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

CHARLES BORGES CASEMIRO

PORTUGAL DE LOBO ANTUNES:

Uma Terra em Trânsito

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2019

CHARLES BORGES CASEMIRO

PORTUGAL DE LOBO ANTUNES:

Uma Terra em Trânsito

(VERSÃO CORRIGIDA)

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

Orientadora:

Professora Doutora Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2019

CASEMIRO, Charles Borges.

Portugal de Lobo Antunes: uma terra em trânsito / Charles Borges Casemiro. São Paulo: USP, 2019.

195 f. 30 cm.

Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa.

Bibliografia: pp. 181-195.

1. Crítica Literária 2. Literatura Portuguesa – História e Crítica.

CDD 869

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Charles Borges Casemiro

Data da defesa: 10/06/2019.

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dra. Marlise Vaz Bridi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/08/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

CHARLES BORGES CASEMIRO

PORTUGAL DE LOBO ANTUNES:

Uma Terra em Trânsito

(TEXTO CORRIGIDO)

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

Orientadora:

Professora Doutora Marlise Vaz Bridi

Banca Examinadora:

Professora Doutora Marlise Vaz Bridi

Professor Doutor Helder Garmes

Professora Doutora Ana Lúcia Trevisan

Professor Doutor Carlos Rogério Duarte Barreiros

São Paulo, 09 de Abril de 2019

DEDICATÓRIA

Aos meus amores que, de modo devotado,
deram-me tempo do tempo que lhes pertencia,
permitindo-me, generosamente, que eu o
transformasse nas linhas deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Universidade de São Paulo, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, aos Departamentos de Linguística e de Letras Clássicas e Vernáculas, pela solidez da minha formação acadêmica inicial, obtida nesta Universidade, ao cursar, entre os anos 80 e 90, as graduações em Letras/Linguística e Letras/Português. Do mesmo modo, gostaria de agradecer à Universidade Presbiteriana Mackenzie, representada por seus Docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras que, na primeira década dos anos 2000, acolheram e orientaram minha dissertação de mestrado, contribuindo, de modo inestimável, para o desenvolvimento de minhas reflexões a respeito da relação entre discursos estéticos e formações identitárias brasileiras, africanas e portuguesas, em situação histórica de colonialidade.

De maneira especialíssima, porém, gostaria de adensar minha gratidão, à orientadora de minhas pesquisas, desde o mestrado, Professora Doutora Marlise Vaz Bridi, que tão devotadamente me acolheu, estendendo a mim toda a sua confiança intelectual e pessoal, construindo, de um lado, limites e contornos acadêmicos necessários para que eu pudesse realizar uma pesquisa de qualidade, no âmbito dos estudos da literatura de língua portuguesa contemporânea; concedendo-me, contudo, por outro lado, a mais elástica liberdade possível no universo acadêmico, para que minhas intuições e minhas incursões nos estudos se fizessem aflorar e, neste trabalho, resultassem em uma contribuição relevante para se pensar a relação estabelecida entre colonialidade e construções estéticas, identitárias e de pertencimento lusos.

Ademais, gostaria de estender também a minha gratidão a outros docentes que conduziram minha formação até aqui, nas instituições de educação pelas quais passei – desde o ensino básico, até esta pós-graduação –, os que, presentes sempre em minha memória, em meu mundo de ideias, em minhas práticas de vida e em meu discurso, assumiram o proeminente papel de esculpir, com sua beleza de serem professores e pesquisadores, no mínimo, grande parte desta minha história. Entre estes mestres, destaco, todavia, por motivações que transcendem à própria razão, emoção e materialidade das coisas, a figura do Professor João de Carvalho Casemiro e a figura da Professora Iracema Borges Casemiro, a quem devo, com um orgulho imenso, a honra de ter recebido, em casa, nos tapetes da sala da minha meninice, as primeiras letras e narrativas, aquelas que começaram esta aventura acadêmica e que encontram agora o ponto mais alto dos meus estudos sobre narrar, identificar-se e pertencer.

EPÍGRAFE

Se perguntarem como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-me no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas – Vês o que trago na mão? (...)

(António Lobo Antunes, *Comissão das lágrimas*)

SUMÁRIO

Introdução _____	11
I. O romance e a forma: literatura e realidade _____	16
II. O romance histórico de Lobo Antunes: a demanda da santa forma _____	27
III. <i>As Naus</i> de Antunes: retornar é preciso _____	86
IV. Uma <i>Comissão das lágrimas</i> : um exercício de ser e de pertencer _____	131
V. Portugal de Lobo Antunes: uma terra em trânsito _____	174
VI. Referências _____	181

RESUMO

O presente trabalho busca analisar, compreender e explicar, sob a perspectiva de uma crítica marxista e de uma teoria estruturalista genética, a itinerância da voz narrativa de António Lobo Antunes (GOMES, 1993; SEIXO, 2001) na construção de uma forma contemporânea para o romance histórico português. Para tanto, apresenta o romance de Lobo Antunes como partícipe de uma poética do romance histórico português contemporâneo e, nesse sentido, como forma narrativa dinâmica (LUKÁCS, 2011/1.ed.1955; GOLDMANN, 1972; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2007; EAGLETON, 2006; WATT, 2010) relacionada, dialeticamente, às condições históricas, geográficas e sociais impostas pela colonialidade portuguesa (WALLERSTEIN, 1983; QUIJANO, 2002; BRAUDEL, 2009; GROSGOUEL, 2008), materializada, esteticamente, a partir de dois eixos construtivos: de um lado, a partir da mobilização e da ressignificação de recursos estéticos legados pelas vanguardas modernistas e, de outro lado, a partir da vocação para problematização das identidades e do pertencimento lusos. Esta proposição é demonstrada com uma análise compreensiva e uma explicação estruturalista genética da poética desenvolvida por Lobo Antunes para o romance histórico português contemporâneo e a sua aplicação na conformação de duas de suas obras epigonais: *As Naus* (1988) e *Comissão das Lágrimas* (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Forma estética. Romance histórico. Poética antunesiana. Identidades portuguesas. Pertencimento português.

ANTUNES'S PORTUGAL: A Moving Land

ABSTRACT

The presented paper tries to analyze, comprehend and explain, under a marxist aesthetic and a genetic structuralistic theory, the moving of the narrative voice of António Lobo Antunes (GOMES, 1993; SEIXO, 2001) in the construction of a contemporary form to the Portuguese historical novel. Therefore, it presents Lobo Antunes's novel as a participant in a poetics of contemporary Portuguese historical novel and, in this sense, as a dynamic narrative form (LUKÁCS, 2011/1.ed. 1955; GOLDMANN, 1972; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2007; EAGLETON, 2006; WATT, 2010) related, dialectically, to the historical, geographical and social conditions imposed by the Portuguese coloniality (WALLERSTEIN, 1983; QUIJANO, 2002; BRAUDEL, 2009; GROSGOUEL, 2008) and that materializes, thereby, from two constructive axes: in one hand, on the mobilization and on the resignification of aesthetic resources bequeathed by the modernist vanguards and, on the other hand, in the vocation for problematization of the luso identities and belongingness. It demonstrates this proposition, with a comprehensive analysis and with a genetic structuralistic explanation of Antunes's poetics to the contemporary Portuguese historical novel and its application in the conformation in two of his ensuing works: *As Naus* (1988) and *Comissão das lágrimas* (2011).

KEYWORDS: Aesthetic form. Historical novel. Antunes's poetics. Portuguese identities. Portuguese belongingness.

PORTUGAL DE LOBO ANTUNES:

Uma Terra em Trânsito

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa a itinerância da voz narrativa de António Lobo Antunes e o seu empenho na construção de uma forma ideal para o romance histórico, em Portugal, no tempo e no espaço da colonialidade (WALLERSTEIN, 1983; QUIJANO, 2002; BRAUDEL, 2009; GROSGUÉL, 2008), sobretudo, no sentido de modernizar a forma e de ampliar os sentidos originários do romance histórico português e a sua vocação para a problematização das identidades e do pertencimento lusos.

A colonialidade, como circunstância histórica e geográfica, econômica, política, discursiva e ideológica do mundo contemporâneo, se impôs aos portugueses e demais europeus, como uma situação de fronteira e como berço e contexto para muitos de seus discursos estéticos; se impôs como condição material e cultural primeira e como um *troco histórico* – econômico, político, social e cultural – dos colonizados, ao empreendimento expansionista e colonizador europeu do passado, marcando, de modo contundente, a literatura contemporânea europeia e, de modo bastante especial, a literatura portuguesa.

A circunstância contemporânea da colonialidade posiciona, pois, Portugal em uma espécie de tempo-espaço de trânsito, de *intermezzo*, nos limites entre o passado colonial e o presente pós-colonial, entre as terras de Europa e as terras de África, América e Ásia, entre as identidades do Próspero colonizador europeu e as identidades do Caliban colonizado, africano, americano e asiático¹.

Esta situação portuguesa, que resulta, sobremaneira, do conflito entre o passado e o presente da colonialidade, deu ocasião à emergência de um coral de vozes² que se empenhou, nos anos que sucederam o 25 de abril de 1974, na construção de uma forma contemporânea para o romance português. A este coral inventivo, pertence a voz-tenor de António Lobo Antunes.

1 SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política*. v. 4. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

2 GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

Considerando pois, a oportuna proposição do ensaio *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, 1993, de Álvaro Cardoso Gomes, que apontou a voz de António Lobo Antunes, ao lado das vozes de Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Almeida Faria e José Saramago, como vozes definidoras do romance contemporâneo português, o presente trabalho, dentro de uma perspectiva epistemológica materialista histórica e estruturalista genética (LUKÁCS, 2011/ 1.ed. 1955; GOLDMANN, 1972; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2007; EAGLETON, 2006; WATT, 2010), procura uma análise de compreensão e de explicação da poética de Lobo Antunes, sobretudo, do modo como ela se constitui da proximidade entre ficção, historiografia e geografia da colonialidade, enquanto parte de uma demanda pela forma contemporânea do romance histórico português, estabelecendo um discurso estético de fronteira, de trânsito, a propósito da problematização do imaginário e da memória identitária e do pertencimento lusos, correntes nas vozes oficiais, mitológicas e cotidianas populares portuguesas, desde as origens de Portugal, na Idade Média.

Para tanto, em primeiro lugar, o trabalho propõe uma compreensão e uma explicação da historicidade da forma estética, sobretudo da forma estética da narrativa, conforme a filosofia estética depreendida dos *Cursos de estética I*, 2001 (1835), de G. W. F. Hegel, dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, 2004 (1844/1932), de K. Marx e da *Dialética das ciências sociais*, 1972, de L. Goldmann. Será a partir do paradigma do idealismo objetivo de Hegel e do materialismo histórico de Marx, que Goldmann desenvolverá sua epistemologia estruturalista genética, que propõe a compreensão e a explicação da forma como essência e fenômeno da realidade material e como estrutura dinâmica, portanto, inserida na realidade humana.

Concebida a forma estética da narrativa como uma estrutura dinâmica inserida na realidade humana, pode-se, pois, conceituar o romance e o romance histórico, a partir de sua gênese e de sua especificidade estética, como uma estrutura narrativa dinâmica, tal como se depreende d'*O romance como epopeia burguesa*, 1999, da *Teoria do romance*, 2009, e do *Romance histórico*, 2011, de G. Lukács, mas, sobretudo, da *Ascensão do romance: estudo sobre Defoe, Richardson e Fielding*, 2010, de I. Watt, para quem a gênese do mundo burguês e suas formações econômicas, políticas, sociais, culturais e ideológicas deram forma ao romance, a partir de um princípio materialista histórico e, ao mesmo tempo, estruturalista genético que Watt denomina *realismo formal*, que descreve, categoricamente, uma homologia

entre a história da forma da narrativa estética e a história da forma das narrativas não-estéticas de uma sociedade.

A partir do princípio do *realismo formal*, busca-se então a compreensão e a explicação da gênese, da trajetória e da forma assumida pelo romance de Lobo Antunes, como uma estrutura estética dinâmica e peculiar da colonialidade portuguesa, no sentido de apresentar a contribuição da voz itinerante antunesiana, no estabelecimento de uma forma para o romance histórico português contemporâneo, desde sua trilogia inicial, composta por *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas*, de 1979 e *Conhecimento do Inferno*, de 1980, que afinam o seu violino estético e estabelecem os princípios estruturantes para a trajetória de sua obra.

Desde seus primeiros exercícios estéticos, portanto, Lobo Antunes assumiu uma *filosofia estética* peculiarmente portuguesa, que supõe o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária, circunscrevendo, assim, sua poética de homologias, aos princípios que vinculam suas narrativas, tanto às origens do romance histórico português, quanto à estética das vanguardas modernistas históricas. Como princípios gerais, o romance de Antunes propõe a construção de paisagens estéticas em trânsito que, por sua vez, permitem inquéritos sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses. Como princípios específicos, seu romance se norteia pelas tipologias modernas de discurso, lançando mão de alguns recursos, antes valorizados pelas vanguardas históricas do início do século XX, como a *hibridização* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; o *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; a *alegorização* da história e do cotidiano; a *parodização* da história e do cotidiano; a *disfemismização* da história e do cotidiano; a *descrição identitária*; a *metaforização*; e a *metonimização*.

Como materialização de sua poética de homologias, estes princípios de composição modernos associados aos princípios gerais da tradição portuguesa do romance histórico representam a contribuição mais valiosa de Lobo Antunes à construção de uma poética para o romance histórico português contemporâneo. Pressupõem uma dinâmica relação entre a forma do romance e a forma da realidade portuguesa contemporânea, promovendo uma relação entre elementos de composição da narrativa e as condições da colonialidade – seja esta colonialidade dada pela historiografia, pela geografia, pela mitologia e/ou pelos discursos cotidianos –, promovendo uma atualização da linguagem do romance português, reestilizando

e ressignificando, de modo peculiarmente luso, recursos modernistas legados pelas vanguardas históricas europeias da primeira metade do século XX.

Uma vez, pois, categorizada, compreendida e explicada a gênese, a trajetória e a forma do romance histórico de Lobo Antunes, como uma estrutura estética dinâmica da colonialidade, o trabalho se dispõe então, a uma análise minuciosa de duas obras epigonais do autor, com que se pretendeu exemplificar o seu exercício estético como romancista histórico: primeiro, o romance *As Naus*, de 1988, depois, o romance *Comissão das lágrimas*, de 2011.

N’*As Naus*, 1988, encontra-se um representante exemplar de síntese do momento mais contundente da trajetória estético-experimental de Antunes: aquele que se deu entre os anos de 1979 e 1988. Considerando-se, pois, o ponto de vista paródico e disfemismizante da obra – sustentado por tensões dialéticas estabelecidas entre elementos históricos e míticos, líricos e satíricos, épicos e trágicos, ao mesmo tempo – e o seu *design* antiépico – empregado como forma desmitificadora do tempo, do lugar, da sociedade, da cultura, dos discursos e das ideologias da colonialidade portuguesa –, analisa-se o romance tanto em seu plano histórico, geográfico, sociológico e psicológico, quanto em seu plano estético, na esteira de uma poética do romance histórico português contemporâneo.

Como representante epigonal, portanto, de um percurso de atualização do romance histórico português, o romance *As Naus* (1988) é proposto por Antunes como uma estrutura dinâmica, parodizante da história e da geografia da colonialidade, sobretudo, por conta de como hibridiza e tensiona a memória e a mitologia portuguesas mais remotas – aquelas que se constroem em torno da aventura histórica expansionista e mercantilista luso-europeia e suas decorrências – às experimentações, vivências e observações portuguesas do tempo pós-colonial da colonialidade, figurando, esteticamente, a partir de restos, de ruínas, de fragmentos dispersos e conflituosos da realidade portuguesa, uma paisagem estético-identitária totalizante de Portugal e da portugalidade.

Analisados pois, os princípios de composição do romance *As Naus* (1988) e a sua inserção na poética do romance histórico português contemporâneo, o trabalho se volta, então, para uma compreensão e para a explicação do exercício estético-narrativo presente na obra *Comissão das lágrimas*, com que, em 2011, António Lobo Antunes recuperou os procedimentos estéticos de seu percurso inicial de produção – que culminara n’*As Naus*, em 1988 –, repisando a temática do 25 de abril, das guerras em África e das decorrências

formadoras e deformadoras destes eventos, para a construção das identidades e do pertencimento portugueses, nos tempos pós-coloniais da colonialidade.

Em *Comissão das lágrimas* (2011), Antunes recorre à história de uma guerrilheira presa e executada em Angola nos anos 70, para lançar luzes sobre um período histórico conturbado da relação entre Portugal – que se redemocratizava, após o salazarismo terminar – e o continente africano – que buscava no período de pós-guerras de libertação, as suas novas definições geopolíticas –, conferindo destaque especial, ao período da guerra civil em Angola e ao problemático episódio da *comissão das lágrimas*³. Com um estilo telegráfico, em que a temática corrosiva encontra paralelo na corrosão da própria estrutura romanesca, à moda de cubistas e dadaístas, Antunes busca, em sua *Comissão das lágrimas* (2011), uma exacerbação no uso de seus princípios estéticos, promovendo uma perfeita homologia entre a forma de seu romance e a forma do conteúdo histórico-social e psicológico da paisagem pós-colonial da colonialidade. Um retrato fraturado de um mundo em trânsito, enunciado por uma multiplicidade de vozes, que conformam uma narrativa calcada, ao mesmo tempo, na memória e na imaginação esquizofrênicas e alineares de Cristina. *Comissão das lágrimas* (2011) constitui, pois, uma paisagem estética em trânsito, onde se desenham identidades e pertencimentos portugueses conflituosos, prudentemente mestiçados, no enredo, pela protagonista e narradora.

A partir da análise, da compreensão e da explicação, tanto da construção da forma d'*As Naus* (1988), quanto da construção da forma de *Comissão das lágrimas* (2011), procura-se demonstrar, por fim, como António Lobo Antunes estabelece, pois, uma constante correspondência entre a forma de seu romance e as formas narrativas da situação histórica portuguesa de fronteira – situação de desagregação histórica, geográfica, social, discursiva e ideológica, em trânsito entre Europa e África, entre o passado e o presente, entre o mundo colonial e o mundo pós-colonial – que corresponde à desagregação do império colonial ultramarino e à situação de colôniaidade experimentada por Portugal.

Neste sentido, como enunciados de uma das vozes itinerantes do romance português contemporâneo, *As Naus* (1988) e *Comissão das lágrimas* (2011) materializam a *filosofia estética* mais cara ao romance histórico português contemporâneo, que supõe o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária, circunscritos por uma poética de homologias, que permite a atualização da forma do romance português, ao lançar

3 Comissão das lágrimas: MATEUS, Dalila Cabrita e MATEUS, Álvaro. *A Purga em Angola: O 27 de maio de 1977*. 7. ed. Texto, 2007.

mão de experimentos estéticos das vanguardas modernistas, correspondendo, com sua forma, à forma da colonialidade pós-colonial, para dar corpo moderno ao romance histórico português.

Considerando, portanto, a situação lusitana de trânsito na economia material e simbólica do mundo capitalista ocidental contemporâneo, a partir de sua diversidade de sobreposições e de cruzamentos de tempos, espaços, perspectivas e ideologias conflituosas, busca-se mostrar, assim, como Antunes elabora e reelabora as relações estruturais entre os elementos de composição de sua forma narrativa – representações do tempo, do espaço, dos sujeitos (narradores e personagens), dos discursos e das ideologias –, estabelecendo-as como paisagens estéticas que, graças à sua natureza histórico-geográfica e estético-discursiva, correspondem, homologamente, à paisagem portuguesa não-estética da colonialidade, permitindo, nesse passo, uma profunda inquirição da história de Portugal e da história de formação das identidades portuguesas contemporâneas, como memoriais conflituosos de pertencimento e de construção identitária; paisagens estéticas de intenso realismo formal, sobremaneira, por conta da relação inescapável que propõem entre forma e conteúdo estéticos e forma e conteúdo histórico-geográficos da colonialidade, proposição esta, muito significativa na definição da tradição e da atualização do romance histórico português.

