inofensivo [...] a despedir-se no alto da escada dos senhores ministros desocupados e inofensivos [...] desiludido com seu exército de inúteis remando passa a passo nas bengalas pela vereda abaixo cobertos de folhas de orquídeas e dejetos de rola a queixa-se do que o senhor almirante lhe roubara: Uma nação inteira e a África e a Índia e uma Península qualquer com uma porção de chineses (OMI, p.338)

Também os advogados são alvo da crítica caricatural de Antunes. Ao contrário do que as pessoas acreditam ser qualidade, essas personagens tornam-se ridículas pela repetição e exagero. João é acompanhado ao tribunal, para a consumação do divórcio, por uma dessas “figuras”: um “advogado caro de cabelo cortado num barbeiro caro em um gabinete caro com quadros caros encadernações caras em estantes caras e a mulher cara os filhos caros a sorriem numa moldura de prata” (OMI, p.12). Da mesma forma, o advogado de Sofia é “a imagem no espelho, a réplica, o gêmeo, expandindo-se no seu aquário de loção a retirar da pasta mais certidões, mais relatórios, mais hipoteca”(OMI, p.21).

Há ainda “o advogado parecido com os advogados, banqueiros, os gestores, os deputados e os ministros que chegavam à quinta no tempo de meu pai”(OMI, p.14), em aproximação às espoliações e roubos ocorridos no *modus faciendi* dos bacharéis em direito. Em contraposição, João, o engenheiro espoliado, nos é apresentado com “pedaço de corda que me servia de cinto, nos sapatos sem graxa, nas peúgas sem elástico, nas calças gastas (meu casaco demasiado curto, meus fundilhos, meu bigodinho cômico”. (OMI, p. 24).

Se a personagem se revela como categoria fundamental da narrativa por ser receptáculo e transmissora da observação sócio-cultural do mundo, as personagens de Lobo Antunes quase sempre recebem traços grotescos na tentativa de melhor representar o homem *português* e seu *modus vivendi*. As personagens revelam as manifestações mais explícitas da degeneração humana e

degradação da pátria. O exagero com que muitas dessas personagens são construídas, as características psicológicas, sociais e culturais, ampliam a comicidade narrativa.¹⁹⁸

Vejamos as mulheres de Lobo Antunes.

¹⁹⁸ C. AZIZA C.; OLIVIERI et R. SCTRICK. *Dictionnaire des Types et Caracteres Litteraires*. Paris, NATHAN, 1979.

2.2.1. Tacões, pechisbeques e laçarotes

Traços, vestígios jogados ao longo da narrativa fazem nascer criaturas patéticas. Observe-se a imagem de Milá, feita pelo furriel que trabalhara para o ministro:

E eu à mesa entre o jardineiro e o tratorista enquanto o senhor ministro de pavoneava pela casa com a rapariga vestida de espantalho que desencantou numa lojeca do Chile, em sequer bonita, nem sequer jeitosa nem sequer muito limpa, com menos da metade da idade dele, em que a gente nem reparava se por acaso a cruzasse na rua, um bocado gora, um bocado pata choca, molenga, que sinceramente se compreendia o que o homem apreciava nela, se fosse inteligente, se fosse simpática mas não era, era um trapinho de timidez, um pudim de espanto, um arrepio de medo (OMI,p.361)

O comentário do furriel que apresenta Milá como “trapinho, pudim” constrói uma imagem que carrega a condensação da patetice, cujo exagero promove o ridículo. Mais, mostra a pequenez dela diante do ministro. Ela própria mostra uma imagem singular de si mesma. Quando o Ministro a obriga a vestir as antigas roupas de Isabel, Mila assim se descreve: “... e eu de chapelinho de pêssegos e ananases de braquelite com véu esfarrapado, vestido às pintinhas, meias de vidro, cinto de ligas preto a deslizar-me das ancas, carteira sem fecho, sapatos de crocodilo com tacão quebrado e a aliança”(OMI, p. 301). As roupas a tornam semelhante a uma “minhota de louça, mártir de igreja, princesa de livros de histórias” (OMI, p. 303). Até mesmo a mãe de Milá, Dona Dores, é apresentada como “a aventesma mais velha, com um broche do tamanho de tiro ao arco no peito”(OMI, p. 293). Não só o exagero forma a imagem caricatural, o esdrúxulo também faz parte das descrições femininas em *Exortação*. Uma personagem secundária de quem Celina rejeita ser amiga por ter vergonha das roupas que Berta usava: “echarp esquisitíssima, indiana, com franjas com sinos que tilintavam e um anel tão grande e tão feio, de brâmanes esculpidos”(EAC, p.72) ou “(...) enfeitada como bolo rei de pulseira no tornozelo, anéis nos polegares, vestido de lycra a imitar leopardo”ou “a miss de gatas em cacinhas de folhos”.(OMI, p. 94), tal como é apresentada miss Salvaterra.

Mesmo as mulheres doentes, como é o caso de Mimi, são vistas pelo lado caricatural: “a surda deixara se pentear o cabelo parada a meio do gueto julgo que alguém lhe retirou as pilhas como na altura que acabara a feira e guarda as bifanas [...] não só deixava se pentear o cabelo como se dobrava na varanda do terraço, seguindo-nos com as pupilas pintadas” ou como a própria Mimi se enxerga na morte “*a morte é esta com a qual me confundem se calha pintar-me, calçar-me, arranjar-me, pôr brincos, eu não sou assim, não tenho bochechas demasiado vermelhas, pálpebras exageradas, um baton tão intenso*”(EAC, p.188; grifo do autor). Morte e Mimi confundem-se, imagetivamente, no exagero.

A desenvoltura, no tempo e no espaço, das personagens de Lobo Antunes parece dever muito à construção de personagens cinematográficas, cuja linguagem apresenta forte vínculo sociológico.¹⁹⁹ Paulo Emílio Salles Gomes afirma que “o cinema seria uma simbiose entre teatro e romance”. Lobo Antunes inverte essa relação fazendo da linguagem do romance uma simbiose entre diversos tipos de manifestações de linguagens artísticas colocando em primeiro plano a linguagem cinematográfica. Há também uma retração absoluta do narrador que deixa o campo livre para as personagens. Tanto no cinema como na Trilogia, uma das maneiras corrente de expressão da personagem é a liberdade para que a voz de uma ou de outra personagem se eleve no tempo e no espaço pedido pela ação. Trata-se do chamado “campo-contra-campo” em que vemos um protagonista sempre pelo prisma do olhar de outro, no caso, da câmara.

Percebamos a semelhança entre *O manual dos Inquisidores*, cuja narratividade se constrói pelos sucessivos pontos de vista de filhos e subalternos sobre a personagem central, Francisco, com o que sucede em *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Kane é apresentada por testemunhos de seus antigos amigos e colaboradores, de sua ex-mulher e antigos comparsas. A escrita antuneana rouba do cinema as técnicas cinematográficas que, por sua vez, foram usurpadas dos romances, e as leva às últimas consequências, como se trabalhasse, todo o tempo, em *close-up* projetado em grandes planos imagéticos.

¹⁹⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem cinematográfica” in *A personagem de Ficção*. 11ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

Para exemplificar, nas páginas finais de *Exortação*, Simone joga para a tela dos cinemas o que gostaria de vivenciar no romance: “o ferido de guerra prestes a casar com a loira de leopardo e manobras tortuosas, simpátiquíssima pela frente e horrível por trás que só lhe queria o dinheiro e as plantações da tabaco”(EAC,p.372). No entanto, o milionário, mesmo na cadeira de rodas, descobre a trama. Depois de curado, contrariando o pessimismo do médico, procura a condessa “boazinha” numa mansarda humilde, embora “impecável de gosto” e toca a companhia que se manifestava em duas notas de veludo (plin plin) e a condessa nada:

A condessa de bruços na cama murmurando

— deixa-me

E enviando beijos com a pontinha das unhas para a porta fechada, o gato da condessa, inteligentíssimo, branco, reconheceu o milionário naquele instinto de gatos, ergueu o focinho

(a assistência em peso aplaudiu)

Voltou a baixá-lo

(a assistência enrugou-se num suspiro de dor)

Ergue-o de novo, trotou para a porta

(assistência dividiu-se entre a esperança e o medo, a

Fernanda de mãos postas erguida no assento)

— Deus queira

As primeiras filas gesticulando em pé (EAC,p.373)