I. O ROMANCE E A FORMA: LITERATURA E REALIDADE

A filosofia da forma: gênese e estrutura

A propósito de se compreender e de se analisar a forma do romance histórico assumida pelo romance do escritor português António Lobo Antunes e a sua vocação para a problematização das identidades e do pertencimento lusos, no contexto contemporâneo da colonialidade⁴, toma-se, aqui, como ponto de partida, um conjunto de pressuposições

4 Colonialidade: “(...) A velha divisão entre cultura e economia política, tal como é apresentada nos estudos pós-coloniais e nas abordagens político-económicas, é superada (Grosfoguel, 2002). Os estudos pós-coloniais conceptualizam o sistema-mundo capitalista como sendo constituído principalmente pela cultura, ao passo que a economia política vê nas relações económicas o factor determinante primordial. Na abordagem da “colonialidade do poder”, a questão de saber o que vem primeiro, “a cultura ou a economia”, é um falso dilema, um dilema do ovo e da galinha, que turva a complexidade do sistema-mundo capitalista (Grosfoguel, 2002). (...) Dizer colonialidade não é o mesmo que dizer colonialismo. Não se trata de uma forma decorrente nem antecedente da modernidade. colonialidade e modernidade constituem duas faces de uma mesma moeda. Da mesma maneira que a revolução industrial europeia foi possível graças às formas coercivas de trabalho na periferia, as novas identidades, direitos, leis e instituições da modernidade, de que são exemplo os Estados-nação, a cidadania e a democracia, formaram-se durante um processo de interacção

epistemológicas que, dado como premissa filosófica do século XIX⁵ (HEGEL, 1835; MARX, 1844), sedimenta, todavia, ainda, diversas abordagens das ciências humanas e da crítica estética contemporâneas, caso, por exemplo, da análise do discurso, de uma certa historiografia materialista histórica e da vida privada, de uma certa geografia materialista histórica e cultural e, por fim – o que mais interessa a esta abordagem de compreensão e análise de uma forma literária –, de uma crítica estética marxista e estruturalista genética.

Compõem esse conjunto: em primeiro lugar, a pressuposição de que a forma é uma estrutura constitutiva do próprio comportamento humano; em segundo lugar, a pressuposição de que a forma é uma construção e um fenômeno contraditório e histórico; e, em terceiro lugar, a pressuposição de que a forma é uma particularização da forma geral da história humana.

Conforme Lucién Goldmann, em sua *Dialéctica das ciências humanas* (1972), estas premissas sobre a natureza do objeto da ciência, da filosofia e da arte se fizeram pilares para toda uma epistemologia contemporânea, a que ele denomina *estruturalismo genético*⁶; episteme que, considerando posturas *rigorosamente monistas, estruturalistas e genéticas*, busca a compreensão e a explicação da forma do mundo, permitindo a conexão entre processos intelectuais de compreensão e processos experimentais de explicação, como sendo um e apenas um e mesmo processo. Para o *estruturalismo genético*:

Compreender é um processo intelectual: é a descrição de uma estrutura significativa no que ela tem de essencial e específico. Revelar o caráter significativo de uma obra de arte, de uma obra filosófica ou de um processo social, o sentido imanente da sua estruturação, é compreendê-los, mostrar que são estruturas que têm a sua coerência própria. Explicar é situar essas estruturas, enquanto elementos, nas estruturas mais vastas que as englobam. A explicação refere-se sempre a uma estrutura que engloba e excede a estrutura estudada. (GOLDMANN, 1972, p. 79).

Ao afirmar, desse modo, que a forma seria constitutiva do próprio comportamento humano, Goldmann reconsidera o caminho assumido pelo historicismo e pela dialética de

colonial, e também de dominação/exploração, com povos não-ocidentais.” (GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, pp. 115-147.

5 HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2.ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001 (Original em Alemão, publicado em 1.ed. 1835). // MARX, K. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. Tradução de José Raniere. São Paulo: Boitempo, 2004 (Original em Alemão, escrito em 1844, publicação na URSS, 1.ed. 1932).

6 GOLDMANN, Lucién. *Dialéctica das Ciências Sociais I*. Tradução de João Arsênio Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Hegel – nos seus *Cursos de estética* (2001) – e pelo materialismo-histórico de Marx – em seus *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) e em *Sobre literatura e arte*⁷ (1971), conjunto de ensaios, escritos por Marx na companhia de Engels –, defendendo que a forma somente pode ser concebida, apreendida, compreendida e explicada em um mundo objetivo e observável, em seu plano existencial, enquanto manifestação concreta de seu próprio ser e enquanto resultado de um trabalho humano coletivo, no tempo; considera, pois, que este ser, como fenômeno e essência de si mesmo, se dá, portanto, como uma estrutura dinâmica e provisória e como uma produção material particular e incessante de uma determinada sociedade humana.

Nesse sentido, considerando o binômio *gênese e estrutura*, Goldmann busca compreender e explicar a historicidade de toda forma, de um lado, como resultado de sua dinâmica interna – tensão entre seus elementos constitutivos conflitantes, que atua na direção de uma situação particular de equilíbrio entre eles –, e, por outro lado, como resultado da relação de tensão que se estabelece entre cada forma particular da realidade humana e a forma geral destas formas, que delas se compõe e que a cada uma delas circunscreve. Nestas relações entre elementos internos e externos, a situação de equilíbrio interno de toda forma tende a se perder e a se refazer no tempo, em função das mudanças verificadas no conjunto de comportamentos humanos.

As estruturas constitutivas do comportamento humano não são na realidade, para esta perspectiva, dados universais, mas fatos específicos nascidos de uma gênese passada e que sofrem transformações que esboçam uma evolução futura. Ora, a cada nível de análise do objeto, o dinamismo interno da estrutura é resultado, não apenas das suas próprias contradições internas, mas também do dinamismo, estreitamente ligado a estas contradições internas, de uma estrutura mais vasta que a engloba e que igualmente tende para o seu próprio equilíbrio; ao que deve aliás acrescentar-se que todo e qualquer equilíbrio, seja a que nível for, não pode ser senão provisório, exatamente na medida em que é constituído por um conjunto de comportamentos humanos que transformam o meio ambiente e criam por isso mesmo condições novas por força das quais o anterior equilíbrio se torna contraditório e insuficiente. (GOLDMANN, pp. 14-15).

Considerando, sob esta perspectiva, toda forma, pode-se pensar também a forma da narrativa – seja ela literária ou não, em sua particularidade – entre as diversas formas assumidas pelo conjunto das experiências da realidade humana. Nesse sentido, do ponto vista do *estruturalismo genético*, a forma da narrativa pode ser definida como uma estrutura

7 MARX, K. & ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*. Coleção Teoria. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1971.

dinâmica que, de modo peculiar, resulta de uma tensa relação estabelecida entre três elementos específicos de linguagem que a conformam, a saber: as categorias de tempo, de espaço e de pessoa, tensionadas, por sua vez, com as demais formas da realidade.

A despeito, porém, desta relação de tensão conduzir a uma situação de equilíbrio interno entre os elementos, esse equilíbrio se oferece sempre, porém, como provisoriidade, uma vez que se constrói em diálogo com a dinâmica das demais formas particulares que compõem a forma geral do comportamento humano, a partir de tensões que, no tempo, ora preservam, ora desarranjam aquele equilíbrio interno da forma.

A forma da narrativa se instaura, assim, na realidade humana, por meio de elementos de linguagem, a partir de elementos discursivos – representações de tempo, espaço e pessoa – e, como forma, essencialmente aberta, é dada ao movimento contraditório de conservar-se e mudar-se, de acordo com a dinâmica do conjunto de comportamentos que instauram uma forma da realidade englobante.

Desse modo, tomada, pois, a forma da narrativa, como uma estrutura dinâmica constitutiva do próprio comportamento humano, como construção e fenômeno contraditório e histórico e como uma particularização da forma geral da história humana, pode-se compreender e analisar como a epopeia – forma da narrativa equilibrada para um mundo clássico, mundo fechado, como o percebeu Lukács⁸ – chegou a desarranjar-se, desequilibrar a tensão de seus elementos constitutivos, refazendo-se, simultaneamente, como Fênix revestida de novidade, para assumir uma forma, que encontrou nova harmonia interna, reequilibrando-se com a realidade humana do mundo burguês, mundo instaurado pelas transformações econômicas, políticas, tecnológicas, culturais e ideológicas dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI. A esta nova forma provisória assumida pela narrativa, vicária da epopeia, fruto de um diálogo de equilibração com a realidade humana do mundo do burguês, é que denomina-se então romance.

Historiando a forma do romance

A consideração da gênese e da dinâmica da forma dentro do paradigma epistemológico do *estruturalismo genético* permite uma compreensão e uma explicação da origem e do desenvolvimento da forma assumida pelo romance, como forma da narrativa engendrada pelo mundo burguês.

8 LUKÁCS, G. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011 (1. ed. 1955).

Ainda no século XIX, Hegel, em sua *Teoria estética* (1980), problematizou a forma do romance como uma *epopeia burguesa*. Enquanto forma de narrativa vicária, conforme Hegel, o romance se constituiu para fazer, no mundo burguês, as vezes da forma da epopeia, que se tornou insuficiente para narrar a realidade humana do mundo moderno. Se a epopeia, antes, como forma da narrativa estética, dera conta de narrar o mundo clássico, mundo fechado, marcado pela totalidade, em que não existia, portanto, cisão entre o herói e seu mundo, entre a psicologia do herói e a sua ação, entre a individualidade e a coletividade, depois, com as transformações infraestruturais e superestruturais processadas na realidade pelas revoluções industrial e burguesas dos séculos XVIII e XIX, a forma da epopeia entrou em colapso, rompendo seu equilíbrio interno e o equilíbrio entre sua forma particular e as formas assumidas pela realidade.

Nesse sentido, para Hegel, o romance seria uma nova forma de narrativa estética, resultante do processo de reequilibração dos elementos constitutivos da épica tradicional com a nova forma da realidade moderna, no sentido de engendrar, para o herói moderno problemático, uma forma burguesa do seu ser e existir, uma forma de problematizar seu pertencimento ao mundo, por meio de sua aventura.

Em consonância com a compreensão e análise de Hegel, o filósofo húngaro, Györg Lukács, admite, em seu ensaio, *O romance como epopeia burguesa* (1935), a historicidade da forma da narrativa estética e assume o romance como expressão do mundo burguês, tal como fizera o filósofo alemão. Todavia, Lukács nega a afirmativa de Hegel de que o romance seria uma forma da narrativa estética capaz de realizar a reconciliação do indivíduo com mundo, voltando seu olhar para a análise do percurso do herói problemático, este que, por meio de sua ação, se põe na demanda do retorno a um mundo totalizante, de pertencimento, entretanto, sem poder alcançar êxito.

Seja como for, a forma do romance, para Lukács, se constitui em torno do percurso do herói problemático e de seu embate pessoal, circunscrito por uma sociedade fragmentada por contradições econômicas, políticas e ideológicas estabelecidas pela égide do capitalismo.

Lendo Lukács, Borgato, assevera que:

(...) a força do romance moderno não está na busca de um estado médio de conciliação da dicotomia entre sociedade e indivíduo, mas na representação das contradições da sociedade burguesa. Dessa forma, a narração desvela o que está oculto sob a superfície de um modo de organização social que se pretende racional e definitivo. E esse desvelamento ocorre por intermédio da

ação, que, segundo Lukács, “[...] constitui justamente o ponto central da teoria da forma do romance” (LUKÁCS, 1999, p. 94). Sem a ação, a representação do tecido social torna-se abstrata; “[...] somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico da sua consciência” (LUKÁCS, 1999, p. 95). Contudo, mesmo nesse âmbito, a epopeia clássica se difere do romance moderno. As condições de nascimento da ação, de seu conteúdo e de sua forma são determinadas, para Lukács, pelo “[...] grau de desenvolvimento da luta de classes” (LUKÁCS, 1999, p. 95): a ação épica representa a luta de uma coletividade contra um inimigo externo – a guerra que opõe gregos e troianos, por exemplo – enquanto, no romance moderno, o indivíduo é o representante de uma classe específica em um contexto no qual já não há mais a luta de uma coletividade contra um inimigo externo, mas uma tensão localizada no interior da organização social, tensão essa que desvelará as contradições dessa sociedade.

Tais contradições são representativas artisticamente, portanto, por meio do trabalho formal do romancista. (BORGATO, 2018, p. 61).

A despeito, pois, de sua descrença em relação ao processo de reconciliação, que descreve a trajetória do herói problemático, Lukács deixa aberta a possibilidade para que esta reconciliação possa, de um modo específico, ocorrer. Fala ele da recordação criativa, que é capaz de instaurar na forma do romance e na trajetória do herói problemático, a memória, o fluxo vital do passado, devolvendo ao herói, o vislumbre da totalidade da vida perdida na sociedade burguesa burocratizada e fragmentada, permitindo, desse modo, um alargamento da aventura heroica no tempo presente e uma compreensão e análise das contradições que sustentam o mundo moderno que a circunscreve.

Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação viva do processo de vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital passado, condensado na recordação (LUKÁCS, 2000, p.134).

Com esta compreensão, o filósofo húngaro abre as portas para uma nova análise da forma do romance, que ele passa a reconhecer como romance histórico, dando-se conta de que, em função da gênese e da estrutura dinâmica da forma narrativa, todo romance seria assim, inapelavelmente, histórico.

Esta proposição de que todo romance, enquanto forma, enquanto estrutura dinâmica, seja histórico, coaduna-se inteiramente com a teoria da forma do romance, propugnada e defendida por Ian Watt, em sua *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e*

Fielding (2010), em que a gênese da forma do romance é apresentada como um produto e como uma parcela indissociável da história de construção da realidade burguesa, assim como esta história se deu, a princípio, na Inglaterra, a partir da era das revoluções (Séc. XVIII-XIX).

Para Watt, tal como para Hegel e Lukács, o romance ganhou forma, primeiramente, como um contraponto das formas narrativas tradicionais que o antecederam, sobretudo, fazendo oposição à epopeia, e se definiu, estruturalmente, nesse sentido, a partir do conceito de *realismo formal*.

Nesse sentido, os estudos de Watt apontam para uma espécie de homologia entre a forma estética da narrativa e as formas não-estéticas da narrativa, que encontram materialidade tanto nos processos superestruturais e quanto nos processos infraestruturais do mundo capitalista burguês.

Ainda mais largamente, para Watt, o romance, como gênero literário novo, como forma estética da narrativa e como mercadoria produzida, conforme o modo de produção capitalista, se conformou como um produto da história da economia, da política, da sociedade, da cultura, das ideologias e dos discursos do mundo do burguês. Desse modo, a sua gênese se dá liada, de modo tácito, às novas formas de organização da realidade do mundo burguês, quais sejam: a filosofia iluminista, o individualismo burguês, o liberalismo econômico e político, o culto ao novo, o mito do progresso indefinido e a secularização da fé.

Para Sandra G. T. Vasconcelos⁹, a força da argumentação teórica de Watt, sobre a gênese da forma do romance na Inglaterra, reside, justamente, nesta relação que se dá entre a forma da narrativa estética e as formas das narrativas não-estéticas dos processos econômicos, políticos, sociais, culturais e ideológicos ingleses, que circunscreveram a forma da narrativa estética motivando um processo de reequilíbrio. É, pois, precisamente, neste princípio, aqui assumido como uma homologia formal, que Watt encontra as causas da ascensão da forma do romance:

(...) nas transformações que tiveram lugar no interior da sociedade inglesa, que ele identificou como sendo o desenvolvimento do capitalismo, a secularização do protestantismo, o poder crescente das classes comerciais e industriais e o crescimento do público leitor; da mesma forma, as mudanças de orientação no pensamento filosófico do período lhe parecem fundamentais para esclarecer a natureza do realismo do romance, pois haviam deslocado a atenção para o indivíduo e colocado um acento especial

9 VASCONCELOS, S.G.T. *Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

nas questões de experiência individual e de identidade pessoal, tendo como um de seus corolários a percepção da importância assumida pela dimensão temporal como força plasmadora da história humana. (VASCONCELOS, 2002, p. 28).

Nesse sentido, a forma do romance se estrutura, como assevera Watt, por meio de uma inelutável tendência à verossimilhança histórica, geográfica, social e discursiva que, conseqüentemente, particulariza os elementos constitutivos da narrativa estética, colocando, no centro de sua estrutura dinâmica, a trajetória do indivíduo – ou seja, o percurso do herói moderno problemático. Do ponto de vista do *estruturalismo genético*, esta tensão estabelecida entre a forma estética da narrativa e as formas não-estéticas das narrativas da realidade prosaica do mundo burguês – crivadas de contradições de toda ordem, mas, sobretudo, materiais, na interpretação de Lukács –, alcançaram um equilíbrio que conformou, por sua vez, um novo equilíbrio interno entre os elementos de composição da narrativa estética – tempo, espaço e pessoa (narrador, personagens) – que se particularizaram em função do *realismo formal*, engendrando uma forma estética específica para a narrativa burguesa: o romance e, mais ostensivamente, o romance histórico.

Conforme a imaginou também a Escola de Jena (1834), a forma do romance seria assim, a forma ideal da narrativa estética do mundo do burguês, uma vez que corresponde a um duplo requisito do empreendimento capitalista-liberal: de um lado, à organicidade do sistema, e, de outro lado, à sua abertura ilimitada.

Como produto orgânico e ilimitado e como mercadoria, portanto, do modo de produção capitalista, o romance apresenta-se, assim, como forma mutante, em processo de constante atualização, capaz, permanentemente, de reequilibrar-se e de estabilizar a tensão entre seus elementos internos, respondendo rapidamente a cada transformação do conjunto de comportamentos humanos, decorrentes do culto ao novo e do mito do progresso indefinido instaurados pelo mundo moderno burguês e suas possibilidades produtivas.

Esta aproximação entre o pensamento da Escola de Jena e o pensamento de Watt, a respeito da gênese do romance, seria, *per si*, uma explicação bastante plausível, não somente para as várias nuances encontradas na forma do romance – como narrativa do mundo burguês –, já em suas origens estruturantes, durante os séculos XVIII e XIX – tais como a tendência para o caráter rapsódico e para o hibridismo formal, a pendência folhetinesca, a pendência histórica, regionalista, realista, naturalista etc –, mas também para as constantes

transformações sofridas pela forma do romance, no decorrer de sua história no mundo burguês, desde seu surgimento.

Historiando a forma do romance histórico

Voltado o olhar, mais especialmente, para o princípio da historicidade da forma – uma das características fundadoras da forma do romance, desde seu surgimento, como gênero, no século XVIII –, pode-se compreender que o romance, já em sua primeira estrutura dinâmica, se propôs histórico, não como uma totalização e uma finalização da forma, mas como um ponto de partida para a história de uma nova forma estética da narrativa, enunciando e materializando, neste sentido, elementos que, desde então, tenderiam, de um lado, à conservação e, de outro lado, à mudança, por conta da relação dialética necessária entre a forma estética da narrativa e as formas não-estéticas da narrativa, como representações históricas e geográficas dos processos sociais do mundo burguês e como problematização, portanto, da própria forma da narrativa historiográfica.

Apelando ainda ao pensamento de Lukács, seria pois, por conta destas relações formais originais entre formas da ficção, da história e da geografia, mobilizadas no sentido de um registro estético-narrativo de questões identitárias e de pertencimento, a partir da trajetória de um herói problemático, que se engendra, ainda na própria gênese e natureza do romance, a essencialidade do chamado romance histórico e, nesse mesmo passo, todas as suas aparentes variações.

Segundo Arlenice Almeida da Silva, em sua apresentação ao libelo *Romance histórico*, (2011 / 1. ed. 1955) de Lukács, foi necessário, para se chegar a esta concepção do romance histórico:

(...) pesquisar não só as leis próprias do gênero literário, mas fazer a história do gênero romance. Se o gênero mantém uma ligação orgânica com a arte narrativa da Idade Média e provém do romance social do século XVIII, desenvolve-se como romance histórico pela forma singular como nele figura a apreensão do tempo. Dessa maneira, o romance histórico não é episódico ou um gênero particular, mas a formalização que o romance assume ao figurar o passado como a pré-história do presente. Para Lukács, Walter Scott foi o principal criador dessa forma, influenciando Balzac, Púchkin, Manzoni ou Tolstói, que são relidos e valorizados como exemplares casos de apreensão formal da totalidade. São, portanto, herança literária e medida de referência para a produção contemporânea e crítica de arte. (SILVA, 2011, p. 17).

Em consonância com a fala de Fredric Jameson, quando indaga a respeito da natureza do romance histórico, levando em consideração a teoria de Lukács, objeta-se então que, de fato, o romance histórico possui uma forma aberta a variações, um caráter onívoro – devorador e incorporador de múltiplas formas –, desenvolve-se de modo multifacetado, problematizando constantemente a forma da história que o circunscreve, à semelhança da história da realidade que o engendra. Nesse sentido, o romance histórico não é e não será, em sua história:

(...) a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, pp. 185-203).

A natureza desta ilação de Jameson atesta a abrangência da forma do romance histórico e a impossibilidade de tratá-la como uma particularização ou especificidade da forma geral do romance. Nesse sentido, conduz à ideia de que a definição de romance histórico confunde-se com a própria definição de romance, como forma estética da narrativa burguesa, o que se assume como premissa nessa reflexão.

Assim, por seu caráter, ao mesmo tempo orgânico e particularizante, dinâmico e aberto, o romance histórico corresponderia, pois, à própria natureza geral do romance que, dessa maneira, seria sempre histórico, especialmente, por engendrar-se e reengendrar-se, constantemente, a partir da história das formas da realidade, como particularizações e

problematizações estéticas da relação dinâmica e contraditória existente entre a forma estética da narrativa burguesa e as formas não-estéticas da narrativa burguesa.

Este é caso dos romances de Scott, Manzoni, Herculano e Garrett que, durante os séculos XVIII e XIX, configuraram, a partir de diferentes graus de proximidade e equilíbrio entre a ficção, história e geografia, narrativas sobre heróis problemáticos, vocacionadas para a discussão de questões identitárias e de pertencimento destes heróis à uma realidade histórica e material conflituosa do mundo.

Lukács reconheceu em *Sir Walter Scott (Waverly, 1814)*, o precursor desta forma do romance histórico – e, assim, do próprio romance em geral – por constituir, não uma especificidade da forma do romance, mas a sua essencialidade, a natureza da própria estrutura dinâmica do novo gênero.

Em razão desta sua natureza orgânica e dinâmica, o romance histórico, em seu percurso de atualizações e de adaptações formais, já passou por diversas configurações, desde Sir Walter Scott até o presente: pela liberdade e pelo colorido das nuances mais românticas (Scott, Manzoni, Herculano, Garrett...) – embevecidos com um plano narrativo folhetinesco e suas possibilidades de ações identitárias, caso de Herculano em seu *Eurico, o presbítero* (1988); pelo rigor positivista de realistas e naturalistas (Balzac, Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Zolá, Machado de Assis, Eça de Queirós...) – deslumbrados com o conceito dialético de história, caso de Eça de Queirós, n' *A cidade e as serras* (1995); pelo experimentalismo de vanguardistas modernos (Joyce, Mann, Mário de Andrade, Oswald, Pessoa, Sá Carneiro...) – cuja escrita se dá no limite entre linguagem e realidade, caso de Sá Carneiro, n' *A confissão de Lúcio* (1991); pelo socialismo programático de neorrealistas ou realistas socialistas (Graciliano Ramos, Alves Redol, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís...) – aficcionados pela realidade das lutas materiais e suas decorrentes formações sociais e culturais, caso de Agustina Bessa-Luís n' *A Sibila* (2000); até alcançar a sua forma contemporânea, por alguns, denominada romance pós-moderno (José Saramago, António Lobo Antunes, Dulce Maria Cardoso, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Isabela Figueiredo...), cujo percurso entre o cotidiano subjetivo e a historiografia objetiva problematizam a história, caso de Isabela Figueiredo, em *Caderno de Memórias Coloniais* (2009) e que, aqui, entretanto, se pretende, romance histórico contemporâneo, categoria que, na conjunção prevista em sua forma, entre ficção, historiografia e geografia, na sua vocação para a discussão de questões identitárias e de pertencimento, e, por fim, na sua linguagem experimental, reaproveitada das vanguardas

históricas, permite uma compreensão e uma análise do romance de António Lobo Antunes, em sua proposta de representação de um Portugal em trânsito, circunscrito, pois, pela situação contemporânea da colonialidade.

II. O ROMANCE HISTÓRICO DE LOBO ANTUNES: A DEMANDA DA SANTA FORMA

Em 1993, António Lobo Antunes foi apresentado ao Brasil, sob a perspectiva de Álvaro Cardoso Gomes, como uma das vozes itinerantes¹⁰ do romance contemporâneo português (GOMES, 1993). Uma voz, portanto, que, a despeito da prevalência do verso na história da literatura portuguesa moderna, procurou resgatar e rejuvenescer a linguagem da prosa portuguesa, abrindo caminhos para uma poética contemporânea do romance histórico ibérico. Para Gomes, o que mais surpreendeu, propriamente, na prosa das vozes itinerantes, inclusive na voz representada pela prosa de Antunes, foi sua:

(...) atuação no plano da linguagem. Nos seus casos mais extremados, mais revolucionários, as vozes ‘*surgiram*’ para afirmar sua independência em relação a um discurso oficial, a um discurso retórico, a um discurso servil posto a serviço explícito de uma causa. Mas que discurso ‘*acabaria*’ essa voz por instaurar? O discurso da procura, o discurso do périplo, que erra para resgatar a linguagem, para fazê-la recuperar sua magia. (GOMES, 1993, p.124, *grifos nossos*).

Em *A Voz itinerante* (1993), Gomes destacou a disposição do romance contemporâneo português para reaproveitar uma semântica tradicionalmente encontrada no cânone literário lusitano – ou seja, um caráter estético-identitário –, a despeito de, simultaneamente, se constituir por um caminho experimental e de ruptura no plano da linguagem, indiciando um vínculo contraditório com a renovação e com a conservação da tradição narrativa portuguesa – antes, consolidada por autores como Herculano, Garrett, Eça, Redol, Cardoso Pires, Agustina, etc – que, de modo extenso, primaram pela proximidade entre seu discurso estético e discursos histórico-geográficos identitários e de pertencimento lusos.

10 *Vozes Itinerantes*: a expressão é utilizada aqui como referência às obras dos romancistas Almeida Faria, António Lobo Antunes, José Saramago, Lídia Jorge e Teolinda Gersão, apresentadas e analisadas por Álvaro Cardoso Gomes, em seu ensaio *A Voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, de 1993, como linhas mestras para uma renovação da prosa portuguesa, que se dava de modo afinado com as transformações econômicas, políticas, sociais e ideológico-culturais decorrentes do 25 de Abril de 1974 e do simultâneo processo de descolonização da África (1960-1974).

Nesse sentido, a poética de Lobo Antunes – desde o seu momento inicial, na década de 80 – fixou-se no cânone português deste modo ambíguo: de um lado, como parte de uma estética de ruptura em relação à tradição narrativa portuguesa; de outro lado, como uma estética de continuidade dessa mesma tradição (SEIXO, 2001), especialmente, por conta de uma maneira *sui generis* de reestilizar e ressignificar recursos estéticos modernistas – aqueles que, de modo mais amplo, se instauraram com as vanguardas europeias¹¹, durante a primeira metade do século XX –, para construir, a partir de atualizações e ressemantizações destes recursos, uma veemente investigação da história e da geografia portuguesa, da formação identitária e do pertencimento portugueses, circunscritos pelo paradigma histórico

11 *Vanguardas europeias*: com a expressão Vanguardas europeias ou Vanguardas históricas nos referimos aos movimentos de ruptura e de experimentalismo estético, como o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo que, segundo Gilberto Mendonça Teles, em seu trabalho *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1992), sob o signo da crise do Imperialismo político e econômico do final do século XIX e início do XX, deram curso às experiências de ruptura poética, pouco antes, propugnadas por Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé. “As ideias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século (século XX) no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura. Daí o nome de vanguardas para caracterizar o período literário que se estende dos últimos anos do século XIX ao aparecimento do Surrealismo, em 1924. (...) De um modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo, eram portanto, tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social.” (p. 27 e 29).

contemporâneo da colonialidade¹² e da atualização da forma do romance histórico¹³ (LUKÁCS, 2011; WATT, 2010; ANDERSON, 2007).

Para Gomes (1993), a atualização da prosa portuguesa, proposta pelas “vozes itinerantes”, pautou-se, sobretudo, em relações estabelecidas entre o discurso literário e o discurso histórico-geográfico português, considerando, nesse sentido, propósitos estéticos realistas, metalinguísticos e experimentais, além da combatividade e do compromisso com a tomada de consciência em relação à situação político-social portuguesa dos tempos da colonialidade pós-colonial.

Como não será difícil demonstrar, a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea será a combatividade, que resulta de uma consciência sempre atenta aos magnos problemas político-sociais de Portugal. E, ao assumir esse caráter combativo, o romance contemporâneo português evidenciará uma bipolaridade:

-
- 12 “(...) colonialidade: 3) A velha divisão entre cultura e economia política, tal como é apresentada nos estudos pós-coloniais e nas abordagens político-económicas, é superada (Grosfoguel, 2002). Os estudos pós-coloniais conceptualizam o sistema-mundo capitalista como sendo constituído principalmente pela cultura, ao passo que a economia política vê nas relações económicas o factor determinante primordial. Na abordagem da “colonialidade do poder”, a questão de saber o que vem primeiro, “a cultura ou a economia”, é um falso dilema, um dilema do ovo e da galinha, que turva a complexidade do sistema-mundo capitalista (Grosfoguel, 2002). 4) Dizer colonialidade não é o mesmo que dizer colonialismo. Não se trata de uma forma decorrente nem antecedente da modernidade. colonialidade e modernidade constituem duas faces de uma mesma moeda. Da mesma maneira que a revolução industrial europeia foi possível graças às formas coercivas de trabalho na periferia, as novas identidades, direitos, leis e instituições da modernidade, de que são exemplo os Estados-nação, a cidadania e a democracia, formaram-se durante um processo de interacção colonial, e também de dominação/exploração, com povos não-ocidentais.” (GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, pp. 115-147.
- 13 *Romance Histórico*: O romance histórico, em seu sentido clássico e original, surge no século XIX, com Sir. Walter Scott, como uma reação nacionalista e identitária ao expansionismo napoleônico, segundo nos apresenta Gyorgy Lukács, em seu ensaio *O Romance Histórico*. Marcado pela íntima relação entre narrativa literária e historiografia, para Lukács, o romance histórico seria essencialmente épico e, nesse sentido, uma representação de oposição ao cotidiano banal, a despeito de configurar uma explicação histórica desse mesmo cotidiano, ao conjugar história e existência. Em termos gerais, um romance histórico, na concepção clássica de Lukács, deveria contemplar “*figuras históricas reais entretidas com personagens de ficção, heróis de estatura mediana, o senso da vida popular, e – last but no least – uma poderosa narrativa de progresso...*” (Anderson, p. 216). Já, aos olhos de Ian Watt, seria exatamente esta relação entre estética, história e vivência a responsável última pela própria conformação da forma do próprio romance como gênero, o que, de certo modo, se coaduna com a teoria lukácsiana de que o romance histórico seria, de fato, mais que um subgênero do romance, antes disso, a verdadeira matriz para toda a construção da forma romanesca moderna. Para Watt, o princípio do “realismo formal” seria assim, uma explicação suficiente para se compreender o movimento de ascensão e a própria natureza da forma do romance em todas as suas possíveis variações, sejam as mais próximas do universo épico das altas tramas, personagens e ambientes, sejam as mais próximas do universo cotidiano das baixas tramas, da vivência comum das personagens e dos ambientes banais. Sendo assim, a princípio, gostaríamos de considerar, em concordância com a visão de Perry Anderson, a forma do romance histórico como uma forma de narrativa literária instável, histórica, que descreve uma trajetória, começando no século XIX, com Sir. Walter Scott, e segue assumindo, portanto, diferentes configurações em seu percurso de desenvolvimento, justamente em função da relação mais íntima ou mais afastada, que estabelece entre estética, historiografia e vivência.

1. de modo geral, terá como alvo da crítica a realidade, o contexto;
2. de modo restrito, terá como alvo da crítica o universo do romance, os mecanismos da ficção.

Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. (GOMES, 1993, p. 84).

Como uma das vozes itinerantes destacadas por Gomes, António Lobos Antunes, ao construir sua narrativa estética, a partir de uma poética de homologias, instaurada por relações entre discurso estético e outros discursos sociais portugueses, estabeleceu, em sua demanda, uma relação dialética entre forma estética da narrativa e forma histórico-geográfico-social da realidade, e deste lugar discursivo estético, historiográfico, geográfico e ideológico, fez emergir, tanto uma forma contemporânea para o romance histórico português, quanto um retrato das identidades lusitanas e do pertencimento português, forma estética e conteúdo social parametrizados pelo contexto histórico da colonialidade portuguesa.

Esta poética de homologias, enquanto filosofia da composição do romance antunesiano, considera o objeto de arte como resultado de um discurso estético subjetivo, como um processo artístico de criação que permite ao artista, a incorporação e a imbricação das formas assumidas pela história geral da economia, da política, da sociedade e da ideologia à forma e ao conteúdo de seus objetos de arte e vice-versa. Nesse sentido, uma poética de homologias seria, portanto, aquela que permite o estabelecimento de uma conformação problematizadora e de uma identificação formal e ideológica entre todo e qualquer objeto de arte e as formas narrativas criadas historicamente por uma sociedade para representar o seu tempo, o seu espaço, o próprio grupo social e suas ideologias. De maneira menos extensiva, uma poética de homologias assemelhar-se-ia ao processo genético referido por Ian Watt como *realismo formal*, quando, em seu texto *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1957), apresentou a origem da forma do romance ligada à representação de uma “visão circunstancial da vida”, constituindo “um relato completo e autêntico da experiência humana”, possibilitado por “um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram mais comumente no romance”. Mais extensivamente, uma poética de homologias refere-se, pois, à matriz social geradora de todo processo de criação artística que determina uma relação de identidade problematizadora entre a forma da história social e a forma dos objetos de arte, perspectiva que se coaduna com a poética assumida pela narrativa literária portuguesa, desde a ascensão do romance em Portugal; perspectiva

originária, portanto, que se pode ler, por exemplo, em Alexandre Herculano (em *O bobo*, 1843; em *Eurico, o presbítero*, 1844; em *O monge de Cister*, 1878) e, ainda, em Almeida Garrett (em *Viagens na minha terra*, 1846), naturalmente, guardada a devida distância estética, histórica e ideológica que se impõe a tais discursos e autores, em razão das diferentes circunstâncias da colonialidade portuguesa a que se filiam.

Tal como Herculano e Garrett, Lobo Antunes buscou, pois, de modo bastante contumaz, estabelecer uma relação direta entre sua forma estética e a forma da geografia, da história e do tecido social português. Por esta via, tanto para Herculano, quanto para Garrett, no passado, quanto para Lobo Antunes, no presente, uma poética do romance português só seria possível sob o pressuposto de uma inextrincável relação entre um plano estético-narrativo¹⁴ e um plano narrativo historiográfico e geográfico¹⁵, que confluindo e cooperando na narrativa, buscam corresponder aos discursos sociais que se apresentam, de um lado, como memória, como imaginário e como forma de Portugal e da portugalidade e, de outro lado, como forma do romance histórico português.

Se, todavia, no século XIX, Herculano e Garrett assentaram a sua poética da narrativa, na filosofia estética do *realismo formal* – de vocação histórico-geográfica e de preocupação identitária –, a propósito de corresponderem, no plano literário, ao contexto histórico da primeira grande crise do absolutismo e da sociedade tradicional portuguesa, Lobo Antunes, por sua vez, em sua demanda pela forma romanesca contemporânea, assentado na mesma filosofia estética, assumiu os propósitos de questionar e de corresponder, formalmente, ao contexto da crise do colonialismo e ao final do império ultramarino lusitano, motivadores e ressignificadores, em Portugal, ao menos desde a década de 1960 – guerras de libertação da África portuguesa (1960-1974) e revolução dos cravos (1974) – de representações narrativas calcadas no desmanche das temporalidades, espacialidades e subjetividades portuguesas, e, ainda, no inventário da história do protagonismo colonizador português e sua derrocada, bem como no reposicionamento de Portugal na economia mundo capitalista – esta última, embalada pelo violino das disputas econômicas, políticas e ideológicas travadas entre capitalistas e comunistas, entre estadunidenses e soviéticos, nos tempos da guerra fria¹⁶,

14 Plano estético-narrativo: o plano estético-narrativo refere-se ao conjunto de recursos discursivos e estéticos, ao conjunto de sentidos e de ideologias mobilizados na configuração de um texto narrativo literário.

15 Plano narrativo-geográfico-historiográfico: o plano narrativo-geográfico-historiográfico refere-se ao conjunto de recursos discursivos objetivos e subjetivos e ao conjunto de sentidos e de ideologias mobilizados na configuração de um texto narrativo historiográfico.

16 Guerra Fria: A Guerra Fria refere-se à disputa econômica, política, ideológica, militar e tecnológica travada entre União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e Estados Unidos da América (EUA), nos anos que seguiram a Segunda Guerra Mundial, entre 1945 e 1991, quando, vencido o nazifascismo, se daria um

sobretudo, aqueles tempos que interferiram no processo de descolonização da África portuguesa e na disputa do poder ideológico sobre o tempo e o espaço africanos nos tempos pós-coloniais.

A proposição que se faz neste trabalho, de uma homologia formal entre forma da narrativa estética e forma dos processos sociais da colonialidade, presente na poética de Lobo Antunes, não é, todavia, uma particularidade antunesiana e tão pouco um campo pacificado, mas um princípio genético subversivo do olhar e do narrar, reivindicado para toda a poética das *vozes itinerantes* portuguesas apresentadas por Gomes, em 1993 – o que se pode constatar na leitura de José Saramago, em *Memorial do convento*, de 1982; de Lídia Jorge, em *O dia dos prodígios*, em 1979; de Almeida Faria, em *O conquistador*, em 1990; e de Teolinda Gersão, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, em 1982.

É nesse sentido que, sob a índole filosófica desta poética de homologias, o contexto histórico, geográfico, político, discursivo, identitário e ideológico da colonialidade – esta era de extremos¹⁷ – é questionado criticamente pela literatura contemporânea portuguesa e tem servido, à *voz itinerante* de Antunes, como um substrato e como um subsídio para o estabelecimento da forma atualizada para o romance histórico português, o que se pode atestar na leitura de diversos romances, como *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas*, (1979), *Conhecimento do inferno* (1980), *As Naus* (1988), *Comissão das lágrimas* (2011), etc.

A seu turno, é também o que se encontra no romance *O esplendor de Portugal* (1997), em que o autor mobiliza e ressignifica recursos vanguardistas, a partir de um discurso bastante fragmentário e plural, no sentido de construir um diálogo tenso e conflituoso entre os discursos históricos e geográficos oficiais sobre a portugalidade desfeita, sobre a guerra civil angolana e discursos subjetivos sobre a história de desagregação de uma família de colonizadores portugueses – apresentada em trânsito identitário e de pertencimento, entre

recrudescido conflito de influências entre as forças vencedoras da guerra: de um lado, o socialismo soviético, o Pacto de Varsóvia e o COMECON, de outro lado, o capitalismo estadunidense a OTAN e o Plano Marshall – sempre no sentido de se configurarem, ambos os lados do conflito, como hegemonias econômicas, políticas, ideológicas e militares no contexto das disputas globais. A despeito, contudo, de “guerra fria” sugerir um conjunto de confrontos apenas ideológicos e diplomáticos, ironicamente, traduz um tempo tão violento quanto o tempo das “guerras quentes” – primeira e segunda guerras (1914-1945). Como parte desse momento de efetiva violência podemos citar, orquestradas por URSS e EUA, a Guerra da Coreia (1950-1953), a Revolução Húngara (1956), a Revolução Cubana (1959), a Crise dos Mísseis (1962), a Guerra do Vietnã (1962-1975), A Guerra do Afeganistão (1979-1989) e, o que mais nos será útil verificar neste trabalho, o violentíssimo processo de Descolonização da África – que se deu, em sua maior parte, durante o período da Guerra Fria, financiado, ora pelo socialismo soviético, ora pelo capitalismo estadunidense.