Além de mostrar a reação da platéia, Lobo Antunes conduz, pela voz de Simone, a contraposição de romance e filme, filme e realidade na apresentação dos planos de imagem, o que expande a comicidade latente no filme. O dramalhão faz com que Fernanda (amiga de Simone) peça o lenço ao noivo “para se comover melhor”(EAC, p.372) e promove a comoção de toda platéia “fungante” pronta a chacinar “um insensível” que tentou um assobio quando a “saia (da condessa) lhe subiu acima da cintura ”quando corria para as notas de veludo”,(da campainha) (EAC, p. 373):

o gato, de cauda em antena, roçava-se na ombreira chamando a condessa, grande plano do milionário de olhos azuis de paixão,

grande plano de condessa a escutar o amigo invisual, entretanto falecido de imprecisões incuráveis, encorajando-as, sempre de óculos escuros, das zonas celestes que habitava agora, de fato imaculado e murmúrios em eco, grande plano do milionário a desistir da companhia e a dirigir-se vencido, para as escadas da rua, grande plano de condessa, primeiro num dilacerante combate interior e finalmente

(a Benilde a emergir da gola numa aflição cardíaca

— Vai-me dar uma coisa aposto que vai-me dar uma coisa)

(EAC,p. 374)

A voz de Simone continua a narração com os grandes planos alternando-se entre a condessa correndo “ruiva, de nariz a tremer ainda sem ter um único cabelo em desalinho” e o “milionário a meio dos degraus, de fato que lhe ajudava os músculos halterofilistas e sorriso de dentes perfeitos”(não era actor era a vida) até a coroa do brasão ocupar todo o ecrã e surgir a palavra FIM. “Luzes acesas, caras minúsculas, quotidianas, feias, comovidas, da dimensão da minha” afunilando o vasto mundo do cinema numa realidade de lençóis cerzidos e de roupa que demora a secar tal como demora esta chuva”.

O contraponto filme/real aponta diferenças no plano imagético e virtual em relação à realidade e revela mecanismos de observação interior das personagens femininas da Trilogia, que trafegam em mundos de ilusão e ali projetam toda a sua suposta felicidade. Lobo Antunes aponta, assim, que o mundo de fadas e contos de princesa, na modernidade, apenas muda de formato.

As atitudes de fuga da realidade tornam-se mais evidentes em *Exortação*, em que as quatro mulheres ocultam aquilo que acham incômodo, mostrando apenas por indícios agressões e violência. Sem delinear rostos, e acentuando detalhes lingüísticos e da personalidade dos protagonistas, Lobo Antunes faz denúncia lúcida do disparate do mundo, das relações humanas, da deterioração das relações familiares, do jogo de interesses no mundo financeiro. Por essa “nova caricatura”, Lobo Antunes faz representar a exacerbação dos atos inumanos, do cinismo, da exploração, do abuso, da usura, da manipulação, dissimulação e exploração cultural, afetiva e social.

2.2.1. Morcegos, osgas e monstros marinhos

Em sentido amplo, a representação de uma pessoa de um animal ou de uma coisa e todos os tipos de paródia podem ser enquadrados no domínio da caricatura. Se alguns críticos atribuíram conceitos iguais à paródia e caricatura, é bom lembrar que paródia tem forma simulada, e protege-se na ironia e permite a regeneração do que foi parodiado. A caricatura é mais óbvia, sem necessidade de retórica, é uma sátira mais concreta, mas não admite regeneração do modelo destruído.

O zoomorfismo ou mesmo a presença dos próprios animais convocados à superfície do discurso, como tema e como programa, é lugar comum na obra antuneana. Isso pode ser percebido na alegorização constante em títulos de diversas obras: são elefantes em *Memória de elefante*, répteis em *Exortação aos crocodilos*, peixes e pássaros em *Explicação dos pássaros*. Há em todas elas, inclusive na Trilogia uma obsessiva presença das aves.

A utilização de figuras comparativas homem/animal é recurso que traduz comicidade, segundo Propp. No entanto, se por um lado, aspectos que provocam o riso são manifestações exteriores das qualidades (negativas) interiores do homem, por outro, aponta a possibilidade de comparação com o objeto de confronto tomado do mundo circunstante. Propp indica que, “na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou objetos e essa comparação provoca o riso”²⁰⁰ desde que preservadas determinadas condições. No caso, a qualidade negativa da similitude com o animal, ou seja, quando esta semelhança servir para desvendar um defeito qualquer.

Em *O Manual*, existem passagens de intensa comicidade, em que homens e mulheres são comparados a animais, como nas cenas que se seguem:

o ano passado vi um *homem arrastar-se para o santuário de barriga no chão como uma osga* e a mulher a protegê-lo da chuva com sombrinha, o homem, *exausto de ser cobra*, sentava-se para descansar e *ela, aborrecida, alfinetando-lhe as nádegas com as varetas*

²⁰⁰ PROPP, V. Op.cit., p. 66.

- Com o raio da promessa que fizeste nem daqui a um mês lá chegamos (**OMI**, p.131; grifo nosso)

ou a performance de Francisco, como pato, para representar a lenda grega esculpida na “cômoda de estilo para as pegas do senhor ministro”(OMI, p. 283), em que uma rapariga de marfim está reclinada para o cisne de pescoço cumpridíssimo:

O pato (Francisco) todo impulsivo, todo lúbrico a roçar-lhe o dorso com o bico, a minha mãe a bater palmas no sofá e o senhor ministro à minha volta aos pulinhos ridículos a subir e descer os cotovelos

— Cuá - Cuá

o senhor ministro a caminhar dando ao rabo, de pernas afastadas, esticando os lábios sem cone na minha direção, estimulado pelo entusiasmo da minha mãe que exagerava na alegria

— eu não agüento filha, eu não agüento,

Convencido na sua vocação de cômico a esfregar-me os lábios no pescoço

— Cuá – cuá [...]

Bailando a minha roda a nadar no tanque do tapete persa e a fazer que não rente á minha boca

— dá beijo ao teu patinho Milá.

Nas passagens acima, em que um ministro de Salazar se presta ao ridículo de pato para provocar o riso em sua amada ou um homem que se sujeita a transformar-se em osga, evidenciam a presença de metáforas que alegorizam uma idéia maior e não apenas um defeito, como afirma Propp. No primeiro trecho, homem-osga conota o sem sentido provocado pela fé cega.

Em *Exortação aos crocodilos*, as atitudes e comentários, no salão de beleza, das clientes que confidenciam sobre os amantes, fortunas desonestas ou gestos de lésbica de Celina vão “cabeceando confidências de periquito” em um

“rastros esganiçados de bicos curvos tricotando mentiras” à passagem da narradora. A imagem comparativa aponta para a maledicência das mulheres freqüentadoras de “salões de embelezamento”: em primeiro momento o esvaziamento de conteúdo surge com “confidências de periquito”, em que o traço de semelhança com aves tagarelas, amplia-se e ridiculariza-se em “bicos curvos”, “esganiçado” e no “ato de tricotar para tecer a malha da mentira.” Neste romance, tal como nas fábulas, há uma lição de moral retirada das atitudes dos animais.

O assemelhar-se aos bichos aparece na passagem de *O manual dos Inquisidores* em que a amante de Francisco, a prima de Martins, surge no ímpeto de matar o amante para herdar-lhe a fortuna. Lobo Antunes, impiedosamente, torna mais contundente o defeito da mulher, comparando-a a diversos animais.

A minha prima toda rendas, lantejoulas,
sapatinhos de verniz, laca de cabeleireiro, a limpar-lhe a camisa
numa pressa enternecida

-Amorzinho

a enredá-lo em atenções de aranha
entalando-lhe almofadas nas costas para aprisioná-lo [...] enchendo-
lhe o prato com de batatas e de molho em cuidado criminoso de
engorda e o velhote, numa inocência de boi de açougue, a caminhar
para a morte [...] (a prima) pairando sobre ele como um morcego a
verem-se-lhe os dentes e a sombra adunca na parede, com sinos da
pulseiras a dobrarem finados [...] e o senhor ministro de joelhos
esmagados pelas nádegas apaixonadas da noiva, se bochechas
beliscadas pelas suas pinças de louva-a-deus. (OMI, p 339)

A presença caricaturesca da mulher tem sua comicidade ampliada na comparação das personagens a animais e insetos. Mesmo em figuras em que a característica acentuada é aparentemente positiva, como em “inocência de boi de açougue”, o processo de “engorda” a que Francisco é submetido, imposto por uma mulher com nádegas excessivas, misto de “aranha”, “morcego” “louva-a-deus” conduz ao humor que resulta em riso. A reconstrução imagética da sombra da amante remete ao grotesco ultrapassa a simples caricatura, o que evita um simples rebaixamento zoomórfico. Essa situação acrescenta alguns aspectos aos estudos

sobre caricatura e cômico, de Vladimir Propp, pois admite situações não descritas por ele: a condensação na mesma imagem do grotesco, da caricatura, do zoomorfismo e das transgressões de comportamento.