17 HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

Portugal e Angola. Carlos, Rui e Clarisse – os filhos – são separados da mãe que, permanecendo em Angola, envia os filhos a Portugal, por conta do recrudescimento da guerra civil angolana (1978-1995). Diante da possibilidade, porém, de um reencontro da família na noite de natal de 1995, em Portugal – o que é narrado por meio do fluxo de consciência de todas as vozes da família, ora aproximadas, ora distanciadas, a partir do plano narrativo da memória traumática, do cotidiano doentio e do imaginário alucinatório –, as personagens narradoras reconstituem a história da guerra de libertação, da guerra civil angolana, das relações interpessoais no cotidiano angolano e português, sob as demandas de sua vivência em trânsito, oscilante entre as espacialidades e temporalidades portuguesas e angolanas: história, ao mesmo tempo, memorada, observada, vivida e imaginada como uma realidade de *retornados*¹⁸. O reencontro familiar, metáfora do reencontro da portugalidade em diáspora, entretanto, não se efetiva, senão como reflexão e expectativa frustradas e, portanto, como homologia da narrativa histórica do desfazimento do império colonial e da trajetória de milhares de retornados de África a Portugal.

A longa duração do tempo – colonização e descolonização – e o largo espaço do império colonial português – império multirracial e multicontinental – e o tempo-espaço da sua fragmentação persistem, como realidades simbólicas e como memória histórica, no discurso das personagens, em conflito permanente com a nova realidade cotidiana experimentada por Portugal. Esse novo cotidiano é ressignificado pela memória traumática, assim como a memória é ressignificada pelo cotidiano pós-colonial português diminuído, estilhaçado e insuficiente, incapaz de abrigar a comunidade lusa retornada.

É justamente esse universo de impossibilidade e de fragmentação do tempo, do espaço e dos sujeitos sociais portugueses, projetado no trânsito entre dois tempos e dois espaços contraditórios da colonialidade, que configura tanto a forma quanto o conteúdo d' *O esplendor de Portugal* (1997), fazendo dele um exemplar do romance histórico português contemporâneo, vista a sua homologia formal com a realidade e a problematização identitária e de pertencimento instauradoras de sua forma.

Nesse caminho, vale minuciar que, n' *O esplendor de Portugal* (1997), é sobretudo a correspondência estabelecida entre uma estética narrativa fragmentária e plurivocal – a partir da conformação de tempos, espaços e vozes desjuntados – e a situação de desagregação

18 MENESES, Maria Paula et GOMES, Catarina. *Regressos? Os Retornados na (Des)Colonização*. In: MENESES, Maria Paula et MARTINS, Bruno Sena (Orgs.). *As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais*. Alianças Secretas. Mapas Imaginados. Coimbra: Almedina, 2013.

vivida por uma família portuguesa no período da guerra civil angolana, que materializam, com fina agudeza, a relação entre a forma do romance e a forma da realidade histórica portuguesa, no sentido de promover o inquérito e a reflexão sobre a história de Portugal, sobre a história de pertencimento português e sobre a história identitária portuguesa. Como se pode observar no fragmento a seguir, anafórico na fala da personagem Isilda (a mãe), como uma espécie de refrão, que ecoa no presente, como memória do passado, de onde aflora a voz de seu pai, hibridizando e tensionando passado e presente, cotidiano e história, imaginário e memória, pai e filha, promovendo uma percepção, ao mesmo tempo, individual e coletiva da realidade histórica.

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 não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães (...) (ANTUNES, 1999, *O esplendor de Portugal*, p. 243).

Recusando, entretanto, o enquadramento mais natural desta poética de Antunes na esteira do chamado pós-modernismo¹⁹ literário (ARNAUT, 2002), sob a premissa de que a obra antunesiana se dá a partir de uma poética das homologias formais, almeja-se, pois, com este trabalho, oferecer uma coloração mais estrita do romance antunesiano; uma que nos permita emoldurá-lo como um tipo específico e renovador da narrativa portuguesa contemporânea, que encontra sua compreensão e explicação na conjunção contraditória que estabelece entre a reestilização e ressemantização de recursos estéticos vanguardistas (como, por exemplo, a fragmentação do foco narrativo, da temporalidade e espacialidade, etc...) e o reaproveitamento da poética do romance histórico, que convalida, como bem ilustra o trecho d'*O esplendor de Portugal* (1999), tanto uma vivência quanto uma observação da história portuguesa, como experiência subjetiva (“... éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos...”), mas também um registro bastante crítico e objetivo da história (“... O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas

19 ARNAUT, *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo*: Fios de Ariadne – máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002, p. 74.

pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder...”), oferecendo-se como temporalidade, espacialidade e subjetividade em trânsito, entre o passado e o presente, entre Portugal e África e, assim, como uma paisagem estético-identitária do pertencimento lusos para os tempos pós-coloniais da colonialidade.

Na poética de Antunes, é, pois, a partir de relações dialéticas entre estética e história, entre tradição e renovação, que a perspectiva épica originária do romance histórico português se ressignifica, no sentido mesmo de sua reversão, ganhando um matiz antiépico e distópico, especialmente, porque se apresenta como figuração de uma história de destroçamento, de desajustamento, de falência, de perda da utopia e de uma impossibilidade de reconciliação de heróis problemáticos com o seu mundo; história que se revela baixa, ordinária, sob a capa presunçosa e arrogante do poder e da glória, inserida no cotidiano, a partir de um cronismo feito de ruínas recolhidas entre o sublime e o grotesco da realidade, ora memoradas, ora experimentadas, como se pode perceber, por exemplo, no trecho destacado a seguir, do romance *Comissão das lágrimas* (2011), em que a narradora, em um estilo cubista, a *la Guernica* de Picasso, estilo digressivo e fragmentário, movido por uma dicção anacolútica, quase esquizofrênica, expressa sua memória e imaginário de restos, resultante das diversas vozes que afloram da paisagem cotidiana:

(...) ansiosos de me convencerem que a verdade um assunto sério e não é, que impostura a verdade, os aviões seguiam as pessoas trilhos adiante, nos intervalos da chuva, enquanto o meu marido a sofria de açucena em punho, que noivos tão cómicos, os pretos, que casacos, que gravatas, que modos, além de cheirarem a não sei quê que não se aguenta, fumam com a brasa do cigarro na língua, pegam no garfo ao contrário, nunca durmas com um preto, filha, que te tornas preta e o tal cheiro não passa, saíste branca por sorte e eu desatenta derivado às vozes, a atropelarem-se em mim, consoante os aviões se atropelavam no Cassanje, não era gente que recebíamos na Comissão das lágrimas, eram avencas que nos queriam matar brandindo sementes e folhas, rapariga que cantava uma avenca, os oficiais, a quem retirávamos os galões, avencas, aqueles que segredavam contra nós no Leste e em Benguela, ou fingiam ajudar-nos em Luanda, avencas, o chefe de posto para minha mãe, a bater a chibatinha na perna (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 33).

No trecho, a sobreposição de vozes e discursos e as livres associações de ideias e palavras criam metáforas inusitadas e sublimes (“... eram avencas que nos queriam matar...”) que se estendem e se completam, entretanto, no gosto do grotesco, de modo geral, afeito ao naturalismo (“... nunca durmas com um preto, filha, que te tornas preta e o tal cheiro não

passa, saíste branca por sorte e eu desatenta derivado às vozes, a atropelarem-se em mim...”), criando uma paisagem histórica, geográfica e humana, com que a narradora procura se apresentar, conhecer-se, revelar sua própria identidade, pensar seu lugar no mundo despedaçado da colonialidade pós-colonial e o seu pertencimento a este novo mundo.

Tais observações coadunam-se com as primeiras impressões de Gomes (1993) a respeito da voz itinerante de Antunes, ao tratar da constituição de seus sujeitos e cenários:

(...) Seus romances, marcados pela propensão ao anti-enredo, pelo antidramatismo, privilegiam o não-espetaculoso, mesmo quando o efeito almejado é o épico, como acontece, por exemplo, em *Fado Alexandrino* e *As Naus*. Mergulhando fundo na sordidez do cotidiano, nos abismos da interioridade, Lobo Antunes cria anti-heróis que procuram escapar da mediocridade da vida através de débeis revoltas. Mais do que a aventura, na acepção objetiva do termo, os romances deste escritor tratam de consciências que perambulam num cenário que lhes é hostil, tentando compreender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros. (GOMES, 1993, p. 54).

Ao verticalizar, pois, sua poética de homologias, em sua procura por uma forma ideal para o novo romance histórico português, Antunes apropria-se tanto dos elementos estético-ideológicos experimentais, defendidos pelas vanguardas modernistas, quanto do vasto conjunto de discursos sociais – oficiais e cotidianos, canônicos e marginais, sublimes e grotescos, mitificadores e mitigadores da história, das identidades e do pertencimento português, inclusive o discurso do romance histórico do século XIX e do poema épico do século XVI –, problematizando-os e ressignificando-os, como formação e como paisagem discursiva portuguesa da colonialidade, como representações portuguesas de temporalidades, de espacialidades e de subjetividades essencialmente lusas. O que se pode observar no trecho a seguir de *Memória de elefante*, 1979, em que a mescla do discurso do narrador em terceira pessoa com o discurso da personagem, em uma espécie de monólogo interior, de reflexão, permite problematizar a relação do protagonista com a paisagem cotidiana de Lisboa e, ao mesmo tempo, com a memória da guerra de libertação angolana, como parte de uma aventura pessoal e social de reconstrução da temporalidade e espacialidade de Lisboa, Portugal, como um tempo-lugar-sociedade de pertencimento:

(...) Voltar, pensou o psiquiatra repetindo a palavra num vagar de camponês que enrolasse mortalha pensativa na tarde de um campo de trigo, voltar, abrir a porta com a simplicidade literária do Suave Milagre e informar sorrindo – Estou aqui? Voltar como um tio da América, um filho do Brasil, um miraculado de Fátima de vitoriosas muletas a ombro, iluminado ainda pela

visão de uma quiromante celeste manejando hábeis truques bíblicos no palco de uma azinheira? Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã, para um mês de felicidade furtiva numa mansarda oblíqua, a certificar-se rua a rua, no táxi, de que nada mudara na sua ausência, país a preto e branco de muros caiados e de viúvas de negro, de estátuas de regicidas a levantarem braços carbonários em praças habitadas, em doses equitativas, de reformados e de pombos, uns e outros esquecidos já da alegria de um voo? A sensação de haver perdido a chave embora a conservasse no porta-luvas do automóvel entre papéis manchados de óleo e tubos de comprimidos para dormir fê-lo experimentar a angústia sem amarras da solidão absoluta... (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, pp. 27-28).

Configurando, assim, esteticamente, estes elementos, a poética antunesiana procura dar a eles um carácter histórico-geográfico de paisagem, mais precisamente, de paisagem estética, que oportuniza a intersecção entre memórias individuais e memórias coletivas portuguesas, dinamicamente, definindo-se entre um imaginário da construção e um imaginário da dissolução do império colonial português, principalmente, a partir dos tempos mais agudos desta história: tempo do salazarismo, tempo da guerra de libertação da África (1960-1974), tempo do 25 de abril e o tempo pós-colonial da colonialidade (*Os cus de Judas*, 1979 e *O esplendor de Portugal*, 1997).

Propõe-se, aqui, o conceito de paisagem estética, pensando a partir do sentido dado ao termo *paisagem* pela geografia cultural (CORRÊA, ROSENDAHL, 2012). Em conformidade com esta perspectiva, entende-se a paisagem como expressão material e simbólica das intervenções do homem na natureza, ou seja, como uma espécie de ambiente material e simbólico que resulta das interações históricas entre sujeitos sociais e espaço, no sentido de produzir o seu lugar no mundo. Segundo Luchiari (2001):

(...) para a Geografia Cultural, a paisagem sempre representou a expressão material do sentido que a sociedade dá ao meio. Com este olhar, a geografia cultural repudiou a análise estrita das formas e buscou a substância da paisagem na relação entre a forma e conteúdo, materialidade e representação, paisagem e imaginário coletivo. (LUCHIARI, 2012, p. 15-16).

Tomando, pois, a *paisagem* como uma construção material e discursiva da realidade e, nesse sentido, como expressão e como representação de significados históricos, coletivos, ideológicos, como resultado da correlação dialética entre uma temporalidade, uma espacialidade e uma subjetividade coletiva, nas narrativas literárias, se pode encontrar o mais

alto grau destas representações simbólicas, na medida que a literatura propõe tempos, espaços e sujeitos (narradores e personagens) ficcionais abertos, como representação de sentidos e ideologias diversos e conflituosos circulantes na sociedade, de uma maneira bela. São estas representações que aqui se denominam paisagens estéticas.

Deste ponto de vista, o romance histórico de Antunes ressemantiza, historicamente, a memória e o imaginário colonial portugueses, ofertando-se, finalmente, como uma representação estético-narrativa paradoxal da colonialidade, como uma paisagem estética, simultaneamente, colonial e pós-colonial; paisagem do pertencimento ibérico, memorial metonímico, portanto, de toda a história portuguesa na colonialidade, insistentemente desenhada entre o esplendor e o obscurecimento histórico, entre alteamento e derrocada econômica e política de Portugal, no plano interno e no plano externo da economia mundo capitalista, tanto em seus aspectos materiais quanto em seus aspectos culturais.

Portugal e a portugalidade são, pois, na obra de Lobo Antunes, figurações que contradizem o protagonismo épico português na história e na geografia da colonialidade; os portugueses avultam da história e da geografia para a literatura, como atores de segunda categoria, na longa construção, transformação e perpetuação da economia mundo capitalista, desde o seu tempo originário – desde a falência do mundo feudal e do decorrer dos séculos do mercantilismo e do expansionismo europeu – até o tempo contemporâneo de redefinição do colonialismo – com o imperialismo, com as guerras mundiais, com a guerra fria, com as lutas africanas de autonomização política e econômica e com a revolução dos cravos (1974), tal como se pode ler na trilogia inicial do autor (*Memória de elefante*, 1979, *Os cus de Judas*, 1979 e *Conhecimento do Inferno*, 1980, ou quem sabe, n’*As Naus*, 1988), mas, ainda, por que não, como uma tendência mais geral do novo romance contemporâneo português, em autores como Lídia Jorge (*Dia dos prodígios*, 1980 e *Costa dos murmúrios*, 1988) e José Saramago (*Levantado do chão*, 1980 e *A jangada de pedra*, 1986).

Considerando, pois, uma situação lusitana de trânsito na economia material e simbólica do mundo capitalista ocidental contemporâneo, a partir de uma diversidade de sobreposições e de cruzamentos de tempos, espaços, perspectivas e ideologias conflituosas, o discurso estético-narrativo antunesiano elabora e reelabora relações exacerbadas entre suas representações do tempo, do espaço e do sujeito (narradores e personagens), estabelecendo-as como verdadeiras paisagens estéticas, que, por sua natureza, se propõem como representações completas da paisagem portuguesa na colonialidade, que permitem uma inquirição da história

de Portugal e da história de formação das identidades portuguesas contemporâneas; paisagens estéticas identitárias contundentes, mordazes, formadas por um *puzzle* de fragmentos, de restos, de ruínas de tempos, de espaços e de subjetividades conflituosas, sobremaneira, por conta da relação que propõem entre forma e conteúdo estéticos e forma e conteúdo históricos (ex. *Memória de elefante*, 1979; *Fado alexandrino* (1983); *Comissão das lágrimas*, 2011).

Como bem expressa, a seguir, o trecho de *Fado alexandrino* (1983), em que a memória histórica e geográfica enlaça-se ao cotidiano, transformando-se em um memorial estético-narrativo, tempo e lugar lusos de reconhecimento e de estranhamento e, portanto, paisagem estética para a problematização identitária e do pertencimento ibérico:

– Logo que desembarquei, disse o alferes (já escarlata do vinho, dos bagaços, do projeto das putas, do ar cada vez mais enjoativo e rarefeito do restaurante, que uma ventoinha junto ao teto remexia em vão num vagar de preguiça), as coisas com a Inês começaram a correr mal, não seu por quê. Se calhar tínhamo-nos desabituaado um do outro, meu capitão: não nos víamos há meses, funcionávamos como dois estranhos, perdêramos o hábito da vida em comum, deixáramos por completo de nos conhecer. (As pás da ventoinha agitavam-se lentamente, como colheres, no creme espesso do fumo, uma espécie de irradiador de cilindros azuis, suspenso da parede, afugentava os mosquitos gordos do verão. Pela porta aberta a noite de Lisboa e a noite de Lourenço Marques aproximavam-se e fundiam-se à laia de corpos despidos que se tocam, os prédios do pólo oposto da rua assemelhavam-se ao mar do Índico ao longe, com as luzes de barco das janelas a voragem, fixas, no escuro. O alferes, crispado, tenso, atento, curvado na cadeira, fixava os quadrados da toalha como quem segue um trilho de guerrilheiros pela mata: a gente, em África, pensou ele, desaprende de estar com as pessoas, transforma-se numa espécie de bichos irascíveis e aflitos, cruéis, amedrontados, estranhos animais carnívoros, agarrados com desespero às bengalas de inválidos das metralhadoras.)... (ANTUNES, *Fado Alexandrino*, 1983, p. 111).

Norteados, deste modo, por sua poética de homologias e pelo constante propósito de constituir formas narrativas como paisagens estéticas da temporalidade, da espacialidade, das identidades e do pertencimento portugueses, Antunes busca, pois, se valer de uma gama de princípios e recursos estéticos modernizantes, que concorrem para o estabelecimento de sua filosofia da composição e para o estabelecimento de uma forma para o seu romance histórico. Flertando, assim, de modo relativamente natural, com as principais vanguardas modernistas – Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo, Orphismo, etc – encontrou uma gama de recursos com que constituiu seu dicionário estético, a que recorre, em cada novo romance – como um músico atento às múltiplas possibilidades da mesma escala musical –

para atribuir a cada som e silêncio, uma diferente extensão, função e sentido. Deste rico dicionário de recursos, destacam-se, todavia, o frequente uso da *hibridização*, do *tensionamento*, da *alegorização*, da *parodização*, da *disfemismização*, da *descrição identitária*, da *metaforização inusitada* e da *metonimização*, que concorrem para o estabelecimento da forma – como essência e manifestação – do romance histórico português contemporâneo, conforme a voz itinerante antunesiana.

Como *hibridização* entende-se aqui o princípio ou processo discursivo que permite, na poética antunesiana, a construção de paisagens estéticas, em que se dá a concomitância e/ou sobreposição e/ou mescla de ao menos duas paisagens sociais (tempos, espaços, sujeitos sociais, discursos e ideologias) diferentes. Esse princípio discursivo recobra o recurso estético cubista de promover a colagem de fragmentos, produzindo realidades estéticas tal como se pode verificar, desde o final do século XIX, ao menos, no modo de produção fabril capitalista e no modo de produção do cinema (fragmentação da produção / montagem).

Como *tensionamento* entende-se aqui o princípio ou processo discursivo de construção de paisagens estéticas em que, ao menos duas paisagens sociais (tempos, espaços, sujeitos sociais, discursos e ideologias) diferentes aparecem representadas em uma relação de contradição, geradora de paisagens antitéticas e paradoxais. Esse recurso discursivo permite a construção, portanto, de paisagens estéticas conflituosas, resultantes do embate entre diferentes temporalidades, espacialidades, sujeitos, discursos e ideologias figurados no mesmo plano narrativo.

Já, a *alegorização* consiste em um discurso que faz entender outro discurso, nesse sentido, em um discurso que oculta outro, ou seja, um discurso que concretiza outro discurso, por meio de imagens, figuras, pessoas, ideias, qualidades ou entidades abstratas. Nesse sentido, o aspecto material da *alegorização* funcionaria como uma disfarce, uma dissimulação ou revestimento de aspectos morais, ideais ou ficcionais. Nesse sentido, pode-se entender a *alegorização* como um processo recorrente na obra de Lobo Antunes, que permite evocar outros discursos narrativos, bem como ideais e valores presentes no imaginário luso.