Não só pessoas, mas também o discurso e comportamento da Igreja entram na comparação crítica: anjos celestiais que habitam “um quarto grande e oco sem soalho e sem tecto”; o céu, se comparado ao espaço infernal, é o espaço da desumanização. Assim, “(o inferno, mais humano, até varandas possuía, pelas quais espreitavam demoniozinhos pequenos, filhos dos grandes, ainda não autorizados ao prazer de assar gente)” (**EAC**, p.62, os parêntesis são do autor). O recurso do parêntesis delimita um suposto pecado. Também o falar baixinho é traduzido pelo uso do parêntesis. Concretiza-se, assim, a ironia do silêncio sepulcral, imposto como “respeito” dentro das catedrais: “na missa falava-se baixinho, tomava-se cuidado com os sapatos novos a fim de evitar que se voltassem para nós numa mudez repreensiva”.

Também há a apresentação de diabos e demônios em zoomorfismo hilário. São “demônios com bico e orelhas, às gargalhadas, divertidos” que se enquadram no mesmo nível cômico da representação dos padres confessores, “uma espécie de monstro marinho constipado”, a resmungar bênçãos através de uma rede do confessionário. (**EAC**, p. 61-63)

Quanto à visão antuneana da senilidade, os velhos da clínica onde Francisco é internado depois da trombose são apresentados por João “semelhantes a corvos troçando dos quartos em gargalhadas mudas”. São velhos de “falanges como gavinhas de patas, mandíbulas como bicos, membros como farrapos de asa, velhos de penas eriçadas escarnecendo de mim”. Não só os velhos, mas o médico também parecido com um corvo a escrever uma receita “ao mesmo tempo em que João se defendia dos bicos, das garras, das asas.” (**OMI**, p.54) As aves de rapina surgem como metáfora para abuso político, econômico e emocional.

Dos cachorros são retiradas as características de afetividade e de amizade para que possam ser comparados às pessoas: Mafalda, na tentativa de defender o avô das espoliações de Pedro, o banqueiro seu pai, recebe do próprio pai o seguinte comentário. “de beijo a tremer como sempre que se indignava, com os dentes de cima a descoberto igualzinha aos cachorros com esgana.” (**OMI**, p. 93)

Nem mesmo os generais escapam à animalização. O general, um dos mentores dos atentados à bomba, aflitíssimo em reação ao fato de Simone ter-lhe entornado vinho,

ficou séculos a contemplar a sola igualzinho às cegonhas de alumínio de enfeitar quintais, oscilando num único tornozelo a limpar-se com o lenço da algibeira[...] a secretária auxiliava o general a trotar para aqui e para ali, o pé bom firme e o pé molhado clop, clop, castigando o universo á chibatada (**EAC**, p. 85)

Mesmo comparado à docilidade e placidez das cegonhas, a onomatopéia “clop,clop” condensa o cômico ao trágico: o andar ridículo do general à atrocidades das torturas do “ castigando o universo à chibatada”. Propp explica que chamar uma pessoa por nome de animal é a forma mais difundida de injúria cômica. No entanto, Lobo Antunes ultrapassa a mera comparação, para imbricar situações cuja ironia atenua a atrocidade das cenas e do que perpassa a alma humana.

Assim acontece quando Mimi, surda, percebe pelos lábios de Celina, as ordens para matar o próprio marido, sócio do marido de Mimi:

o pára-brisa partido, as metralhadoras, o corpo que escorregava para o chão

— Na curva do hotel e mata-o

besouros de certeza, texugos, 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 semente de estames prateados que não se fixam em nada, na curva do hotel, pedia ela, e mata-o. (EAC,p.53; o grifo é do autor para enfatizar o plano da memória de Mimi)

O defunto atual (na enunciação do tempo presente) remete às aves na panela, à infância, ou mesmo a insetos. Há implícita a reflexão sobre o ato de matar friamente gente e animais e que o homem, representado pelas mulheres de *Exortação*, adapta-se a viver duas vidas, dois paralelos. Celina contrata a morte do

marido por este ter-lhe roubado tudo o que havia feito junto ao tio na meninice e lhe roubado a própria meninice povoada pelo rato Mickey. Principalmente por sua juventude cercada por animais humanizados: “quem não comeu em um prato com elefantes de suspensórios não consegue entender” (**EAC**, ,p.79) Entender o quê? As atrocidades que ela foi capaz de cometer para punir aqueles que lhe tiram a infância ou da infância, esse paraíso perdido não só para Celina, mas para todas as personagens femininas da Trilogia: Isabel, Mimi, Fátima, Simone.

Esse jogo em que as humanidades não se fundem nem se cruzam, nem na vida e nem na morte, é bastante comum em Lobo Antunes. Como disse Eduardo Lourenço, “nós estamos, em todos os planos, no inumano. Em vez de estar no (plano) dos sobre-humanos como o desejou e profetizou Nietzsche.”²⁰¹ Com a utilização da similitude aos animais, Lobo Antunes lança um alerta: para que não nos tornemos, todos, abomináveis homens da modernidade.

²⁰¹ In *JL*, Lisboa, 29 de dez.1999, p.21.

Conclusão

Deus compreendeu, um pouco tarde, que a
 idéia da criação era uma armadilha eterna.
 (...)

 Depois ele pensou, o que está feito está
 feito

 Melhor resignar-se. (...)

 E Deus decidiu que fingiria ser tão
 poderoso quanto antes

 Ele fez bem.

 Porque ninguém percebeu nada,

 Exceto os malcriados e os trocistas, mas
 esses não valem uma piada.

François Cavana, em *As escrituras*²⁰²

A proposição inicial, mostrar a multiplicação das faces do humor na construção dos romances da Trilogia sobre o poder, ultrapassou a simples comprovação dos diversos mecanismos de comicidade para evidenciar esses recursos como peças de um jogo responsável por quebrar e aliviar a sensação de angústia e horror. Também constatou-se que a prosa de Antunes assume sentido libertador porque carrega um humor rebelde, não resignado, tão a gosto de Freud.

Na primeira parte, demonstrou-se que a quebra da seriedade, o olhar sagaz, que constrói esse humor rebelde, de denuncia, conduz a uma comicidade risível, aparentemente improvável em uma obra dita dramática. Mesmo quando as teorias não deram conta da complexidade do humor antuneano, procurou-se empreender uma análise que mostrasse a oposição ou as diferenças na relação texto/teoria. A complexidade e a extensão da obra, para a qual caberia uma poética própria, não permitiram que se esgotasse o assunto proposto. Abriram-se, no

²⁰² Paris, Belfond, 1982, p.14. Apud MINOIS, G.Op. cit., p. 579.

entanto, inúmeras possibilidades para se adentrar as novas dimensões e para lançar um novo olhar sobre a prosa da Trilogia.

No primeiro capítulo, parte I, a composição do jogo textual proposta por Wolfgang Iser, que se vale de Caillois e do próprio Huizinga para construir sua teoria, ajudou a entender a construção narrativa de Antunes. Evidenciaram-se, assim, os mecanismos com que Lobo Antunes quebra a seriedade e se torna um autor “brincalhão”, chamando o leitor para ajudá-lo na montagem do jogo textual. Lobo instiga a busca de elementos dispersos no texto que ajudem a construir o todo coerente ao fim da obra. São essas atitudes que fazem com que não se abandone o livro. Assim, Antunes, por meio de mecanismos lúdicos, conquista o leitor e quebra o estigma do horror que recai sobre sua prosa.

Também pensamos ter deixado claro que o autor procura um bom “conviver” e procura fazer com que sua obra se apresente de maneira “agradável”, a despeito da temática. Atitude que, respeitado o anacronismo, se aproxima do medieval *ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae*, de São Tomás de Aquino: uma convivência agradável, lúdica, torna a vida suportável. A retomada dos conceitos de Tomás de Aquino mostrou que não há, em essência, conceitos originais nas teorias sobre o jogo, sobre o lúdico, na modernidade.

Pela abundância da presença de espelhos, o jogo especular, metafórico por si, foi usado para demonstrar e exemplificar o jogo do trágico e do cômico com que Antunes, como os grandes autores, utiliza para jogar com as emoções do leitor. Não só espelhos, os relógios também foram pinçados do universo dos objetos inanimados para mostrar como o homem moderno, em particular o homem português, move-se em sentimentos contraditórios diante de imposições ditatoriais, revoluções, do tempo e do espaço. Procurou-se evidenciar que as condensações, deslocamentos, transgressões da complexa teoria sobre o humor e os chistes, de Freud, pode, *grosso modo*, explicar o *modus faciendi* do humor na prosa de Antunes. Essa primeira parte serviu para firmar a base para as análises sobre o humor que se amplia na segunda parte.

Nessa, as teorias de Bergson e Propp, entre outros, auxiliaram a detalhar alguns mecanismos do riso e da comicidade e mostrar que o humor antuneano se constrói nas ambigüidades, nos alogismos — mesmo às avessas — no *nonsense*, nas alegorias, metáforas, caricaturas e no grotesco da animalização de homens e mulheres. A caricatura e o grotesco, em Antunes, requisitaram das

teorias de Iser e Bakhtin a dessacralização do sério, a carnavalização, para mostrar as inversões de valores das instituições. Tudo em Lobo Antunes é colocado de forma a desmontar, desmistificar, inverter conceitos e dogmas impostos pela Igreja, poder e poderosos. As teorias de Bergson e de Propp aliam-se ao *ridendo castigat mores de Molière* para explicar a crítica com que Lobo Antunes atinge todos os estratos da sociedade moderna, apontando-lhes, principalmente, os desvios éticos, morais e psíquicos.

O humor negro, teorizado por Breton, abundante principalmente nas duas últimas obras da Trilogia, *O esplendor e Exortação*, mostra o pessimismo virulento de Antunes contra o universo. Paradoxalmente, o fato de denunciar por meio do humor negro aponta um Lobo que ainda tem fé no homem e que, apesar das aparências, tem por ele profundo amor. O que é bem próprio do satírico que abomina o humor só de zombaria. O humor negro de Antunes visa à estupidez, essência do mal da humanidade. É uma forma eficaz de atrair a atenção para a dramaticidade de situações lacerantes impostas ao homem pelo próprio homem. Com esse tipo de humor, o autor denuncia a relação bárbara entre opressor/oprimido e, derrubando os cânones ideológicos que privilegiam os desfavorecidos — muito comum nos autores portugueses contemporâneos— denuncia também os horrores cometidos pelo oprimido contra o próprio oprimido e contra seus opressores, na primeira oportunidade oferecida. Exibe, assim, um humor que não é resultado de brincadeira involuntária e, sim, trata-se de indignação eficaz contra as barbáries civilizacionais que não terminam com a desocupação dos territórios colonizados, como se podia esperar.

As análises revelam, ainda, que o humor em Lobo Antunes é paradoxal: possui uma característica afável, que reconforta porque libera energia pelo riso e, em oposição a essa afabilidade, desvela sem piedade os desvios de caráter, rebela-se contra os desmandos, denuncia a estupidez e idiotia da sociedade. Trata-se, assim, de características próprias do espírito, *wit*, como posto por Freud. A confluência dessas características atribui ao humor de Antunes característica de lixa, de áspero. *O áspero humor áspero de Lobo Antunes*. Ao acrescentamos este adjetivo, pretendemos expor uma diferença fundamental entre o já aceito “humor ácido” e o “humor áspero”: o ácido corrói destruindo, o áspero corrói, revelando.

Por definição, áspero possui a capacidade de lixar superfícies, desbastando, removendo a camada superior para atingir estratos mais profundos. A qualidade de áspero, rugoso como na ferramenta, lima, pode remover imperfeições, riscos, retirar sujeiras, polir dando brilho. Desbasta para aperfeiçoar. Em sentido figurado, áspero assume o significado de duro, ríspido, severo, e em Portugal, os dicionários acrescentam-lhe as acepções de austero e dificultoso.²⁰³ Assim, o áspero do humor de Antunes condensa os dois sentidos. O sentido literal de áspero mostra que o humor desgasta para revelar o mais profundo, para deixar transparecer os veios e para expor a configuração da realidade. No sentido figurado, como referido nas acepções do dicionário, o áspero concede austeridade e seriedade ao humor. Desvendar o mais profundo da alma humana é atitude presumível para um psiquiatra-autor. Desbastar por meio da aspereza do humor para mostrar tudo o que é inerente à psiquê do homem é, no mínimo, original para um autor- psiquiatra.

A última obra da Trilogia, *Exortação aos crocodilos*, 1999, encerra o século XX com um balanço comportamental: exhibe uma nova sociedade, “democrática”, preocupada em espetacularizar a violência e fazer entretenimento utilizando-se da morte. Neste romance, os últimos comunistas são exterminados. Com eles, a suposta ideologia do bem comum. As torturas e mortes são feitas sob riso e escárnio. Mata-se por poder, pelo dinheiro e... por prazer. Nada em Lobo Antunes é por acaso. Explicaremos.

Até meados do século XX, sob confronto e revolta, projetos comuns arremessavam indivíduos engajados contra os sistemas totalizantes e tentavam chamar à realidade indivíduos considerados alienados. Muitos homens pegaram nas armas por ideais que, supostamente, transformariam o mundo, outros buscavam desestabilizar o sistema em movimentos *hippie* utilizando como emblema o *slogan* “paz e amor”. Hoje, no mundo globalizado, a quase ausência de ideais universalistas gera um indivíduo descrente, pacífico, niilista, cuja descontração — generalizada — é proporcional à falência dos projetos comuns destinados à mudança social. Este tempo, em que “o humor *fun* e descontraído passa a dominar (...) e ninguém, no fundo, acredita na importância das coisas” e o homem “não é nem ateu nem mortífero, mas (...) humorístico”, é a “era do vazio”, do individualismo, afirma

²⁰³ In *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, São Paulo, Objetiva, 2000.

Lipovetsky.²⁰⁴ Esse humor descontraído é uma espécie de lubrificante social e necessita ser acrítico e gratuito para facilitar as relações cordiais. Trata-se do humor narcísico — nome atribuído por Gilles Lipovetsky — que sintetiza a descontração, palavra chave do nosso tempo. As relações, as hierarquias, as instituições não precisam mais ser respeitadas ou respeitadas. Vivemos a cultura do espontâneo sob um “pseudo-bem-estar” em que impera a irreverência.

No espaço do Lobo, Portugal, a nova sociedade parece viver esse bem-estar longe do flagelo das grandes tragédias do passado longínquo ou recente. Em terras lusas, os desastres do mundo encontram eco ensurdecido. O espetáculo político e cultural é condimento de luxo midiático na e para a cena pública. Os lusitanos fazem dos filmes, quase sempre vindos de Hollywood, lugar de procura de um suplemento de emoção sem o qual deixariam de sonhar.²⁰⁵ É nesse ambiente, que Lobo Antunes surge com seu áspero humor para tentar repensar Portugal e despertá-lo dos sonhos de glória e império. O humor antuneano sintetiza as relações individuais, afetivas e chama o indivíduo para seu papel histórico e social, por isso entra em embate com a frivolidade do humor narcísico.

O combate entre humor áspero X humor narcísico acontece neste cenário que abre as portas do século XXI: a era do confronto passou para a era da evitação e o culto da glória para a revalorização dos covardes.²⁰⁶ Na luta pela retomada da consciência histórica, do papel do ser e estar no mundo e da própria consciência do Homem, o humor áspero de Lobo Antunes duela, constantemente, contra o humor liso, lubrificado das “massas”. A luta é desigual: de um lado, crítica, reflexão, lucidez, jogo complexo, erudição, dialogismo, intertextualidade sob fina ironia. Do outro, a facilidade do banal, do estéril que se alastra mídia afora, em propagandas, novelas, seriados, atingindo jornais, revistas, e contaminando a verdade histórica, “deletando” existências e criando novas evidências, produzindo a generalização na ciência e multiplicação da indústria de informação e *pappers*.