A *parodização*, por sua vez, nomeia uma composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. A *parodização*, portanto, permite ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, tenha se tornado conhecido e dominante. Nesse sentido, toma-se, nesta análise, o processo de reescritura

crítica, irônica, sarcástica e corrosiva de Antunes, em relação à forma e ao conteúdo da historiografia e da literatura canônicas portuguesas, como processo de *parodização*.

Como *disfemismização*, entende-se o processo a partir do qual se instala no discurso uma *dysphemia* que, para os gregos, era uma palavra de mau agouro ou a ação de dizer palavras de mau agouro, palavras terríveis, de rebaixamento, de desgraça. Considere-se, pois, uma *disfemismização* discursiva, o uso de palavras ou expressões de caráter rude, repugnante, desagradável, agressivo, obsceno, horrível ou de mau gosto, com o intuito do rebaixamento e do questionamento de tabus socioculturais. Deste modo, assume-se, neste trabalho, o termo *disfemismização* para nomear os frequentes processos de rebaixamento das formas e conteúdos da história, do tempo, do espaço e dos sujeitos históricos e cotidianos – presentes na composição das narrativas antunesianas – ao plano grotesco, ordinário, escatológico.

O processo de *descrição identitária*, por sua vez, em Lobo Antunes, assume um papel fundamental em seu inquérito sobre as identidades e sobre o pertencimento português: propicia uma autoapresentação e/ou uma apresentação dos sujeitos (narradores e personagens) que percorrem as narrativas, a partir de processos de identificação entre características físicas e psicológicas dos sujeitos e características do ambiente, compondo, no conjunto, verdadeiras paisagens estéticas identitárias, a partir desse processo discursivo que conjuga uma descrição fotográfica a uma descrição psicológica.

Identificam-se, ainda, nas narrativas antunesianas, intensos processos de *metaforização* que, em amplo sentido, serão tomados como processos simbólicos que nascem da comparação implícita, da analogia, do símile e da substituição de uma imagem por outra, de uma imagem que conduza a outra imagem para ter seu sentido revelado; imagem cujos sentidos, portanto, lhe ultrapassem a aparência, para serem encontrados em outras imagens.

A *metonimização*, a seu turno, corresponde ao processo discursivo que permite a substituição de parte de uma imagem por outra parte, ou uma parte da imagem pelo seu todo ou, ainda, do todo da imagem por sua parte. No caso da narrativa antunesiana, entende-se que, muitas vezes, o todo da história, do espaço, dos sujeitos, da cultura, das ideologias portuguesas é representado por suas partes ou, de outro modo, pode-se ainda, encontrar uma parte destas imagens, querendo, pois, significar outra parte da mesma imagem. De modo mais frequente, entretanto, trata-se de *metonimização* em Lobo Antunes, esse processo constante de representar o todo de Portugal e da portugalidade por suas partes.

Assim, os dois primeiros princípios, a *hibridização* e o *tensionamento*, cooperam, à maneira cubista²⁰ e/ou interseccionista²¹ e/ou heteronímica²², para possibilitar que diferentes tempos, diferentes espaços, diferentes sujeitos e diferentes realidades sociais, discursivas e ideológicas se sobreponham e se mesclam em um mesmo plano temporal, espacial e social narrativo, instituindo uma espécie de realidade ficcional bricolada²³, uma espécie de tempo-espaço-sujeito de mescla, de transição, um *intermezzo*, um *quando-onde* em que o tempo se pretende totalizante e o espaço se faz uma espécie de entre-lugar, ambientando e configurando díspares representações identitárias portuguesas e conflitos a respeito do pertencimento português ou, antes disso, ambientando e configurando representações da crise identitária e de pertencimento portugueses na situação contemporânea da colonialidade.

É o que de modo patente se pode verificar na trilogia inicial de Antunes – *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980) –, em que os tempos e espaços portugueses históricos e cotidianos, objetivos e subjetivos, de um mundo

20 *Cubista*: no sentido de que se trata de uma paisagem fragmentada e bricolada; na medida em que se trata de uma paisagem composta pela sobreposição de planos espaciais, temporais e sociais percebidos a partir de diferentes planos de consciência. Ver: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. 16. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

21 *Interseccionismo*: Usamos aqui a expressão no sentido de apreender as paisagens estéticas como resultantes do cruzamento de subjetividades e objetividades, de vivências interiores e experiências exteriores, de observação da história e experimentação da história. O criador do Interseccionismo, Fernando Pessoa, em trecho de carta enviada ao amigo Côrtes-Rodrigues, em 19 de janeiro de 1915, descreve o Interseccionismo da seguinte maneira: a) *intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal*. b) *intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho*. c) *intersecção duma paisagem com outra paisagem (simbólica esta dum estado de alma — como, por exemplo, "dia de sol" de alegria)*. d) *intersecção duma paisagem consigo própria, operando nela divisão o estado de alma de quem a contempla*. Por exemplo: *cheio de tristeza contemplo uma paisagem; essa paisagem tem, a par de detalhes alegres, detalhes tristes; espontaneamente o meu espírito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração)*. Assim dou aos detalhes tristes da paisagem uma importância exagerada; eles passam a formar como que uma segunda paisagem sobreposta ao conjunto da outra, da paisagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjunto menos os detalhes exagerados. Aqui o meu estado de espírito deixa de ser sentido como interior, como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior. (PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 135.)

22 *Heteronímica*: O processo de fragmentação da subjetividade, proposto por Fernando Pessoa, no sentido de poder dividir ou antes multiplicar sua capacidade de apreensão, compreensão e representação do real por seu eu-lírico, parece estar amplamente ligado ao processo construção do narrador do romance histórico português contemporâneo; uma relação de tensão, ora opositiva, ora complementar, parece dirigir a construção da relação entre narradores e personagens, que se apresentam como desdobramentos uns dos outros, no sentido de constituírem uma compreensão e uma representação ampliada do real, a partir de, pelo menos, duas perspectivas: a da observação e a da vivência histórica. Esta proposição mereceria, sem dúvida, um tratamento mais extenso, mas, por ora, basta retê-la como explicação primária do princípio estruturante da forma do narrador antunesiano.

23 *Realidade ficcional bricolada*: usamos a expressão no mesmo sentido de *paisagem estética bricolada*, ou seja, um ambiente estético material e simbólico resultante do cruzamento de temporalidades, espacialidades, subjetividades, discursos e ideologias diferentes, por vezes, conflituosas.

pós-colonial presente são hibridizados e tensionados a tempos e espaços portugueses históricos²⁴ e cotidianos, objetivos e subjetivos, de um mundo colonial passado, resultando em uma paisagem estética que permite a discussão identitária e de pertencimento lusos, situados entre passado e presente, entre Portugal e África.

Em *Memória de elefante* (1979), por exemplo, narra-se a trajetória cotidiana de um médico psiquiatra que, retornado a Lisboa da guerra de libertação de Angola, vive, por conta disso, entre os espaços portugueses de sua experiência e memória e espaços africanos de sua experiência e memória, entre a história do pós-salazarismo presente e a história do salazarismo e da guerra de libertação da África portuguesa. Os 15 fragmentos narrativos que compõem o enredo representam o trânsito diário do protagonista entre o Hospital da Bombarda, onde ele trabalha, e o apartamento, em que mora solitário, desde o retorno de África e do abandono da mulher e filhas. Nesse trânsito cotidiano, são estes fragmentos de passado e presente, de experiência e memória, de história e cotidiano, de geografia portuguesa e geografia africana que se hibridizam e se tensionam na voz do narrador, por sua vez, hibridizada e tensionada com a voz do próprio protagonista, constituindo uma paisagem estética conflituosa, trágica, lírica, problemática, de autoconhecimento, de reconstrução da existência a partir de restos, de ruínas da guerra e da família desfeita, da procura de Portugal e do próprio ser português.

Nomes mágicos: Cuito-Cuanavale, Zemza do Itombe, Narriquinha, a Baixa do Cassanje coberta pelas altas pestanas dos girassóis em manhãs limpas como ossos de luz, bailundos, empurrados a pontapés para as fazendas do norte, São Paulo de Luanda imitando o Areeiro encostado à valva da baía. Que sabe este palerma de África, interrogou-se o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Ação Nacional Popular e dos discursos de seminário das botas mentais do Salazar, virgem sem útero mascarada de homem, filho de dois cónegos explicou-me uma ocasião uma doente, que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais, vi a minha mulher a quase morrer do falcíparum, assisti ao vagaroso fluir do Dondo, fiz uma filha na Malanje dos diamantes, contornei os morros nus de Dala Samba povoados no topo pelos tufos de palmeiras dos túmulos dos reis Jingas, parti e regresssei com a casca de um uniforme imposta no corpo, que sei eu de África? A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marinha peçadas de morcegos aguardando o crepúsculo apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode. Amo-te tanto que não sei te amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não

24 Usa-se, aqui, a expressão “históricos” ao fazer referência a eventos de um tempo passado já transformado em discurso e discussão historiográfica.

compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro (...).
(ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, pp. 35-36).

Já, em *Conhecimento do Inferno* (1980), a trajetória do protagonista, mais uma vez um médico psiquiatra do Hospital de Bombarda, se traduz pela metáfora expressa por uma viagem de carro do Algarve – Quinta da Balaia, no Sul de Portugal – até Lisboa. Uma viagem de cerca de 4 horas de duração, com algumas paradas pontuais, em que a voz de um narrador em terceira pessoa se hibridiza e se tensiona com a voz da personagem central, no sentido de narrar em 12 capítulos, relações, reações, amores, desejos, perdas, decepções, traumas e fantasias do psiquiatra, despertados, sobretudo, pela paisagem em trânsito com que se depara na viagem, que é composta tanto pela vivência do cotidiano, já em tempos pós-salazaristas, quanto pelas memórias da vivência e da história do passado português e da guerra de libertação de Angola; paisagem que, como um quebra-cabeças feito de restos, de ruínas, de fragmentos de espacialidades, temporalidades, observações e vivências, constituem uma paisagem em que o médico se projeta e tenta se reconhecer como ser no mundo. Na narrativa, será relação tensa entre sujeitos e espaços historicizados, hibridizados e tensionados que permitirá a reflexão sobre as identidades e o pertencimento lusos, na forma de uma paisagem estética identitária em trânsito:

(...) de pé no meio das mesas, observando com alheada indulgência o meu rebanho de condenados, enquanto outros jantares, noutros lugares, noutros anos, me apareciam e desapareciam, confundidos, na memória, tal a sobreposição de imagens num filme que houvesse abolido, de súbito, o tempo e as distâncias: um luxo que os asilados se não podem consentir porque os amputámos do passado e do futuro e os reduzimos, por meio de injeções, de electrochoques, de comas de insulina, a bichos obedientes de expressões trituradas pelo desinteresse e pelo medo.

De pé no meio das mesas aspirava o relento do urinol vizinho, em que se mijava contra placas de pedra ao longo das quais escorria, por intermédio de um sistema ferrugento de tubos, uma baba musgosa de água que arrastava molemente os cagalhões por um veio de cimento, na direcção de um ralo improvável: e pareceu-me, fitando as fezes que boiavam devagar, que elas giravam interminavelmente em círculo no asilo, através dos quatro andares do asilo, da horta, da farmácia, da cozinha, do salão nobre, da capela, giravam em círculo empestando tudo do seu odor podre, exalando um grosso aroma de cárie envenenada, idêntico ao dos mortos em África, nos caixões de chumbo, a decomporem-se na arrecadação como alimentos estragados.

– Podemos comer os mortos? – perguntei uma vez ao cabo que tentava vedar a maçarico as fendas de uma urna. Se comermos os mortos livramo-nos do cheiro: podemos finalmente dormir sem que o cheiro nos acorde, a meio da noite, a sacudir-nos os ombros com as mãos pegajosas e nojentas.
(ANTUNES, *Conhecimento do Inferno*, 1980, p. 138).

É também o que se verifica no sétimo romance de Antunes – *As Naus*, de 1988, em que a paisagem do expansionismo luso-europeu (séculos XV-XVI) se mescla à paisagem pós-colonial (final do século XX), e, ainda, no vigésimo terceiro romance, *Comissão das lágrimas*, de 2011, em que a paisagem cotidiana angolana da guerra civil se mescla à paisagem cotidiana lisboeta dos retornados, sempre, no sentido de se compor uma paisagem estética como realidade histórica e ficcional bricolada, realidade de *intermezzo*, como paisagem estética em trânsito²⁵, portanto, resultante da *hibridização* e do *tensionamento* entre o tempo-espço colonial e o tempo-espço pós-colonial, tempo-lugar em que a memória subjetiva e a memória objetiva dos sujeitos (personagens e narradores) conflita com sua experiência e imaginação subjetiva e objetiva do cotidiano, imbricando a inquirição da história portuguesa à necessidade de atualização da forma do romance histórico português.

Estes princípios – *hibridização* e *tensionamento* – disparadores do processo de composição de paisagens estéticas em trânsito – recurso estético central, na formulação da poética contemporânea do romance histórico de Lobo Antunes – comparecem à sua narrativa, como se poder ver, de modo importante, desde sua primeira publicação, *Memória de elefante* (1979), na qual a ambiência da guerra de libertação da África portuguesa avulta da memória histórica à imaginação subjetiva e cotidiana portuguesa do protagonista da narrativa, sobrepondo e mesclando, assim, uma memória épica e trágica da guerra a um cotidiano subjetivo e lírico da vida lisboeta, por esta monta, ressignificando tanto o passado histórico quanto o presente cotidiano, a partir da *hibridização* e do *tensionamento* de elementos líricos, trágicos e épicos pertencentes a temporalidades, a espacialidades e a subjetividades diversas e conflitantes.

25 *Paisagem estética em trânsito*: Ao produzir uma paisagem estética, simultaneamente, a partir do princípio da hibridização e do *tensionamento*, Antunes constitui uma paisagem, que para além da simples justaposição de paisagens diferentes, supõe relação conflituosa, de oposição entre estas diferenças. Se pudéssemos isolar, como exemplo, a composição do espaço em seus romances, poderíamos perceber como, de modo geral, o espaço é para Lobo Antunes, uma representação de dois pontos opostos (seja Angola x Portugal, seja a floresta x a cidade, seja o hospital x apartamento, seja um bar x o apartamento etc), entre os quais se dão as cenas. Com grande frequência, as cenas e a própria narrativa se constituem em torno dos deslocamentos das personagens e do olhar do narrador entre esses pontos conflituosos no espaço, conferindo um valor superior e simbólico ao trânsito, ao movimento, ao dinamismo das personagens no espaço e às apreensões excessivamente adjetivais e metafóricas do olhar do narrador a respeito do espaço e do trânsito no espaço. É o que se pode perceber na trama de *Os Cus de Judas*, em que o narrador-personagem se desloca entre o bar e seu apartamento e vice-versa, enquanto sua memória e imaginação se deslocam entre Portugal e Angola, compondo um universo de metáforas, alegorias, símbolos inusitados, entre o sublime e o grotesco, no sentido de compreender a relação entre sujeito e lugar, no tempo.

Outro exemplo contundente desse processo de *hibridização* e de *tensionamento* de paisagens, em *Memória de elefante* (1979), se dá na cena em que o médico psiquiatra protagonista, realçando discursos de sua posição política de esquerda, ideologia construtora da política e da economia interna e externa portuguesa, depois do 25 de abril de 1974, reage à provocação incisiva de um colega, que o acusa de ser marginal, anarquista e comunista, pelo fato de fraternizar-se ideologicamente com a gente pobre e, ainda, por defender o direito de autodeterminação dos africanos, aceitando, com parcimônia, a perda das colônias portuguesas. No diálogo estabelecido entre o médico-protagonista e seu colega, ecoa a contradição que permeia o imaginário português entre uma paisagem passadista – espacial, discursiva e ideologicamente salazarista-colonialista, apregoada, então, pelo colega do protagonista –, e uma paisagem cotidiana do presente lisboeta – espacial, discursiva e ideologicamente comunista, pós-colonial e pós-25 de abril, apregoada pelo médico-protagonista. Por meio da *hibridização* e do *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias, nesta cena, cruzam-se as temporalidades e espacialidades da realidade histórica portuguesa com as temporalidades e espacialidades da realidade histórica angolana, cruzamentos que promovem o encontro entre posições líricas e subjetivas e posições épicas e coletivas, que são assumidas pelo imaginário luso, sob a jurisdição do paradoxo de sua epopeia colonial trágica, em torno da qual se desenvolvem tanto visões de mundo conservadoras e passadistas, quanto visões de mundo progressistas e transformadoras, tanto uma visão de mundo capitalista, quanto uma visão de mundo socialista – que metonimizam e desvendam Portugal, neste sentido, como parte, a um só tempo, de diferentes situações da colonialidade: o expansionismo e a colonização (1498-1822), o imperialismo e neocolonialismo (1870-1991), a guerra fria (1945-1991) e, por fim, o pós-colonialismo (1974 em diante).

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na

veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio ao destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de ouro do seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para agonia dos feridos, sair exausto a porta deixando o furrel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro – Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país (...) (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 35).

Como se pode observar na cena, o caminho da *hibridização* e do *tensionamento* de espacialidades e temporalidades ocorre dialeticamente associado ao processo de *hibridização* e de *tensionamento* de sujeitos e vozes, tanto entre si, quanto em relação às temporalidades e espacialidades históricas em que a cena se insere. O resultado desses processos é uma espécie de voz que se pretende totalizante, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, individualizada e coletivizada, que emerge, tanto da memória, quanto da imaginação, tanto da vivência, quanto da observação do narrador e da personagem, com relação à história e à forma da história.

No trecho apresentado, percebe-se, pois, uma voz narrativa de terceira pessoa que transita para a primeira pessoa, num salto, a partir de um tipo de radicalização do discurso indireto livre, o que possibilita uma transposição do passado da guerra de libertação de Angola para o presente cotidiano de Lisboa, conjugando um ponto de vista objetivo e coletivo – em terceira pessoa, como fato histórico e cotidiano percebidos, observados – a um ponto de vista subjetivo e individual – em primeira pessoa, como fato histórico e cotidiano vividos e experimentados. Por meio desse discurso indireto livre exacerbado, estabelece-se uma verdadeira convivência e cumplicidade discursiva e ideológica entre o narrador e o protagonista da narrativa, como crítica à posição ideológica defendida pelo colega do protagonista; no mesmo passo, define-se também, uma íntima compreensão do narrador em terceira pessoa em relação à vivência do protagonista em Angola, a ponto daquele confundir a sua própria situação no mundo e na narrativa – como um observador extemporâneo e externo ao fato, à tragédia, ao tempo e ao lugar da guerra – com o lugar ocupado no mundo e na narrativa por sua personagem – como protagonista contemporâneo e inserido no fato, na tragédia, no tempo e no lugar da guerra. É o que se pode ver quando o narrador em terceira pessoa (*sua, lhe*) assume o espaço discursivo da primeira pessoa (*encontrar cá fora... meu país*), mesclando o espaço do “eu” e do “ele”, ocupando o lugar da sua personagem em uma espécie de confusão de tempos, lugares, vozes e discursos. É o mesmo que se constitui quando o narrador utiliza-se de uma espécie de neutralização da pessoa verbal, apelando ao

uso de formas impessoais dos verbos (*sair, acabar de coser, encontrar*), atenuando a distância entre suas falas e as falas de sua personagem:

(...) *sair* exausto a porta deixando o furrel **acabar de coser** os tecidos e **encontrar cá fora** uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a **sua** voz a repetir-**lhe** dentro – Este não é o **meu** país, este não é o **meu** país, este não é o **meu** país, este não é o **meu** país (...) (ANTUNES, *Memória de elefante*, p. 35, grifos nossos).

Estes princípios de *hibridização* e de *tensionamento* de tempos, de espaços e de sujeitos e de suas vozes e ideologias posicionam, por sua vez, o processo narrativo de Antunes, entre o contar por observar e o contar por vivenciar, dando forma a sua filosofia da composição – *realismo formal*, vocação histórico-geográfica e preocupação identitária –, contribuindo para a proposição de uma forma atualizada do romance histórico português.