Hermann Hesse, em Lobo da estepe²⁰⁷, elabora um pequeno tratado que coloca o humor como o produto mais genuíno e genial da Humanidade, “a

²⁰⁴ Op.cit, 1989, p.149

²⁰⁵ In *JL*, Lisboa, 29 de dez. de 1999, p.22.

²⁰⁶ Kupermann. Op.cit,p.4.

²⁰⁷ Rio de Janeiro, Record, p.46-65.

magnífica descoberta dos que foram detidos em seu vôo mais alto, dos quase trágicos, dos infelizes superdotados”. Afirma:

Aos inquietos lobos da estepe, a esses contínuos e terríveis pacientes, aos que está negado o apoio necessário para o trágico, para subir no espaço ideal, que se sentem chamados para o absoluto e, no entanto, não podem nele viver; para esses, quando seu espírito se faz duro e elástico na dor, abre-se-lhes o caminho conciliante do humor (...). Viver no mundo como se não fosse o mundo, respeitar a lei e, no entanto, colocar-se acima dela, possuir uma coisa “como se não possuísse”, renunciar como se não tratasse de uma renúncia, todas essas proposições favoritas e formuladas com freqüência, todas essas exigências de uma alta ciência da vida, somente pode realizá-las o humor²⁰⁸

Então, nosso Lobo caminha por estas “estepes” áridas, analisando, observando, até que elas se apresentem como circo: é o momento de se afastar e rir. Neste circo de barbáries, o riso em Lobo Antunes torna-se humano, interrogativo, saído das crises de consciência, questiona valores, ameniza o medo e a inquietação da angústia gerada pelo estar no mundo. Contraditório em essência, porque nascido sério, esse riso provoca o recuo das certezas que se insinuam por todas as novas tessituras do ser e do mundo,²⁰⁹ apontadas por Eduardo Lourenço. Lourenço comenta que “Corremos não para o futuro, mas atrás dele, extenuados, com se tivéssemos perdidos definitivamente sem que isso nos perturbe. Talvez seja essa estranha sensação universal de fuga diante da humanidade — explorando como uma banalidade os desertos avermelhados de Marte, enquanto se vive como simbolicamente parada — que dê um conteúdo àquilo que Fukuyama chamou de fim da História.”²¹⁰

Na Trilogia, morte, religião, erotismo, metafísica, ao revelarem suas incongruências, deparam-se com a comicidade do *nonsense* e do humor negro e o trágico, quase sempre, espelha o cômico. O abuso do poder, governamental e econômico, os desajustes de caráter incham-se nas personagens até as tornarem

²⁰⁸ Idem, p. 60.

²⁰⁹ Idem, p. 626 - 633.

²¹⁰ In *JL*, Lisboa em 29 de dez. de 1999, p. 20-23.

caricaturais. Sem saída, somos obrigados a rir. Mesmo que esse riso seja sem alegria, o *risus purus*, como em Beckett, "riso que ri do riso". Devemos aceitar a afirmação de Céline: "acreditem em mim; o mundo é engraçado, a morte é engraçada". "Rimos porque sem humor e riso não nos adaptaríamos a este mundo prestes a ser sufocado por dejetos e poluição", afirma Minois.²¹¹

A Trilogia nos mostra que mesmo amadurecido sob a crueldade da Guerra de Angola, Antunes não perde sua humanidade. O sentimento da guerra perpassa, em seu cerne, todos os seus romances: "a mim me marcou a guerra. Me ensinou que há poucas coisas importantes e o êxito não é uma delas. O importante é a fidelidade à honra de estar vivo".²¹² Para reafirmar esses princípios, Antunes aconselha que, em situação extrema, quando resta apenas a descrença e o estilhaçamento, resultado dos jogos de interesse, poder, progresso, tecnologia e consumo, o humor torna-se a única saída possível, a arma com a qual o homem pode bradar: estou vivo.

Assim, ao contrário da negatividade e degradação que lhe atribuem os críticos e estudiosos, o humor antuneano, mesmo áspero, possui essência edificadora porque combate a idiotização e animalização do homem e o hedonismo, tudo que grassa em nosso mundo moderno globalizado. Com esse humor áspero, Antunes rompe o invólucro da hipocrisia que nos cobre e cega e obriga-nos a sair em demanda de um mundo melhor. Para os que ainda acreditam em ideais, princípios e na humanidade, esta coragem para lutar e ir sempre adiante, impregnada em António Lobo Antunes, tem nome: esperança. Os demais, talvez os reais pessimistas, denominam utopia.

²¹¹ Idem, p.633.

²¹² In BLANCO, Marisa, op.cit, 13 de jun. de 1998.

Bibliografia

1. De António Lobo Antunes

Memória de Elefante. Lisboa: D. Quixote, 1979.

Os cus dos Judas. Lisboa: Veja 1979.

Conhecimento do Inferno. Lisboa: D. Quixote, 1980.

Explicação dos Pássaros. Lisboa: Veja col. O Chão das Palavras 1981.

Fado Alexandrino. Lisboa: D. Quixote, 1983.

Auto dos Danados. Lisboa: D. Quixote, 1985.

As Naus. Lisboa: D. Quixote, 1989.

Tratado das Paixões da Alma. Lisboa: D. Quixote, 1990.

A Ordem Natural das Coisas. Lisboa: D. Quixote, 1992.

A Morte de Carlos Gardel. Lisboa: D. Quixote, 1994.

O Manual dos Inquisidores. Lisboa: D. Quixote, 1996.

Esplendor de Portugal. Lisboa: D. Quixote, 1997.

Exortação aos crocodilos. Lisboa: D. Quixote, 1999.

Não entres tão depressa nessa noite escura. Lisboa: D. Quixote, 2000.

Apontar o dedo para o centro da terra. D. Quixote, 2003. (não romance)

O que farei quando tudo arde. D. Quixote, 2002.

Segundo livro de crônicas. D. Quixote, 2002

Boa tarde às coisas aqui embaixo. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.

Eu hei de amar uma pedra. D. Quixote, 2004.

Terceiro livro de crônicas. D. Quixote, 2006.

D'este viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra. D. Quixote, 2005.

Ontem não te vi em babilônia. D. Quixote, 2006.

2. Sobre António Lobo Antunes

2.1. Estudos

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Souza. *Conflito de identidades em a Geração da Utopia e O Esplendor de Portugal*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH, USP, 2003.

BILANGE, E.M.A. *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes*. Dissertação de Mestrado São Paulo: FFLCH, USP, jun. de 2002.

BILANGE, E.M.A. Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva. In *A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa; D. Quixote, 2004. p. 93-101.

CABRAL, E; JORGE. C.J.F.et ZURBACH,C.(org.). *A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: D. Quixote, 2004.

CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. *“As naus”: análise estilística de um romance dialógico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, Usp, 2002.

GATO, M. I. de O. V. De. *(Dis)cursos da ausência em William Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes*. Lisboa, FLUI, - Tese de Mestrado, 1999.

DUARTE, Maria Manuela da Silva. *O esplendor de Portugal: do tempo vivido ao tempo evocado*, Tese de mestrado, Universidade do Porto, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In CABRAL, E.; JORGE, C. J. F. et ZURBACH, C. (org.). *A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora, Lisboa: D. Quixote, 2004.

GOMES, Elaine de Fátima Domingues. *Dialogismo e pluralidade cronotópica em “O manual dos Inquisidores” de António Lobo Antunes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, USP, 2001.

OLIVEIRA, Nelson Luís Garcia de. *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?* Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, Usp, 2003.

SANTOS, M. A. de S. *Os cus de Judas e Mayombe: da imposição da dor à superação do vazio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, Usp, set., 2000.

SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002.

Biografia e bibliografia. Para uma bibliografia passiva de António Lobo Antunes in *Metamorfoses 5*, revista da Cátedra Jorge de Sena, Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p 213-239.

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico - um estudo comparativo da desagregação familiar*. Tese de doutorado: São Paulo: FFLCH, Usp, 2002.

2.2. Entrevistas

ALVES, C. F. "Lobo Antunes: Fui bem comportado durante tempo demais!" In *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa: 22 a 28 a nov., 1983, p.3 e 4.

BLANCO, M. "No es importante ser inteligente, sino ser un idiota fulgurante" in *La vanguardia*, Barcelona: 13 de jun., 1998.

BLANCO, M. "António Lobo Antunes: Sé que nadie escribe como yo escribo." In *ABC*, Madrid: 04 de set., 1999.