A quadrilogia escrita por Antunes entre os anos de 1982 e 1988, de que fazem parte *Explicação dos pássaros* (1982), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As Naus* (1988), por sua vez, reitera e amplia a busca formal para a realização da filosofia da composição deflagrada por sua trilogia inicial, ou seja, consolida o uso dos princípios da *hibridização* e do *tensionamento* de tempos, de espaços e de sujeitos e suas vozes, conformando paisagens estéticas em trânsito que, cambiantes entre a história objetiva e coletiva e a história subjetiva e individual, entre a realidade histórico-geográfica e a realidade ficcional, seguiram propiciando um inquérito das identidades lusitanas fraturadas, delineadas, no mais das vezes, pela ficcionalização da memória e do imaginário colonizador, afetados, todavia, pela memória e pelo imaginário dos colonizados, compondo uma espécie de imaginário e memória de fronteira, como troco da colonização e como evidênciação do que Quijano (2002) e Grosfoguel (2008) denominam situação de colonialidade²⁶.

É, sem sombra de dúvida, esta relação estabelecida entre paisagens estéticas em trânsito e processos identitários e de pertencimento portugueses que, mais amplamente, configura toda uma poética do romance histórico português nos tempos pós-coloniais, dando prosseguimento e atualidade à poética do romance histórico português, apesar de já em um sentido invertido da índole épica e lírica que se propunha no século XIX, na obra de Herculano (exemplo: *Eurico, o presbítero*, 1844), ou mesmo de Almeida Garrett (exemplo: *Viagens na minha terra*, 1846).

26 QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia*. Tradução de Dina Lida Kinoshita. In: *Revista Novos Rumos*, ano 17, N. 17, Maio, 2002.

É o que mais uma vez se admite no romance *Fado alexandrino* (1983) –, em que uma das personagens (um soldado retornado da guerra em África), admite, de modo explícito, a sua identidade, consciência e pertencimento fraturados, circunscritos por um tempo-espaço híbrido, tenso, em trânsito, entre o passado histórico e experiencial das colônias africanas e o presente histórico e experiencial pós-colonial português, perspectivados a partir de sujeitos e suas vozes e ideologias hibridizados e tensionados, como elementos de fronteira:

E ele pensou Estou em Lisboa e em Moçambique, vejo ao mesmo tempo as casas do bairro econômico e as árvores da mata, os jardinzitos gotosos e as palhoças devastadas pelas metralhadoras, o polvo de alegres braços ansiosos que nos chama e o enorme, gigantesco silêncio que se seguia às emboscadas, povoado de gemidos leves como os protestos da chuva: espreitou por debaixo da Mercedes, na picada, e o tipo que dormia no beliche, a três palmos de si, fitava-o já com a desatenção longínqua dos mortos nos velórios, cujos sorrisos se adoçam da amável indiferença dos retratos. Reviu o comandante a despedir-se do batalhão no ginásio do quartel, o brilho ácido dos óculos sem aro, os dedos que se estendiam, moles, para os soldados em sentido, quase encostados às traves do espaldar, e pensou Continuo em Moçambique, no arame, sentado no bar a ver chegar a noite: o enfermeiro distribuiu ao jantar os comprimidos contra o paludismo, um cacimbo miúdo tomba na tarde da Encarnação, na tarde de Lisboa, fazendo subir dos caixões o cheiro suave da madeira molhada, o odor redondo da terra, e dentro em breve centenas de insetos vão surgir no alcatrão e espalhar-se, zunindo, nas ruas da cidade como nos arbustos de Omar, até se sumirem aos poucos, lá longe, na escuridão dos abrigos. (...) (ANTUNES, *Fado alexandrino*, pp. 11-12).

A despeito das demarcações que, no texto, separam claramente a fala do narrador da fala da personagem (verbo *dicendi*: “... E ele **pensou** Estou em Lisboa e em Moçambique...”), a simultaneidade das perspectivas e o compartilhamento da visão de mundo do narrador com sua personagem, a partir de um olhar e registro oniscientes e onipresentes em terceira pessoa (“...Reviu o comandante a despedir-se do batalhão no ginásio do quartel, o brilho ácido dos óculos sem aro, os dedos que se estendiam, moles, para os soldados em sentido, quase encostados às traves do espaldar, e pensou Continuo em Moçambique, no arame, sentado no bar a ver chegar a noite: o enfermeiro distribuiu ao jantar os comprimidos contra o paludismo, um cacimbo miúdo tomba na tarde da Encarnação, na tarde de Lisboa...”) exemplificam um procedimento metódico dos narradores antunesianos, que constituem sua narrativa de modo colaborativo, mobilizando vozes que se somam, se hibridizam e se tensionam, para se completarem, no sentido de buscar uma voz que se pretende totalizante, percepções e registros, ao mesmo tempo, objetivos e subjetivos, coletivos e individuais,

épicos e trágico-líricos, históricos e ficcionais, de paisagens identitárias e de pertencimento, multifacetadas, fraturadas, em trânsito, que ganham forma a partir de descrições, ao mesmo tempo, fotográficas e psicológicas (“... vejo ao mesmo tempo as casas do bairro econômico e as árvores da mata, os jardinzitos gotosos e as palhoças devastadas pelas metralhadoras, o polvo de alegres braços ansiosos que nos chama e o enorme, gigantesco silêncio que se seguia às emboscadas...”)²⁷ e metaforizações abundantes e inusitadas (“... o enfermeiro distribuiu ao jantar os comprimidos contra o paludismo, um cacimbo miúdo tomba na tarde da Encarnação, na tarde de Lisboa, fazendo subir dos caixões o cheiro suave da madeira molhada, o odor redondo da terra...”).

Nos primeiros dez anos como prosador – entre 1979 (*Memória de elefante*) e 1988 (*As Naus*) –, Lobo Antunes seguiu, assim, erigindo os pilares para sua poética do romance histórico, a despeito de, provocativa e ironicamente, ter negado, em entrevista concedida por ocasião do lançamento de *Comissão das lágrimas*, em 2011, que o conteúdo de seu romance pudesse ter qualquer intenção histórica²⁷.

Em suas sete primeiras narrativas longas, todavia, o autor consolidou a sua filosofia da composição – *realismo formal*, vocação histórico-geográfica e preocupação identitária –, aquela que o conduziu passo a passo em sua demanda por uma forma estético-narrativa ideal para corresponder à paisagem contemporânea da colonialidade; forma capaz de figurar as identidades, as vozes, os sujeitos, a história e o território portugueses sob o signo da fratura, da tensão e do trânsito, emergentes dos diversos discursos sociais portugueses; identidades, vozes, sujeitos, histórias e territórios, ao menos desde o *25 de abril* e do fim das guerras de libertação da África, lembrados, imaginados, mas calados pelos portugueses, como categorias de uma narrativa historiográfica e cotidiana oscilante entre o imaginário do colonizador europeu e o imaginário do colonizado africano, entre o imaginário do passado colonial e o imaginário do presente pós-colonial, entre o imaginário do espaço europeu além-mar e o imaginário do espaço europeu aquém-mar; lembrados, imaginados e enunciados como uma espécie de purgação, a um só tempo, dolorosa, sarcástica e disfêmica dos acertos e erros, das

27 Lobo Antunes nega, em sua fala na FNAC, por ocasião do lançamento do romance *Comissão das lágrimas*, em 03 de dezembro de 2011, que seus romances tenham alguma intenção histórica. O que nos parece, porém, é que esta negação teve um caráter irônico e de provocação, tendo em vista a consciência do escritor sobre a composição de sua obra em contraste com a concepção aristotélica da história. In: < <https://www.youtube.com/watch?v=nlAGUDT5W4Q> >.

conquistas alteadoras e das derrocadas trágicas, que transitam entre o lugar discursivo ocupado pelo Próspero europeu e o lugar discursivo ocupado pelo Caliban colonizado²⁸.

De certo modo, nesse sentido, a poética portuguesa para o romance contemporâneo, ao menos a que se conforma na voz itinerante de Lobo Antunes, vincula-se muito mais a uma epistemologia do Sul, que procura no paradigma da colonização/descolonização²⁹, uma espécie de lugar ideológico de fronteira, a partir do qual se possa compreender a própria memória e imaginário portugueses na nova ordem fragmentária do capital, em que vários núcleos, vários modos de produção, várias temporalidades, várias racionalizações, vários jogos identitários e culturais, vários percursos do capital são admitidos como constitutivos da nova fase da economia-mundo capitalista, identificada, equivocadamente, como mundo pós-colonial, pós-capitalista ou pós-moderno – inclusive para a estética –, visto que, a despeito desta classificação de superação e transformação histórica, permanecem ativas no mundo ocidental, tanto a ideia histórica de colonialidade, quanto a ideia estética de modernidade, atualizadas, a bem da verdade, sem grandes rearranjos no plano da linguagem, mas tendo como ponto de partida, os recursos de *hibridização* e *tensionamento* que, longe de significarem invenção absoluta, constituem reconfigurações de princípios estéticos legados pelas vanguardas históricas.

Já, a *alegorização*³⁰ da história e do cotidiano portugueses, como recurso estético, confere à poética antunesiana, um caráter radicalmente simbólico – ora metafórico, ora metonímico, ora nos dois sentidos –, caráter, por vezes, apenas subjacente e menos desenvolvido nas narrativas que antecederam *As Naus* (1988), apesar de aparecer como recurso, desde a trilogia inicial, como bem se pode ler, no trecho a seguir do romance *Os cus de Judas*, de 1979, em que o narrador e protagonista, encenando um diálogo que suprime, autoritariamente, a voz da interlocutora, rememora a infância, a juventude, a experiência do serviço militar em Angola e tenta, a partir destes retalhos discursivos, recompor sua história e se recolocar na vida portuguesa, remetendo o olhar dos leitores para os discursos portugueses em torno do salazarismo, da guerra de libertação da África e do caso dos retornados. O

28 SANTOS, B. S. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. v. 4. São Paulo: Cortez, 2010, p. 226-276.

29 GROSGUÉL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. Trad. Inês Martins Ferreira. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 80, Março 2008, p. 115-147.

30 (...) entender a *alegorização* como um processo recorrente na obra de Lobo Antunes, que permite, a partir de um discurso narrativo, evocar outros discursos narrativos.

discurso sobre o zoológico de sua infância, como uma matriz interpretativa da vida e como prenúncio sublime e grotesco, tanto da individualidade, quanto da coletividade portuguesa, se destaca como uma *alegorização* dos discursos de sua identidade de retornado, dividida entre Portugal e Angola, entre o passado e o presente, entre o trágico e o ridículo, porque apontam, ora metaforicamente, ora metonimicamente, para discursos de autorrepresentação e de representação da colonialidade portuguesa entre imagens sublimes e grotescas.

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fios de rebuçado na concha da língua. Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com meu pai, os bichos eram mais bichos (...). Os plátanos entre as jaulas acinzentavam-se como os nossos cabelos, e afigurava-se-me que, de certo modo, envelhecíamos juntos: o empregado de ancinho que empurrava as folhas para um balde aparentava-se, sem dúvida, ao cirurgião que me varreria as pedras da vesícula para um frasco coberto de rótulo de adesivo: uma menopausa vegetal em que os caroços da próstata e os nós dos troncos se aproximavam e confundiam irmanar-nos-ia na mesma melancolia sem ilusões; os queixais tombavam da boca como frutos podres, a pele da barriga pregueava-se de asperezas de casca. (...) Se fôssemos papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuro, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa, quando os neptunos dos lagos se despem do lodo do seu musgo e passeiam nas praças vazias ansiosas órbitas ferrugentas. Talvez finalmente falasses de si. (...) Eu afago-lhe os seios à sombra oblíqua das raposas, você compra-me um gelado de pauzinho ao pé do recinto dos palhaços, bofetadas de sobrelha para cima que um saxofone trágico sublinha. E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum de nós pertence, e teima em descer pelo escorrega num riso de que nos chega, de longe em longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado. (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, pp. 7-9).

N’*Os cus de Judas*, o apagamento da voz da interlocutora e a imposição de um monólogo, em lugar do diálogo pressuposto pelo enredo, pode ser lido como uma espécie de *alegorização* do discurso autoritário do salazarismo e como discurso formador das narrativas oficiais monolíticas, a respeito da relação entre a guerra de libertação de Angola e a situação de desmantelamento do salazarismo e de redemocratização portuguesa (“... *O espectro de*

Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo.”, p. 13). Todavia, a problematização invisível deste discurso monolítico, a partir da voz subjacente da interlocutora, permite, ao mesmo tempo, a desarticulação, rearticulação e uma constante ressemantização do discurso do narrador-soldado, retornado de Angola, filho de família tradicional e conservadora, que, apesar da ingênua infância e dos ímpetos rebeldes, experimentados na adolescência à esquerda, foi mandado, contra a vontade, para lutar na guerra em Angola por 2 anos, em tempos de recrudescimento do regime salazarista. Na África, o narrador vive uma história de aparência épica, conforme a família conservadora imagina, mas que se realiza, verdadeiramente, como história trágica, de perdas, de frustrações, de decepções, conforme a experiência do narrador revela. Nesse sentido, como retornado, o soldado vivencia uma trajetória problemática, entre o imaginário familiar guardado na memória e a vivência pessoal da guerra, percurso de tentativa e erro diários, buscando se refazer, se reencontrar, restabelecer seus valores, seu pertencimento, seu lugar no mundo, seu cotidiano, a partir do que lhe restou: o tempo da noite e o espaço entre seu apartamento solitário e um bar qualquer, em que procura, com certo desespero e resignação, um tipo qualquer de comunhão, de aceitação, de vínculo com os sentimentos da infância, quando o percurso e a ligação da casa da família ao zoológico, estabelecia uma relação entre sua individualidade e a coletividade, entre a vida privada e a vida pública em Lisboa.

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fios de rebuçado na concha da língua.... (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, pp. 7-9).

O zoológico, por sua vez, com todos os seus atrativos, surge como *metaforização e alegorização* da infância que, em sua dualidade, prenuncia tanto o sublime, quanto o grotesco do futuro (“... aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com meu pai, os bichos eram mais bichos...” versus “... o empregado de ancinho que empurrava as folhas para um balde aparentava-se, sem dúvida, ao cirurgião que me varreria as pedras da vesícula para um frasco coberto de rótulo de adesivo...”), já que alegoriza tanto o momento de aparente pureza e ingenuidade da infância diante da realidade histórica da família e do salazarismo (“... Por

essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno de hipérboles majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor-de-rosa...”), quanto o futuro conflituoso, incerto e desolador da guerra de libertação da África portuguesa e dos retornados de guerra.

De um lado: o embarque para África e para o espaço da guerra de libertação em Angola – o professor preto do ringue de patinagens com suas meninas, a identificação do narrador menino com os animais do zoológico, em seu espaço de bicho (pp. 7-11) e a imagem da arca de Noé que, mais tarde, adensaria a alegoria (p. 24) – primeiro, como imaginação profética na família, e, depois, vivência e experiência, transformando o menino ingênuo do zoológico, em um homem:

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente um homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais (...)

(...) embarcado à força numa arca de bichos com cólicas, que arrancaram às florestas natais das suas repartições, das suas mesas de bilhar e dos seus clubes recreativos, para os lançar, em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, de insegurança e de morte. (...)

De facto, e consoante as profecias da família, tornaram-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e de pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe, de tempos a tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça. (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, pp. 14, 24 e 28).

De outro lado: o retorno do narrador a Portugal, sendo o homem em que se tornara durante a guerra; agora, buscando restabelecer um diálogo com seu passado, buscando reencontrar a identidade, a comunhão e o pertencimento perdidos em África, perdidos nas metáforas e metonímias da infância:

Se fôssemos papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuro, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa... (...)

Pertenço sem dúvida a outro sítio, não sei bem qual, mas suponho que tão recuado no tempo e no espaço que jamais o recuperarei, talvez que ao jardim

Zoológico de dantes e ao professor preto a deslizar para trás no ringue de patinagem sob as árvores, entre os guichos dos bichos e a campainha do vendedor de gelados. Se eu fosse girafa amá-la-ia em silêncio, fitando-a de cima da rede numa melancolia de guindaste, amá-la-ia com o amor desajeitado dos exageradamente altos, mastigando os chiclets de uma folha pensativa, ciumento dos ursos, dos papa-formigas, dos ornitorrincos, das catatuas e dos crocodilos, e desceria trabalhosamente o pescoço pelas roldanas dos tendões para esconder a cabeça no seu peito em trêmulas marradas de ternura. (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, pp. 7-9 e 29-30).

No mesmo passo em que o desdobramento da metáfora do zoológico dá funcionalidade à *alegorização* na obra, é preciso considerar que um desdobramento metonímico também faz parte dessa funcionalização da alegoria. A experiência de infância, a partir da relação estabelecida entre o zoológico e a casa do narrador, não somente se apresenta como metáfora da relação entre Portugal e África, mas também como metonímia e, portanto, como uma parte que significa o todo da relação do próprio narrador com Portugal e do narrador com Angola, e, ainda, nesse compasso, como desdobramento, em sua totalidade, se apresenta como caso individual que significa o caso coletivo de milhares de jovens portugueses que foram obrigados à experiência da guerra na África portuguesa e à condição de retornados, para encenar traumáticas reinserções na realidade lusa, ora como escolta das urnas mortuárias, ora como escoltados, representando, de todo modo, uma cena trágica, mas, ao mesmo tempo, caricatural, ordinária e acobardada, do retorno impossível do Dom Sebastião.

Acerca da veracidade desta última (da morte), não sobejam dúvidas: grandes caixões repletos de fêretros ocupavam uma parte do porão, e o jogo, um pouco macabro, consistia em tentar adivinhar, observando os rostos dos outros e o nosso próprio, os seus habitantes futuros. Aquele? Eu? Ambos? (...) No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência da alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes. (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, p. 24).

Tal procedimento de atualização da forma do romance histórico, que busca vincular o discurso estético das vanguardas históricas ao discurso historiográfico pós-colonial – e melhor dizendo – ao discurso da crise da colonialidade, alcançou grande expressividade no sétimo romance de Antunes, *As Naus* (1988), em que a notação da história, a partir da *hibridização*, do *tensionamento*, da *descrição identitária*, da *alegorização*, da *parodização*, da *disfemismização*, da *metaforização* e da *metonimização*, mobiliza e desloca os significados líricos, trágicos e épicos, transmutando-os em significados mais humorísticos, críticos e

sarcásticos. Não se quer afirmar com isso que os romances anteriores tenham se isentado do humor, da crítica e do sarcasmo da pena antunesiana, mas sim que, n' *As Naus* (1988), a sátira assumiu uma proporção de protagonismo estético, estabelecendo, sobretudo, por meio de alegorias, paródias e disfemismos, uma desfiguração crítica e uma espécie de carnavalização³¹, tanto da história, quanto do cotidiano portugueses e de seus discursos líricos, épicos e trágicos, como autorrepresentação e representação da colonialidade lusa.

De modo verticalizado, as temporalidades, as espacialidades e os sujeitos e suas vozes e ideologias representados n' *As Naus* (1988), como *paisagens estéticas em trânsito* das identidades e do pertencimento lusos, são desfigurados e redimensionados, no sentido de desencadear a sua própria superação, como resultado de confrontos com suas caricaturas, que se compõem da conjunção entre ruínas da história e da vivência portuguesas fraturadas, cambiantes entre representações discursivas épicas, trágicas, líricas exacerbadas e ridicularizadas, no limite do grotesco.

Observe-se um trecho da obra:

O poeta imaginou uma horda de tísicos em uniforme hospitalar, acorados na neblina das dunas, à espera de um monarca risível que se elevaria das águas na companhia do seu exército vencido. Desde que regressara de África que até o fluir do tempo se lhe afigurava absurdo, e não se conformava ainda com os demorados crepúsculos de calda de marmelo do verão, a ausência de capim e o seu restolhar ávido de insectos, e movia-se na cidade como num planeta criado pelo mecanismo da imaginação, informado por notícias de jornal tão enigmáticas como arrulhos de baleia. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 176).