CALERO, Jesús Garcia. In *ABC*, Madrid: 12 de jun., de 1998.

CASTELO, J. "Lobo Antunes honra a Literatura. Portuguesa" In *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 de abr., 1996, p. D1.

DACOSTA, F. "António Lobo Antunes: muitos escritores têm-me um pó desgraçado." In *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa: 5 a 18 mai., 1982, p 4 e 5..

ENTREVISTA ao *Diário Popular*. Lisboa: 18 de out., 1979.

ENTREVISTA in *Mais* "(frente -a -frente Cardoso Pires e Lobo Antunes) A balada de um fado chamado a escrever." Lisboa: 7 de jul. de 1985.

ENTREVISTA ao *Público*: António Lobo Antunes em entrevista. Lisboa: 9 de nov. de 2004.

.ENTREVISTA "Los hombres no aman: se aman a sí mismos a través de la mujeres". In *ABC*, Madrid, 29 de abr. de 2000.

.ENTREVISTA "Mujeres de Lobo Antunes". In *Excelsior*, México, 25 de fev. de 2001.

LUIS, Sara Belo. "Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?" In *Visão*, Lisboa, 18 de outubro de 2001.

PEDROSA, I. António Lobo Antunes: "Tornei-me mais humilde." In *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa: 20 de abr., 1986, p. 2 a 5.

SILVA, Rodrigues da. "António Lobo Antunes: a confissão exuberante" In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 26 de abr., 1994.

SILVA, Rodrigues da. "A salvação pela escrita". In *JL*, Lisboa, 25 de set. de 1996.

VIEGAS, F. J. "António Lobo Antunes:- *Nunca li um livro meu*" In *Revista Ler*, Lisboa: nº. 37, Inverno, 1997, p. 30-43.

2.3. Periódicos

ADAMOPOULOS, S. "Leituras com o Lobo". In *O Independente*, Lisboa: 14 de jan., 1994.

AJZENBERG, B. "Autores escolhem solidão." In *Mais Folha de São Paulo*, São Paulo: 18 de ago., 1996.

ALMEIDA, T "Fado Alexandrino" In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano III nº. 72, nov., 1983, p. 3 - 4.

ALMEIDA, T "*Tratado das Paixões da Alma* de António Lobo Antunes: Festa com infância e morte." In *Diário de Lisboa*, Lisboa: 21 de nov., 1990.

ALMEIDA, T. "Descida aos Infernos." In *Expresso*, Lisboa: 30 de out, 1999.

ALVIM, P. "As Naus (regressadas) de António Lobo Antunes - Protoplasma e Futuro." In *Diário de Lisboa*, Lisboa: nº 351, 21 de abr., 1988, p.1.

ARGAND, C. "António Lobo Antunes." In *Lire*, Paris: nov., 1999.

ASSOULINE, P. "Heureux les fous." In *Lire*, Paris, abr., 1998.

ASTORGA, A. "El terrorismo es un problema peninsular de extrema derecha y extrema izquierda." In *Madrid*, Madrid: 04 de mai., 2000.

BAPTISTA-BASTOS. "Lobo Antunes: *Escrever não me dá prazer*." In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano V, nº. 176, nov. 1985, p. 3-5.

BARAHONA, M. "*Explicação dos pássaros*: A fragmentação e o modelo perdido." In *Jornal de Letras Artes e Idéias*. Lisboa: 20 de jul. a 7 de ago., 1992, p. 26 e 27.

BARRELLA, S. "Retrato del orden colonial las voces desgarradas." In *ClarínX*, Madrid, 24 de out., 1999.

BIDAULT, M. F. "Une Afrique sans africanismes: l' exemple de *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes." In *Études portugaises et brésiliennes*, nouv, série XXI, 1998. p. 107-121.

BLANCKEMAN, B. "António Lobo Antunes, Le cul de Judas." In *Revista Prétexte*, Paris: 18-19, verão- outono, p.13-17.

BRAUDEAU, M. "La splendeur austère de l'écriture." In *Le Monde*, Paris: 25 de nov., 1998.

CABRAL, E. "Romance realista voltado ao sucesso" In *Diário de Notícias*, Lisboa: 3 de dez., 1989.

CABRAL, P. "O Psicodrama de Lobo Antunes." In *Diário de Notícias*, Lisboa: 21 de jan., 1993.

CAEIRO, J. G. "La felicidad nos dá más medo que el dolor, porque al dolor ya lo conocemos." In *ABC*, Madrid: 12 de jun., 1998.

CAMILO, J. Tendances du roman contemporaine au Portugal; du Néo-realisme à l'actualité. In *L'Enseignement et L'expansion de la Littérature Portugaise en France. Actes du colloque*. Paris, Fondation Calouste Gulbrankian -Centre Culturel Portugais, 1986. p.197-239.

CAMILO, J. Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os cus dos judas*, de António Lobo Antunes. In *Cahiers d'études romanes*, 10, Aix-en Provence, p.231-249.

CAMILO, J. *Os cus dos Judas*, retrato da desumanidade. In *Arquivos do centro cultural português*, XXVII, Paris, 1990. p.636-675.

CARVALHO, A. "O exílio de Lobo Antunes." In *Revista Visão*, Lisboa: 22 de mar., 1996.

CASTANHO. *Os cus de Judas!* de António Lobo Antunes: memória de uma guerra absurda. In SIMÕES, Manuel; VECCHI, Roberto (eds) *Dalle armi ai Garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*. Roma, 1995.p.29-49.

COELHO, A. L. "Labirinto a dois." In *Público*, Lisboa: 17 de nov. de 2002.

COELHO, Alexandra Lucas. O labirinto a dois. In *Jornal Público*, Lisboa: 17 de nov. de 2002.

COELHO, L. "Da Ordem Natural às Pequenas Razões." In *Expresso*, Lisboa: 7 de nov., 1992, p.99 -100.

COELHO, L. Da ordem natural às pequenas razões. In *Expresso*, Lisboa, 7 de nov. 1992, p.99-100.

COELHO, L. e LIMA, R. P. "A medicina é uma maldição pessoal." In *Expresso*, Lisboa: 21 de dez., 1996, p. 42-48.

COELHO, T. Memória de um escritor. In *Público*, Lisboa, 4 de abr. de 1994. p.67-68.

CONRADO, J. "O Rei dos Prêmios." In *Diário Popular*, Lisboa: 8 de mai., 1986.

COSTA, L. S. O romance como crime perfeito. In *Público*, Lisboa, 25 de out. de 1997.

CRUZ, L. "António Lobo Antunes: *Auto dos Danados*." In *Revista Colóquio Letras*, Lisboa: nº 97, mai.- jun., 1987, p.118-119.

CRUZ, L. "*Auto dos Danados*" In *Colóquio/Letras*, Lisboa: (97): 118-119, mai.- jun., 1987.

DESTREMAU, L. Recensão: *Auto dos danados*. In *Prétexte* Paris Verão-Outono de 1998, p. 18-21.

DIAS, A. S. Lobo Antunes - Um escritor reconciliado com a vida." In *Público* (revista), Lisboa: 18 de out., 1992, p. 24-32.

DIAS, A. S. "A *Ordem Natural das Coisas*, de Lobo Antunes, nas livrarias – Silencioso e tímido." In *Público*, Lisboa: 30 de out., 1992, p.32

EFE, G. "Antunes basa su nueva obra en una gallega que tenía el secreto de la Coca Cola" in *La Voz da Galicia*, Vigo: 2000.

FELINTO, M. "O reino habitado pelo descontentamento." In *Mais, Folha de São Paulo*, São Paulo: 18 de ago., 1996, p. 5-9.

GARCIA, J. "António Lobo Antunes." In *El País*, Madrid: mai., 1999.

GARCIA, J. "El Ultimo Secreto de Lobo Antunes." In *El país*, Madrid: 21 de out., 2000.

GAUDEMAR, A. Sous forme de monologues intérieurs. In *Libération*, Paris, 1 de out. de 1998.

GERSÃO, T. "O Romance de Resistência(*Os cus dos Judas*). " In *Boletim Informativo*, São Paulo: FFLCH/USP, 3º série, ano XII, 3:71-84, 1986.

GERSÃO, T. Resenha: "*Explicação dos pássaros*." In *Colóquio/ Letras*, (72): 102-104, 1983.