No trecho, encontra-se uma intensa carga simbólica, desenvolvida a partir do mito mais caro da construção e da dissolução do império ultramarino: a volta de Dom Sebastião. De modo simbólico, o trecho narra o cotidiano ordinário, baixo e ridículo e, como alegoria, remete ao discurso historiográfico e ao discurso mitológico que, presentes na memória e no imaginário portugueses, são inseridos, todavia, artificialmente, no tempo e no espaço cotidiano contemporâneos da *Lixboa*, a propósito da satirização e da inversão de seus significados que, até então, tinham sido enunciados de modo épico, trágico e lírico, por inúmeros escritores portugueses, entre eles, o próprio Fernando Pessoa, em seu *Mensagem* (ex.: *Última nau* e *O quinto império*). O reaproveitamento recorrente e o desdobramento deste

31 BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

conteúdo épico, trágico e lírico – resgatado na forma de uma narrativa disfemismizante da memória e do imaginário lusitano – enunciado como sequências narrativas simbólicas e evocativas, radicaliza, n’*As Naus* (1988), o recurso da *alegorização*.

Guardadas as diferenças do propósito ideológico e da matriz simbólica, estruturalmente, a *alegorização*, no romance *As Naus* (1988), constitui uma espécie de retomada do procedimento humorístico do teatro de Gil Vicente, que se propôs, a seu tempo, a um juízo social moralizante, a partir da evocação e da caricaturação, no cotidiano português renascentista, dos discursos mitológicos medievais católicos (*Auto da barca do Inferno*, 1531), enquanto, Lobo Antunes, propondo uma reflexão sobre a história, sobre a identidade e sobre o pertencimento portugueses, recorre à evocação e a caricaturação, no cotidiano português contemporâneo, da mitologia moderna, constituída pela memória e pelo imaginário expansionista da colonialidade. Utilizando-se do mesmo recurso alegorizante, Vicente e Antunes promovem a inserção de um plano mítico e sublime do imaginário no plano ordinário e cotidiano da realidade, incitando, desta forma, um rebaixamento do mito e um alteamento do cotidiano, numa espécie de carnavalização da épica e da mitologia portuguesa, sem conceder contudo, qualquer tipo de olhar idealizante para o cotidiano ordinário.

Já o recurso da *parodização*, por sua vez, foi que permitiu a Antunes, mais especialmente, a reescritura dos discursos historiográficos portugueses e dos discursos cotidianos portugueses, levando às últimas consequências, o propósito de atualizá-los, reestilizá-los, criticá-los, ironizá-los e disponibilizá-los como paisagens estéticas em trânsito para, também assim, desconstruir, por um processo de *ready-made* – de implosão, à maneira dos artistas dadaístas ou da *pop art*, de desconstruções de dentro dos próprios discursos correntes, portanto –, os padrões discursivos épicos, trágicos e líricos, consagrados como discursos fundamentadores da empresa colonial lusitana tanto em suas conquistas, quanto em derrotas.

É o que pode encontrar, em escala modesta, no romance *Memória de elefante* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), e em escala exacerbada, n’*As Naus* (1988).

Em *Memória de Elefante* (1979), por exemplo, a conjugação do discurso do narrador em terceira pessoa ao discurso do protagonista em primeira pessoa constitui, de modo sintomático, uma paródia do discurso psiquiátrico, discurso social corrente e proeminente em Portugal, nos tempos do salazarismo e da guerra de libertação da África portuguesa, reaproveitado por Antunes de sua própria experiência como médico psiquiatra e mesclado aos

discursos historiográficos e discursos cotidianos, no sentido da desconstrução de um imaginário profundamente doentio do português, movido pelos mitos originários do messianismo e do sebastianismo, que foram instrumentalizados pelo salazarismo, na construção de uma imagem de grandiosidade identitária portuguesa, centrada no império ultramarino. A paródia do discurso psiquiátrico é o que se enuncia desde o início da narrativa, quando, de modo metalinguístico, caricatural e disfemismizante, se configura uma apresentação da tipologia discursiva que daria voz aos narradores e, assim, a possibilidade de uma análise crítica, sarcástica e pessimista do imaginário português em conflito com a realidade:

Put a que pariu os psiquiatras organizados em esquadra de polícia, pensava sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira, puta que pariu o Grande Oriente da Psiquiatria, dos etiquetadores pomposos do sofrimento, dos chonés da única sórdida forma de maluquice que consiste em vigiar e perseguir a liberdade da loucura alheia defendidos pelo Código Penal dos tratados, puta que pariu a Arte Da catalogação Da Angústia, puta que me pariu a mim, rematava ele ao embolsar o retângulo impresso, que colabro, pagando, com isto, em lugar de espalhar bombas nos baldes dos pensos e nas gavetas das secretárias dos médicos para fazer explodir, num cogumelo atômico triunfante, cento e vinte e cinco anos de idiotia pinamaniquesca. (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, pp. 9-10).

É a *parodização* que permite aos narradores, em *Memória de elefante*, se apropriarem, de modo pessimista e sarcástico, do discurso psiquiátrico, para analisar, portanto, não somente os pacientes que buscavam os consultórios do hospital, mas todos os tipos que tomavam parte do cotidiano do protagonista – colegas médicos, funcionários do hospital, amigos, mãe, pai, tias, tios, primos, ex-mulher, filhas, transeuntes anônimos, conhecidos ocasionais, angolanos, guerrilheiros, soldados, amantes, prostitutas etc –, seja pelo convívio real, ou pelo viés do convívio fantasmagórico da memória e do imaginário, numa tentativa de compreensão das identidades e do pertencimento legados pela história da construção e da desconstrução do império colonial e suas decorrências no imaginário cotidiano.

Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevistos, as antenas de televisão espantavam os pombos na direção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas, rugas inesperadas conferiam à boca das tias expressões de Montaignes desiludidos,

a multiplicação de eventos familiares empurrava-o para a pré-história do folhetim de que dominava apenas acidentes paleolíticos. Primos que abandonara em calções resmungavam nas barbas incipientes uma revolta que o transcendia, celebravam-se defuntos que deixara a colecionar as obrigações do Tesouro para as quais haviam deslocado o apetite infantil de amontoar caricas: no fundo era como se, através dele, se repetisse um Fr. Luís de Sousa de *blazer*. (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 82).

Todavia, o maior interesse da narrativa, será, por fim, a análise (3ª pessoa) ou autoanálise (1ª pessoa) disfemismizante da persona, do comportamento e dos relacionamentos do próprio protagonista – que, muitas vezes, se dão como um jogo de espelhamentos entre o psiquiatra e seus contracenantes ou como projeções de sua personalidade no seu espaço ordinário de trânsito – entre o hospital psiquiátrico e seu apartamento:

Na subida descida do Estoril, ao cruzar o volume cinzento do Forte Velho com o seu enorme e horroroso peixe de metal suspenso sobre os pares que dançavam (Há quanto tempo não vou eu ali?) o psiquiatra tornou a visualizar o apartamento deserto, o espelho do quarto de banho e a garrafa da cozinha ao lado do púcaro de metal, únicas boias de salvação no desolado silêncio da casa. Cá fora, à entrada do edifício, as folhas secas dos eucaliptos restolhavam constantemente sopradas pelo vento alto, no rumor de dentaduras postiças que se entrechocam. Os automóveis dos inquilinos, quase todos luxuosos e grandes, encostavam os narizes à parede à maneira de crianças amuadas. Na sua caixa do correio (...) nunca havia nenhuma carta para ele: sentia-se como o coronel de García Márquez, habitado pela solidão sem remédio e pelos cogumelos fosforescentes das tripas, aguardando notícias que não chegavam, que não chegariam jamais, e apodrecendo lentamente nessa espera inútil alimentada de um vago milho de promessas. De modo que quando o semáforo passou a verde numa súbita mudança de humor, voltou à direita e dirigiu-se para o Casino. (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 136).

Seja, portanto, no sentido da autoanálise ou no sentido da análise do outro, é bastante sintomático o fato do narrador e do protagonista, em seus discursos de mescla, caracterizarem as personagens que, com “eles”, de certo modo, contracenam, fazendo uso de imagens conflituosas: ora imagens disfemismizantes, ora imagens requisitadas do universo das artes, da política, da historiografia, dos esportes e da mitologia portuguesa. É como se dá, por exemplo, quando o narrador e o protagonista, juntos, se referem à enfermeira e a uma paciente, como parte da paisagem da sala de consulta, associando a análise psicológica a uma ferina ironia que debocha do cotidiano:

(...) A sala de consultas compunha-se de um armário em ruína roubado ao sótão de um ferro-velho desiludido, de dois ou três *maples* precários com o forro a surgir dos rasgões dos assentos como cabelos por buracos de boina, de uma marquesa contemporânea da época heroica e tísica do dr. Sousa Martins, e de uma secretária que abrigava na cavidade destinada às pernas um cesto de papéis enorme, parturiente carunchosa afligida por um feto excessivo. Em cima de um naperon enodado uma rosa de papel cravava-se na sua jarra de plástico como a bandeira remota do capitão Scott nos gelos do polo Sul. Uma enfermeira parecida com a D. Maria II das notas de banco em versão Campo de Ourique comboiou na direção do psiquiatra uma mulher entrada na véspera e que ele não observava ainda, ziguezagueando de injeções, de camisa a flutuar em torno do corpo como o espectro de Charlotte Brontë vogando no escuro de uma casa antiga. O médico leu o boletim de internamento “esquizofrenia paranoide; tentativa de suicídio”, folheou rapidamente a medicação do Serviço de Urgência e procurou um bloco na gaveta enquanto um sol súbito aderiu, jovial, aos caixilhos. (...)

A Charlotte Brontë a cambalear à beira do KO químico voltou para a janela uma unha onde o verniz estalava:

– Alguma vez já viu o sol lá fora, seu cabrão? (...)

Quando é que eu me fodi?, perguntou-se o psiquiatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carroll grandioso. (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, pp. 14-15 e 21).

Já, posteriormente, n’*As Naus* (1988), o tom humorístico e pessimista se exacerba. Parodiando discursos históricos e míticos adensados no imaginário épico e lírico português, um sarcasmo provocativo promove o dismantelamento de todos os retratos identitários e de pertencimento lusitanos. Como ocorre, por exemplo, na cena a seguir, em que a personagem Pedro Álvares Cabral, em companhia de Diogo Cão e de Francisco Xavier – este, posicionado como narrador –, parodia o discurso historiográfico sobre a morte de Dom Sebastião (1578) e sobre tomada da coroa portuguesa por Dom Filipe II de Espanha (1580), a partir de um discurso sarcástico e disfemismizante:

Foi então que topamos com um grande aparato militar de castelhanos protegendo uma tenda alumiada de barraca de feira, centenas de estandartes, bandeiras e cozinhas de campanha, cirurgiões que amolavam bisturis e ilusionistas que divertiam a tropa, e uma sentinela nos informou que o rei Filipe se reunira com os seus marechais na rulote do Estado-maior a combinar a invasão de Portugal, porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 133).

Cabral, de modo sarcástico e grotesco, rebaixa a empresa conquistadora e colonizadora de Dom Sebastião, oferecendo uma explicação ordinária e disfemismizante a

respeito do desaparecimento do rei em Alcácer Quibir e a respeito da instauração do Filipismo, no final do século XVI. Os discursos nacionais e cotidianos a respeito destas empreitadas lusas são aqui, portanto, repisados, criticados e satirizados, a partir de um processo humorístico demolidor de reescritura e *parodização* (*ready-made*, Marcel Duchamp).

Quando, porém, a alegoria, a paródia, a *descrição identitária*, a metáfora e a metonímia avizinham-se do universo naturalista, estabelecendo um flerte com imagens baixas, jocosas, repugnantes, grotescas, escatológicas, a narrativa antunesiana ganha a tonalidade da *disfemismização* que, como princípio estético, exacerba a presença do grotesco e a crueza nas *paisagens estéticas* construídas a partir da história e do cotidiano lusitano, à moda de um Eça de Queirós, de um Aluísio Azevedo ou de um Émile Zolá.

É esse tom naturalista, disfemismizante, que se pode colher do trecho de *Conhecimento do Inferno* (1980), em que o narrador busca explicação para sua presença na guerra de libertação angolana:

Estive alguns momentos, de mãos nos bolsos, a observar os exércitos da companhia, erguendo e baixando as espingardas na poeira amarela do claustro, a pensar que me haviam mandado a Elvas não para salvar pessoas da guerra mas para as enviar para a mata, mesmo os coxos, mesmo os marrecos, mesmo os surdos, porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas do Ultramar necessitavam do sacrifício de todos, porque o Exército É O Espelho Da Nação, porque O Soldado Português É Tão Bom Como Os Melhores, porque o caralho da cona do minete do cabrão do broche da puta que os pariu, estive a ver, encostado a uma coluna de pedra rugosa como as árvores antigas, os futuros heróis, os futuros mutilados, os futuros cadáveres (...) Não eram rostos, nem pescoços, nem ombros, nem torsos, eram dezenas de enormes pénis murchos que se haviam acumulado ali na minha ausência, de testículos pendentes, de repulsivos pêlos escuros e compridos, dezenas e dezenas de pénis quase encostados aos meus olhos em pânico a ameaçarem-me com as trombas moles das suas peles. (ANTUNES, *Conhecimento do Inferno*, 1980, pp. 33-34).

É, no entanto, n'*As Naus* (1988), que o procedimento da *disfemismização* se recrudescer:

(...) enquanto aguardo que as mulheres trepem, encosta acima, das discotecas de vodka marado do Bairro das Colônias e da Luciano Cordeiro, que entrem na pensão tontas de vinho falso, que passem por mim sem me notarem sequer, a fim de estender o braço para a última, para a mais bêbada e sonolenta e desprevenida de todas, a espalmar contra os relevos do balcão, lhe levantar as lantejoilas da saia e lhe lavar as coxas, à força, numa energia de arado, à medida que a cadeira oscila no soalho, para trás e para a frente, a

palhinha do assento, até os meus arrancos terminarem ao mesmo tempo que os suspiros do pau, ela alisar o vestido num som de cravos de papel que se mistura com o das asas dos pombos, e eu me afastar, compondo a breguilha, para enxotar o focinho do primeiro cão vadio, surgido da noite a espiar da soleira, no jazigo da Residencial, as múmias adormecidas dos hóspedes. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 30).

No trecho, Pedro Álvares Cabral, como retornado, fora morar na pensão de Francisco Xavier, onde assiste, todas as noites, à sua mulher africana ser conduzida por Xavier a uma *boite*, em que, com outras mulheres da pensão, ela se prostitui para pagar as diárias do pensionato. Para ter lugar em *Lixboa*, Cabral, destituído de toda sua significação histórica e da possibilidade de todo o seu fazer heroico e, mesmo, de todo o seu fazer cotidiano, resignado, aceita o processo de zoomorfização e de rebaixamento humanos que se impõe a ele e à mulher, por conta de sua condição de retornado das ex-colônias. Ao desmantelamento violento, ao processo de embrutecimento, ao sarcasmo com que se desarticula a história de Portugal, a história de Pedro Álvares Cabral nas Índias e a história cotidiana do homem português comum retornado do mundo colonial, calando-lhes todos os possíveis discursos de dignificação humana, até o limite do grotesco e da reificação, a este processo de submissão das personagens à lógica do grotesco e do rebaixamento humanos, a este processo, na estética do romance histórico de Lobo Antunes, denomina-se *disfemismização*.

N’*As Naus* (1988), a *Lixboa* – como paisagem estética em trânsito em que se dá o enredo alegórico e paródico – nega e afirma, ao mesmo tempo, o realismo histórico, a partir de sua magem disfemismizante. Tendo sua construção pautada na realidade geográfica e histórica da Lisboa real, da qual deriva como alegoria, paródia e disfemismo, a *Lixboa* é constituída pela *hibridização* e pelo *tensionamento* de duas paisagens – a paisagem da colonização e construção do império colonial português e a paisagem da descolonização e falência do império colonial português –; nesta paisagem, sujeitos, olhares e vozes díspares e concomitantes, objetiva e subjetivamente, suscitam e ressuscitam uma experiência e uma reflexão coletivas a respeito da história, mobilizando, ao mesmo tempo, a vivência e a reflexão individuais a respeito do cotidiano baixo, pautado no que se pode ressaltar de mais asqueroso da paisagem real.

Já, quanto ao recurso da *descrição identitária*, presente na totalidade da obra antunesiana, observa-se que é a partir dela que, muitas vezes, se estabelece uma tensão entre ambientes e sujeitos, e, nesse sentido, uma espécie de jogo de espelhamentos entre paisagens humanas e paisagens histórico-geográficas. É, pois, por meio desta projeção dialética e,

portanto, por meio desta inextricável relação entre narradores e personagens e seus ambientes, que se dão, nas narrativas antunesianas, os retratos psicológicos, sociológicos e culturais, as paisagens estéticas que, além de identificar sujeitos, tempos e espaços, também identificam a relação de pertencimento entre tais sujeitos e Portugal.

Em *Memória de elefante* (1979), o discurso compartilhado entre narrador e protagonista, estrategicamente construído por meio da radicalização do discurso indireto livre, apresenta a paisagem histórica, geográfica e humana do trajeto cotidiano da personagem pela cidade de Lisboa, estabelecendo uma correspondência entre trajeto e identidade do protagonista, bem como uma problematização de seu pertencimento, promovendo uma espécie de sessão de análise ou autoanálise do indivíduo e da coletividade, o que, sarcasticamente, compõe tanto o cotidiano profissional da personagem – médico psiquiatra – quanto seu cotidiano íntimo, mergulhado na obsessão de reencontrar e compreender seu próprio ser no mundo português, depois de retornar da guerra em Angola. É nesse sentido que o trajeto e o trânsito entre o hospital em que o psiquiatra trabalha e o apartamento em que ele mora constituem um espelho em que ele projeta a própria imagem e o significado de seu ser e de sua existência concreta composta dos restos, dos fragmentos, das ruínas de espaços, dos tempos, dos fatos e dos relacionamentos que, mais amplamente, estão presentes na memória e no imaginário do homem português pós-colonial. Vale ressaltar que essa tensão entre personagem e trajeto acaba, por fim, instaurando uma paisagem estética em trânsito que representa um Portugal em trânsito entre as temporalidades, espacialidades e subjetividades salazaristas e pós-salazaristas, coloniais e pós-coloniais.

Como de costume, vou chegar atrasado na sessão de análise, pensou o psiquiatra parado num sinal vermelho a quem atribuía de momento inteira responsabilidade por todos os infortúnios do mundo, os seus à cabeça da lista bem entendido. Estava na faixa lateral da avenida da república, atrás de uma camioneta de carga, e trepidava de impaciência olhando o trânsito que corria perpendicularmente a si, vindo de Campo Pequeno, desconforme mesquita de tijolos, catedral dos cornos. Duas raparigas muito bonitas passaram junto ao carro de conversa uma com a outra, e o médico seguiu-lhes o movimento das omoplatas e das coxas à medida que andavam, a harmonia perfeita, de pássaro em voo, dos gestos, a forma como uma delas afastava o cabelo com a mão: quando era mais novo, tinha a certeza de que nenhuma mulher se interessaria por mim (...) Aos quatorze, quinze anos levaram-me pela primeira vez ao cem da Rua do Mundo, eu nunca tinha estado no Bairro Alto à noite (...) Sentei-me numa sala de espelhos e de cadeiras ao lado de uma mulher em combinação (...) e de repente vi-me multiplicado até a náusea nos espelhos biselados, dezenas de eus aflitos mirando-se uns aos outros em pasmo de pavor: claro que a pila se me reduzia nas cuecas ao tamanho que

ficava ao sair do banho de água fria, harmónio de pele engelhada capaz quando muito de mijadela oblíqua, e desapareci corredor fora em trote humilde de cão expulso (...) (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 109).