GIUDICELLI, M. *As naus d' António Lobo antunes e la carnavalisation de la historie*, in Marie-Hélène Piwnik(ed), *La Littérature portugaise. Regars sur deux fins de siècle (XIXe -XXe)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1996.

GIUDICELLI, M. *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes: Un Portugal à la dérive. In *Quadrant*, Monepellier, 1996.

GONÇALVES, A. Lobo Antunes mergulha na experiência narrativa. In *JT - Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 de nov. de 1999.

GONÇALVES, A. Retrato da decadente classe média lisboeta. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, jun. de 2001.

GONZALEZ, M. "Restos da História". In Revista *Isto É*, São Paulo: ED. Três, nº 1590, mar., 2000.

GUEL BENZU, J. M. "La asunción del riesgo de António Lobo Antunes". In *El País*, Madrid, 29 de abr., 2000.

GUERREIRO, A. "Crônica da vida vulgar." In *Expresso*, Lisboa: 16 de abr., 1994.

GUERREIRO, A. "Matéria de romance" In *Expresso*, Lisboa: 26 de out., 1996, p.25.

GUERREIRO, A. O nome do pai. In *Expresso*, Lisboa, 1 de dez. de 2001.

GUERREIRO, A. António Lobo Antunes, novas inquisições. In *Expresso*, Lisboa: 26 de out. 1996.

GUERREIRO, A. Matéria de Romance in *Expresso*, Lisboa: 12 de out. 1996, p.25.

GUERREIRO, A. "Crítica da faculdade de enjoar." In Revista *Expresso*, Lisboa: 1 de dez., 1990.

GUERREIRO, A. *Morte de Carlos Gardel* - crônica da vida vulgar. In *Expresso*, Lisboa: 16 de abr. 1994.

GUICHARD, T. La folle littérature d'António lobo antunes. *Le matricule des anges*, 23, jun.-jul. de 1998.

GUIRADO, C. Uma noite muito escura. In *JT - Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 de nov. de 2000.

HERMOSO, B. "Saber leer es un acto igual de creativo que saber escribir." In *El Mundo*, Madrid: 4 de mai. 2000.

HERMOSO, B. No hacemos outra cosa que luchar contra la depresión. In *El Mundo*, Madrid, 12 de jun. de 1998.

"Imprensa sueca volta a falar no escritor português - Nobel: Lobo Antunes favorito." In *Jornal Correio Popular*, Lisboa: 27 de set., 1997.

KECHICHIAN, P. António Lobo Antunes, le visionaré- *Fado Alexandrino* ou les rêves brisé du Portugal. In *Le Monde*, Paris, 30 de out. de 1987.

KECHICHIAN, P. Lobo Antunes, ou les vertus du style. In *Le Monde*, Paris, 17 de mar. de 2000.

LAUMONIER A. "La Splendeur du Portugal. In *Magazine littéraire*." Paris: nov., 1998.

LAUMONIER, Alexandre, recensão crítica de *O Manual dos Inquisidores*. In *Magazine littéraire*, Paris, nov. de 1998.

LEPECKI, M. L. "Os vivos velam os mortos. Os mortos velam os vivos." In *Diário de Notícias*. Lisboa, 24 de jul. de 1988.

LEPECKI, M. L. "A cabeça do homem e as dissociações." In *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de ago. 1988.

MACHADO, D. "Doze notas para *Fado alexandrino*." In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano III, n.º 72, de nov., 1983.

MACHADO, L. *A novelística Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

MADUREIRA, L. "The discreet seductiveness of the crumbling empire: Sex, violence and colonialism in the fiction of António Lobo Antunes." Londres: *Luso-Brazilian Review*, t.32, 1995.

MAESTRO, G. G. "Perdemos el disfraz y quedamos desnudos en momentos limite" In *Diario 16*, Madrid: 12 de jun., 1998.

MAIO, L. "O romance da lua." In *Público*, Lisboa, 11 de nov., 1992.

MARTINS, L. A. "António Lobo Antunes: *As Naus* é o meu melhor livro." In *Jornal Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: 5 a 11 de abr., 1988.

MARTINS, L. A. "António Lobo Antunes: Não merecemos o Nobel" In *Revista Visão*, Lisboa: 26 de set., 1996, p. 88-91.

MARTINS, L. A. "Uma Bela e Alegre Declaração de Amor a um País." In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: 12 de abr., 1988, p.7.

MATHIAS, M. D. "Ferocidade e Ternura. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano XV, n.º 642, 24 de mai., 1995, p.22.

MATOS, Nelson. Publicado no DNA <<http://nelsondematos.planetaclix.pt/index>>. em 15 de 02 de 2003.

MELO, J. de. *Memória de Elefante*. In *Colóquio/Letras*, Lisboa: (12):8789, 1981.

MELO, J. de. António Lobo Antunes- *Fado Alexandrino*. In *Colóquio Letras*, Lisboa: n.º 82, nov., 1984, p.104-106.

MENDONÇA, F. António Lobo Antunes - Tratado das Paixões da Alma. In *Colóquio. Letras*, Lisboa: n.º 125/6, jul.- dez., 1992, p. 296-297.

MENGOZZI, F. Boa tarde, Angola. in *Isto é, Brasil*: 298, 30 de jan. de 2004.

MONGELLI, L. M. O cais Moderno da angústia Portuguesa. In *Caderno de Sábado do Jornal da Tarde*, São Paulo: 11 de jul., 1998.

MORA, M. Lobo Antunes reclama el regresso de la amistad ala vida y la literatura. In *El País*, Madrid: 12 de jun., 1998.

PASTOR, A. *Fado Alexandrino*. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano XI, n.º 489, nov., 1991.

PEDROSA, I. Que estão eles a ler?. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano V, nº 156, jul., 1985.

PINTO-CORREIA, J. D. António Lobo Antunes - Memória Elefante. In *Revista Colóquio Letras*, Lisboa: nº 62, jul., 1981, p. 87-89.

Prêmio Literário Franco- Português. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano VII, nº 50, abr., 1987

RATTNER, J. O impiedoso pintor da alma portuguesa. In *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, São Paulo: de 14 de nov., 1999.

RATTNER, J. Lobo Antunes Glorifica Drummond In *Folha de São Paulo, Ilustrada*, São Paulo: 10 de out., 1996, p. 4.

REBELLO, L. F. *Fado Alexandrino*. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: ano IV, nº 89, mar., 1984, p.5.

RIOS, J. D'el *O esplendor de Lobo Antunes* In *Revista Bravo!*, São Paulo: D'Avila Comunicações, 28 de jan., 2000.

RISQUES, I. Lobo Antunes: *O Artista é um ladrão bom*. In *O Jornal*, Lisboa: 30 de out., 1992.

SANTOS, M. António Lobo Antunes – *Cada vez tenho mais medo de escrever*. In *Público*, Lisboa: 24 de set., 1993, p.8.

SEIXO, M. A. Comentário sobre o Autor In *Ficção: dez anos de Literatura Portuguesa(1974-1984)*. In *Colóquio/Letras*, Lisboa: (78):40, mar. 1984.

SILVA, J. B. Escrevo o que gostava de ler. In *Diário de Notícias*, Lisboa: 27 de abr., 1994, p.30-31.

SILVA, M. A. Um escritor com voz própria. In *Diário de Notícias*, Lisboa: 09 de jul., 2000.

SILVA, R. A constância do esforço criativo. In *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa: 25 de set., 1996, p.13.

SOLANO, F. Sueño y delirio de las mujeres. In *ABC*, Madrid, 29 de abr., 2000

STEINSLAND, H. Biografia Negra In *Anepfen*, Oslo: 5 de mar., 1998.

TELES, A.T. Acabou todo o Romantismo que havia à volta do futebol. In *Record*, Lisboa: 8 de dez., 1996, p.7-10.

TRENAS, M. Á. Con *Exhortación a los cocodrilos*, el novelista portugués Antonio Lobo Antunes cierra su trilogía sobre la violencia y el miedo. *La Vanguardia*, Barcelona: 04 de mai., 2000.

VARI, L. D.; SALIDRIGA, R. Una saga colonial. In *La vanguardia*, Barcelona: 04 de jun., 1999.

VENÂNCIO, F. O Jovem príncipe. In *Jornal de Letras Artes e Idéias*. Lisboa, 1985.

VENÂNCIO, F. O regresso das caravelas e da tristeza. In *Mais Semanário*, Lisboa: 31 de mar., 1990.

3. Sobre cômico, riso e humor

ALMEIDA, Cybele Crossetti de. Resenha da obra *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. In: *Signum* - Revista da ABREM. São Paulo. Número 4, 2002, pp. 283-290

ARDON, Denise. *Du Comique dans lês textes littéraires*. Bruxelas/Paris: De Boeck-Duculot, 1988.

BERGSON, Henry. *O riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noi*. Paris: ed. Jean-Jacques Pauvert, 1966.

DUBOC, Cristian. "Riso, humor e magistério" in *Ilumière et Vie*, dez. de 1996.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Collecetion Que sais-je? Paris: PUF, 1991.

FAIRLEY-HILLS, David. *The Comic in Renaissance Comedy*. London; Macmillan Press, 1981.

FREUD Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão - o Mal estar na Civilização*. Obras psicológicas completas. vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD Sigmund. *Le mote d' esprit et sés rapports avec l'inconcient*. Paris: Gallimard, 1930,

FREUD Sigmund. *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. Obras psicológicas completas, Vol. VIII, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD Sigmund. O humor. In. *Obras*. Trad. José Octávio de A. Abreu. Rio de janeiro. Imago, 1974.

GROTJAHN, Martin. *Psicologia del Humorismo*. Madrid: Ed. Morata, 1961.

- HOGART, Mathew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: edições 70, 1989.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironic*. Paris: Flammarion, 1964.
- LEVINE, Jacob. *Motivation in Humor*. New York. Thaterton Press, 1969.
- OTTA, Emma. *O sorriso e seus significados*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- KAYSER, W. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova. 1964.
- KOTHE, F. R. "Paródia & Cia". In *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n 62, jul. - set, 1980.
- MACEDO, J. R. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora da Universidade UFRGS/Unesp, 2000.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MUECKE, C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso* Trad. De Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- GOLDSTEIN, Jeffrey H. & MCGHEE, Paul. *The Psychology of Humor*. New York. Academic Press, 1972.
- GREIG, J. Y. T. *The Psychology of Laughter and Comedy*. London. George Allen e Unwin, 1923.
- LAUAND, Jean. "Bom Humor e Brincar em S. Tomás de Aquino" In <<http://www.hottopos.com/piadas/bomhumor.htm>>
- LOPES, Maria da G. Videira. *Sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa, 1998.
- JAUAS, H. R. *La literatura como provocacion*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1976.
- KRIS, E. *Psicoanálisis de lo Cómico*. Buenos Aires, Paidós, 1964.
- MARTINS, Mário. *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve, volume 15.

SHOLBERG, K. *Alguns aspectos de la Sátira en Siglo XVI*. Berne/Frankfurt/Las Vegas, Peter Lang ed. 1970.

SLAVUTZKY, Abrão A piada e sua relação com o inconsciente. In *Estados Gerais da Psicanálise*. s/d.

WILD, Alan *Horizons of Assent: Modernism, postmodernism and the ironic Imagination* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

VEJA, C. F. de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires:editorial Nova.s.d.

4. Geral

ABAD, F. *Literatura e história de las mentalidades*. Madrid: Cátedra, 1987.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance* São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília, DF: Ed da UnB; São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press, 2000.

BAKHTIN, M. *A tipologia do discurso na prosa*. In COSTA Lima, Luiz (Org.) "Teoria da Literatura em suas fontes". Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, p. 462-484.

BARREIRA, C. "Tradição e Modernidade." In *Revista Portuguesa*, vol. I Ed. Fac-similada, Lisboa: Contexto, Ed. 1981.

BARROS, D. L. P. et al. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, R. *A atividade estruturalista*. In *Crítica e Verdade*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1999. (Coleção Debates)

BARTHES, R. GREIMAS, A.J.; ECO, U. et al. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, 2ª ed.

BEIGENT, Michael & LEIGH, Richard. *Inquisição*, Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I, II, III*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* São Paulo: Cia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*, São Paulo: Ática, 1985.

BOUREUF, R et QUELLET, R. *L' univers du roman*. Paris: Press UN. De France, 1972.

CALLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMPBELL, J. *O herói das mil faces*. Trad. De Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix/Pensamento, s.e.

CAMPOS, Haroldo de. (23/11/00) *Original e revolucionário*. <<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/har01.html>>>.

CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994, 7ª ed.

COMPACHON, Antonie. *La seconde main, ou lê travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

CREED, Barbara. *Horror And The Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection*. Londres: Routledge, 1993.

CRUZ, L. Viagem do Romance Português. In *Arquivos do central Cultural Português*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, 1971, vol. III

CUNHAL, Á. *A Revolução portuguesa: o passado e o futuro*. Lisboa: Avante, 1976.

CURTIUS Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1984.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Lives. II: vol.1*, trad. HICKS, R. D. Londres & Cambridge Massachusetts: Loeb Classical Library, Harvard University Press e William Heinemann Ltd, 1972.

ECO, U. *A estrutura ausente*. São Paulo: EDUSP, 1971.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ELIADE, M. *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

ELIOT, T. S. *Ensaio da doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães, Ed., 1962.

EMINESCU, R. *Novas Coordenadas do Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*, Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANÇA, J. A. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no séc. XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 19-?.

FRYE, N. Crítica ética: teoria dos símbolos. In *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYER, P.; PINHEIRO, P. *Le Portugal de Salazar*. Paris: Éditions Ruedo Iberico, 1963.

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIANNI, Vattimo, O Fim da Modernidade Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós Moderna. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

GOMES, A.C. *A voz Itinerante*. São Paulo, Edusp, 1993.

GUIMARÃES, F. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1982.

HAMON, P. *Texte et idéologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

HOURGADE, P. *Temas da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Moraes Ed, 1978.

HOURGADE, P. *Poética do Pós- moderno. História e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JAMENSON, F. *Pós Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, F. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LAUAND, Jean. *Cultura e Educação na Idade Média*. S. Paulo, Martins Fontes, Coleção Clássicos - Educação, 1998.

LEPECKI, M. L. O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e sua Historicidade. In *Roman português contemporain*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, 1984.

LOPES, Ó. *Breve história de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

LOURENÇO, E. Da literatura como Interpretação de Portugal. In *O labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote, 1978, p. 95 126.

LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. *O primeiro modernismo português(vanguarda e tradição)*. Lisboa: EuropaAmérica, 1989.

LUKÁCS, George. *Theory of novel*. Trad. Ana Bostock. Londin: London, 1971.

MACHADO, Á. M. *A Novelística Portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro. Imago/FAPESP, 1995. (Série Diversos)

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad. Figueiredo, Rubens; EICHEMBERG, Rosaura et STRAUCH, Cláudia. 2ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MARINO, A. A vanguarda Histórica da Liberdade. In *Colóquio*, Letras, n.º 34, Lisboa: nov., 1984.

MASSAUD MOISÉS. *A literatura como denúncia*. Cotia: Ibis, 2002.

MASSAUD MOISÉS. (Dir.) Vol. 4. *A literatura Portuguesa em Perspectiva* São Paulo: Atlas, 1994, p. 205-206.

MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. *História de Portugal*, v. I e v. III. Lisboa: Palas, 1981.

PASCHLES, M. L. de A. *A Ditadura salazarista*. São PAULO: Brasiliense, 1985.

QUADROS, A. Breve notas sobre o ditador no Romance Português contemporâneo. In *Roman portugais contemporains*. Paris, Foundation Calouste Gulbenkian, 1984.

QUADROS, A. *A Idéia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos Cem Anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1988.

SAID, E. *The World, the Text, and de Critic*. Cambridge, Mass.: Harniversity Press, 1983.

SARAIVA, A. J et LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª edição, Porto, Porto Editora, s/d.

SARAIVA, J. H. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa América, 1995.

SERRÃO, J. V. *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1980.

SCHMITT, J.C. A imaginação eficaz. In *Signum*, Revista da Abrem, São Paulo: (3), 133-150, 2001.

TACCA, O. *As vozes do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TELES, G. M. *Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

TEXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial e o romance português: agonia e catarse*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

TODOROV, Tzvetan. Ascensão do homem público, tradução de clara Allain, *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 18 de mar.de 2001,

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, sd.182p.

VOLPI, F. *O niilismo*. São Paulo: Brasil, 1999.

VOVELLE, M. *Ideologias y mentalidades*. Barcelona: 1985.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahare, 1996.