No trecho, o médico, que já cumpriu seu dever diário de trabalho no hospital psiquiátrico, dirige-se a uma clínica particular, para se submeter a uma sessão de análise. Desse modo, tanto o tempo decorrido no hospital, em convívio com os colegas e com os pacientes, quanto o tempo de deslocamento até o consultório do psicólogo, como parte do trajeto de retorno ao apartamento em que mora, se apresentam como uma paisagem estética em trânsito – histórica, geográfica e humana –, em que o protagonista se espelha na busca de compreender-se, de reencontrar-se, de entender seu lugar no mundo e seu ser português. No trecho, o *sinhal vermelho* surge como projeção de todos os seus infortúnios, de todos os impedimentos à sua felicidade; o *sinhal verde* para os outros desperta-lhe, assim, um misto de inveja, de impaciência e de desolação, ao passo que, de um lado, sugere estar ele em um trajeto de vida equivocado, apesar de revelar, por outro lado, positivamente, a existência de caminhos abertos para seguir bem na vida em Lisboa; *as duas raparigas bonitas* que passam pelo carro, atizam-lhe o desejo, explicitam a sua solidão, sua irrealização, sua perda amorosa, sua realidade fraturada, marcada no tempo cotidiano de sua narrativa, sobretudo, pelo vazio provocado pela separação e pela ausência da mulher e das filhas no apartamento solitário. Neste sentido, o hospital – vida profissional – e o apartamento – vida pessoal – vão se mesclando no percurso, constituindo uma paisagem psicológica projetada na paisagem do trajeto, expressão da objetividade e da subjetividade do mundo e da vida portuguesa do protagonista. Como extensão do hospital, o trajeto cotidiano e o apartamento do médico oferecem assim, um retrato de seu insucesso e de sua incompletude na vida, ora a partir dos tempos e espaços da guerra em Angola, ora a partir dos tempos e espaços da infância, ora a partir dos tempos e espaços de seu trajeto cotidiano por Lisboa, em que todas as imagens se fundem, como uma paisagem estética bricolada.

A paisagem constituída pelo trajeto da personagem conduz, ainda, a um tempo-espaço de sua formação, tempo-espaço de sua iniciação sexual malfadada, aos 14 ou 15 anos, quando, em uma sala de espera nauseante, repleta de espelhos, sua personalidade se estilhaça, se desarticula e a realidade se lhe afigura aterrorizante. Essa paisagem estética da adolescência é revivida, depois, quando a personagem, deixando a memória mais remota, volta a relatar a sua experiência cotidiana mais presente, como paciente na sala de espera de

seu psicanalista, ambiente em que o protagonista também se projeta, tentando reconhecer-se, considerando a história de seu fracasso e a busca de um sentido de seu ser em Lisboa, imaginando que o sinal de trânsito das ruas lhe seja verde também e que, em vez de impaciência e guerra, a cidade possa lhe oferecer tranquilidade e paz:

Que porra de lavagem à cornadura é esta que saio daqui torcido como um velho com reumático, lumbago, ciática, bicos de papagaio e dor de dentes, alma de rafeiro a ganir a caminho de casa, e no entanto volto, volto pontualmente dia sim dia não para receber mais trolha ou uma indiferença total e nenhuma ideia acerca de como sair deste poço ou pelo menos visionar um nada de ar livre lá em cima, nenhum gesto que me mostre a direção de uma certa tranquilidade, de uma certa paz, de uma certa harmonia comigo: Freud da puta judia que o pariu vai levar no cu do teu Édipo. Abriu a porta do grupo e em vez de declarar Merda para todos disse Boa tarde e foi sentar-se, disciplinadamente, na única cadeira livre da sala. (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 113).

No romance *Os cus de Judas* (1979), a *descrição identitária* exerce, a princípio, o mesmo papel: o de vincular, de modo dialético, a personagem ao seu ambiente de trânsito entre Portugal e Angola, entre memória e vivência, estabelecendo uma paisagem estética identitária:

O meu pai, magro e anguloso como um mórmon, viajava à deriva na poltrona, impulsionado pela chaminé de navio do cachimbo. A sombra inchava volumes geométricos nos prédios vizinhos, desenhada por um Soulages triste. E eu masturbava-me no quatro sob a fotografia colorida do Benfica, na esperança de vir a ser um dia o Águas da literatura, que de cócoras, ao centro, desafiava o universo com o orgulho de mármore de um discóbolo triunfal.

No cu de Judas, oculto por uma farda de camuflado que me fornecia a aparência equívoca de um camaleão desiludido, adia a minha partida para Estocolmo a bordo de um barco de papel impresso, para viajar de helicóptero, de balões de plasma entre os joelhos, a recolher da mata os feridos das emboscadas, que sobreviventes estupefatos erguiam à maneira dos corpos brandidos dos náufragos. (...) e eu, tenso de raiva, imaginava a satisfação da família se lhe fosse dado observar, em conjunto e de chapéu de aba larga como na Lição Anatomia de Rembrandt, o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse, consertando a linha e agulha os heroicos defensores do Império, que passeavam nas picadas a incompreensão do seu espanto: c'est un peu dans chacun de ces hommes Mozart assassiné, dizia eu furioso dentro de mim (...) Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas de sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor (...) (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, p. 45).

No trecho, o narrador recordando uma cena da adolescência, caracteriza o pai a partir de imagens épicas, ligadas à navegação de conquista (“... *viajava à deriva na poltrona, impulsionado pela chaminé de navio do cachimbo...*”) e imagens geométricas, como os prédios de linhas retas (com seu sentido de racionalidade, força, masculinidade, simplicidade etc), todavia, regadas de sombra e tristeza, à maneira da pintura de Pierre Soulages (1919-). Tal imagem que liga o pai à paisagem de Lisboa, mas, ao mesmo tempo, à imagem da navegação, se estende, entretanto, à figura do filho, o próprio protagonista e narrador, que analisa sua intimidade, a partir do ambiente fechado do quarto e da masturbação, como deleites, que prenunciam sua escrita de prazer, descoberta e conquista, à moda de dois craques de futebol do Benfica – o angolano José Águas (1930-2000) e seu filho lisboeta, Rui Águas (1960-), que jogavam com arte geométrica (“... *desafiava o universo com o orgulho de mármore de um discóbulo triunfal...*”). A *descrição identitária*, esta que vincula paisagem histórica e geográfica à paisagem humana, prossegue, entretanto, para completar a autoimagem do protagonista, dividido entre o seu ser de médico com pretensões a escritor lisboeta e seu ser de médico com pretensões de soldado na guerra em Angola. A imagem de ser um “Águas da literatura”, ou seja, um jogador angolano ou um descendente de angolanos, que atua, todavia, em Lisboa, se estende à imagem de sua participação na guerra, de que a família certamente, se orgulharia, porque em defesa do império ultramarino e, assim sendo, da própria grandeza identitária de Portugal e do português. No entanto, ao costurar os feridos ou resgatar os mortos (“... *o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse, consertando a linha e agulha os heroicos defensores do Império, que passeavam nas picadas a incompreensão do seu espanto...*”), o médico-escritor, mais uma vez, prefigura sua identidade e sua escritura como resultado do trânsito entre Portugal e Angola, agora, marcadas, ainda mais contundentemente, pela construção racional, geométrica e abstrata de Soulages, apesar de desatadamente embebida na épica da conquista e, no mesmo passo, na tragédia irônica do troco da colonização, a partir do qual, a identidade e o pertencimento lusos podem ser repensados criticamente. Neste caso, o vínculo da vivência e da intimidade do protagonista, tanto com Portugal, quanto com Angola, tanto com a paisagem de Lisboa (Benfica), quanto com a paisagem de Luanda (guerra de libertação angolana), marcam a formação de ideologias em trânsito, de um discurso em trânsito, de subjetividades em trânsito, de identidades e de pertencimentos em trânsito entre o mundo colonial e o mundo pós-colonial. Este olhar para a paisagem identitária e de pertencimento é possibilitado, na obra de

Antunes, em grande parte, pelo recurso estético da *descrição identitária* que resulta em paisagens estéticas identitárias e de pertencimento.

Será, porém, a exacerbação da *metaforização* e da *metonimização*, como processos estéticos, que se responsabilizará, todavia, pela conjunção entre o sublime e o grotesco, entre o universo histórico e mítico e o universo cotidiano e ordinário, na obra antunesiana.

A *metaforização* desenha a maior parte dos aspectos simbólicos dos romances, exacerbando o aspecto estético das narrativas que, desse ponto de vista, à moda do *teatro épico brechtiano*, evidencia-se, a todo tempo, como ficção, como literatura, sobretudo, em função da linguagem peculiarmente conotativa que, no percurso das comparações, analogias e substituições de uma imagem por outra, conduz-se, invariavelmente, entre o sublime e o grotesco, entre o prazer e a náusea.

Em *Conhecimento do Inferno* (1980), esse processo de *metaforização* domina o discurso do narrador, que mescla à experiência discursiva do médico psiquiatra à experiência discursiva do cotidiano de retornados, no sentido de recompor, esteticamente, a paisagem discursiva do cotidiano português pós-colonial.

No capítulo quinto, os narradores – 3ª pessoa e depois, em 1ª pessoa, em conjunto – estabelecerão uma correspondência entre o Alentejo, um paciente do hospital psiquiátrico e a autoimagem do protagonista espelhada no cotidiano profissional e nas imagens traumáticas herdadas da guerra em Angola, a partir de um intenso e exagerado jogo de equivalências e substituições:

O Alentejo, verificou ele estendendo o ouvido para além do motor, a apalpar o voo das grandes borboletas negras da tarde nascidas dos chaparros à maneira de trémulas folhas de sombra, dos campos amarelos de Verão e das oliveiras eternamente misteriosas, eternamente nocturnas, prateadas e lilases no ar quente da tarde, o Alentejo começa por ser esta cor diferente do silêncio, esta textura branca do silêncio que os cães distantes rasgam, de quando em quando, de latidos vermelhos como clarinete dos palhaços. É uma paisagem morta, um corpo morto horizontal de membros afastados, de que se ergue um leve hálito de ervas idêntico às flores de cera dos defuntos, animadas ainda de um sopro de vento. Um corpo verde como o do noivo que apareceu um dia no hospital, mascarado de vocalista de orquestra, profuso de rendas, de unhas envernizadas, arame de laca no cabelo e mala de viagem na mão, a sorrir palidamente em torno risos aflitos de desculpa. (...)

Com este discurso profusamente simbólico, o narrador, primeiro, em terceira pessoa, apresenta uma percepção sinestésica do protagonista em relação ao Alentejo, paisagem inicial

de sua viagem: “... o Alentejo começa por ser esta cor diferente do silêncio, esta textura branca do silêncio que os cães distantes rasgam, de quando em quando, de latidos vermelhos como clarinete dos palhaços...”. Configurado, a princípio, a partir de uma profunda subjetivação, o espaço-tempo, desenhado entre o sublime e o grotesco (“... cor diferente do silêncio, esta textura branca do silêncio...” versus “... que os cães distantes rasgam, de quando em quando, de latidos vermelhos...”) se transfigura em imagem absolutamente negativa no imaginário do médico retornado da guerra em Angola: “... É uma paisagem morta, um corpo morto horizontal de membros afastados, de que se ergue um leve hálito de ervas idêntico às flores de cera dos defuntos...”, para, finalmente, ganhar equivalência à imagem de um paciente, que buscava internação do hospital psiquiátrico: “... Um corpo verde como o do noivo que apareceu um dia no hospital...”. Depois dessa sequência de articulações simbólicas, o narrador, por fim, constitui uma equivalência entre todas estas imagens e a imagem do próprio protagonista:

Preciso ser internado – elucidou o sujeito, a lançar constantemente para a porta (a crença natural, pensou o médico) curtos soslaio de pavor. A unha comprida do dedo mínimo raspava o verniz da secretária, idêntica a um quarto-crescente num céu de fórmica turvo, um quarto-crescente embaciado pela cera da orelha. (...)

– Quero ser internado porque estou maluco – repetia o homem das rendas e do fato verde, de *Tabac* a escorrer-lhe pelas têmporas num suor de pânico.

O braço dele retirava-se para fora da sesta como as pinças das parteiras separam uma criança do útero materno, e a minha boca soltava, ao acordar, os tristes ganidos de protesto dos recém-nascidos, a agitarem os membros em espasmos inúteis. Como de manhã com a campainha do despertador, em que lutava a fim de voltar ao côncavo de ventre do sono, onde as sombras da infância fluctuam no *écran* das pálpebras. (...)

– Uma espécie de asilo político – sugeriu o enfermeiro. Os óculos quadrados brilhavam-lhe de ironia. (...)

– Temos a loja cheia – disse eu, esquecido do capote de toureiro. – Cheia de alcoólicos, de epiléticos, de frénicos, de paranóicos, de gajos sem cama onde dormir a não ser a minha lá dentro, ao pé da garrafa de água e do telefone. O vizinho pode escolher: ou eu me chego para o canto ou dormimos abraçados.

E imaginei-me de encontro ao fato verde do noivo como a um tronco de musgo, com as minhas pernas nuas enroladas na fazenda absurda das calças dele, a respirar a resina liquefeita do *Tabac* do cabelo, de que se evolava o acre odor marinho das barbearias de Alcântara, em cujos metais ondula a água invisível do rio, e as gaivotas giram em torno das cabeças tesouradas, idênticas a pequenas nuvens magras e raivosas. Quando o pincel me tocava na nuca um arrepio esquisito espalhava-se na espinha como se um bicho me trespassasse dos joelhos para o sexo, e reflúísse, gelado, no interior dos testículos, num bafo agudo de ácido. (...) O enfermeiro foi abrir a porta ao homem da mala, com uma palmada de apoderado no ombro:

– Você tem de compreender, ó sócio. Para abrigo político só as embaixadas.
(ANTUNES, *Conhecimento do Inferno*, 1980, pp. 87, 89 e 91).

O paciente referido no trecho não tem nome; é apresentado como “*o homem das rendas e do fato verde*”, um noivo que tentava fugir ao casamento, posto que já era casado. Nesse sentido, para escapar do que entendia ser sua tragédia, negava a realidade, afirmando sua própria insanidade para que pudesse ser internado. Desse modo, “*o homem das rendas e do fato verde*” é aproximado do médico (“... *ou eu me chego para o canto ou dormimos abraçados.*”), por conta de imagens do cotidiano profissional, da relação médico-paciente, do cotidiano luso, do cotidiano traumático dos retornados e, sobretudo, por conta da equivalência subjetiva e por conta da identificação estabelecida entre o protagonista e a paisagem do Alentejo e entre o paciente e a mesma paisagem (“... – *Temos a loja cheia – disse eu, esquecido do capote de toureiro. – Cheia de alcoólicos, de epiléticos, de frénicos, de paranóicos, de gajos sem cama onde dormir a não ser a minha lá dentro...*”).

E imaginei-me de encontro ao fato verde do noivo como a um tronco de musgo, com as minhas pernas nuas enroladas na fazenda absurda das calças dele (ANTUNES, *Conhecimento do Inferno*, 1980, pp. 91).

A roupa verde do paciente recupera, para o médico, imagens de árvores cobertas de musgo (“... *imaginei-me de encontro ao fato verde do noivo como a um tronco de musgo...*”), odores marinhos (“... *o acre odor marinho das barbearias de Alcântara...*”), ondulações de um rio invisível (“... *em cujos metais ondula a água invisível do rio...*”), gaivotas como nuvens (“... *gaivotas giram em torno das cabeças tesouradas, idênticas a pequenas nuvens magras e raivosas...*”), imagens de natureza do Alentejo que, todavia, evocam também imagens de Angola, da guerra e dos compromissos institucionais inescapáveis, em que se projetam os seus estados de alma, seus desejos de fuga, seus traumas, sua insanidade a cuidar de insanos: uma negação do real, em nome da afirmação de um universo fantasmagórico, onírico e insano, mas, ao mesmo tempo, colorido, natural e belo.

É pois, nesse intenso exercício discursivo de equivalências de imagens – que se dá, portanto, no percurso da metáfora, ou seja, que se efetiva no campo das comparações, das analogias e das substituições de imagens por outras imagens julgadas equivalentes –, que se pode detectar o exacerbamento do processo de *metaforização* da obra antunesiana. O mesmo processo que se encontra nas outras narrativas de Antunes, caso d’*Os cus de Judas*, na cena

em que o narrador traça comparações, analogias e equivalências entre imagens suas, de outros retornados e imagens da paisagem:

Às quatro da manhã os espelhos são ainda suficientemente misericordiosos ou opacos para nos não devolverem o rosto amarrotado e encolhido das noites sem sono, que os olhos baços do aeroporto impedia-me de me confrontar nos vidros com a minha silhueta hesitante, inclinada como uma cana de pesca para o peixe gordo da mala, com a gravata que as muitas horas de avião haviam decerto desviado da bissectriz dos colarinhos, transformando-a num trapo mole como os relógios de Dalí, com as rugas que se acumulam em torno das pálpebras, à maneira dos vincos concêntricos de areia dos jardins japoneses; entre o homem que voltava sozinho da guerra à sua cidade e caminhava através de cachos de estrangeiros indiferentes, e nós que nos dirigimos para a saída do bar ao longo de um corredor de nuca e perfis cuja monótona diversidade os aproxima dos manequins da baixa, petrificados em acenos imóveis de uma inutilidade patética, há apenas a diferença insignificante de alguns mortos na picada, cadáveres que você não conheceu, as nuca e os perfis nunca viram, os estrangeiros do aeroporto ignoravam, e que, portanto, são inexistentes, inexistentes, percebe, inexistentes, inexistentes como a sua ternura por mim (...) (ANTUNES, *Os cus de Judas*, 1979, p. 79).

No trecho, o narrador, por meio de comparações (“... *inclinada como uma cana de pesca para o peixe gordo da mala...*”), analogias (“... *Às quatro da manhã os espelhos são ainda suficientemente misericordiosos ou opacos...*”) e equivalências entre imagens (“... *entre o homem que voltava sozinho da guerra (...) e nós que nos dirigimos para a saída do bar...*”), constitui um processo de intensa *metaforização*, que proporciona, simultaneamente, a apresentação do estado de alma do retornado de guerra, neste caso, do próprio narrador, e de seus compatriotas que não passaram pela experiência da guerra e que, portanto, como estrangeiros que desconhecem Portugal e a portugalidade, desconhecem, por sua vez, a morte e a condição dos retornados e a natureza de suas identidades e pertencimentos. Estas imagens, aos olhos do narrador, conseguem resumir a situação da vivência da guerra e, por conta dela, traçar uma linha de separação inexorável e uma fratura irreparável entre retornados da guerra e suas antigas identidades e lugares de pertencimento, ruptura de todo traumática.

Por sua vez, o processo de *metonimização* se dá nos planos mais amplos dos romances antunesianos e diz respeito à relação entre partes e todos que se propõe nas obras.

Em *Memória de elefante* (1979), por exemplo, esse processo se estabelece no plano geral da narrativa, em que um dia da história do protagonista – um médico, ex-soldado, retornado da guerra em Angola – representa toda trajetória de sua vida. Nesse mesmo passo,

considere-se que o trajeto e o trânsito diário do médico, entre o hospital e seu apartamento, se encarrega de ambientar o dia dos fatos, das lembranças e das imaginações do protagonista e, nessa direção, representa o trajeto e o trânsito subjetivos e objetivos de retorno entre Angola e Portugal, entre o passado colonial e o presente pós-colonial, entre o indivíduo distópico e uma coletividade portuguesa em transe, trajeto e trânsito figurados, no enredo, por um dia de retorno do protagonista, do hospital onde trabalha para sua casa vazia, como o retorno de um novo *Ulisses* a uma *Ulisseia* problemática.

– Num asilo de malucos onde estão os malucos?, insistiu o médico. Porque nos arrastamos aqui, nós que ainda possuímos licença de saída diária, se todas as semanas há um barco para a Austrália e existem *boomerangs* que não regressam ao ponto de partida?

– Eu sou velha demais e você demasiado novo, explicou a enfermeira. E os *boomerangs* acabam sempre por voltar nem que seja em bicos de pés, à noite, num assobiozinho envergonhado.

Voltar, pensou o psiquiatra repetindo a palavra num vagar de camponês que enrolasse a mortalha pensativa na tarde de um campo de trigo, voltar, abrir a porta com a simplicidade literária do *Suave Milagre* e informar sorrindo – Estou aqui? (ANTUNES, *Memória de elefante*, 1979, p. 27).

Esse trajeto de retorno, metaforizado pelo *boomerang*, que tanto se refere ao retorno de África a Portugal, quanto se refere ao retorno diário do hospital ao apartamento do protagonista (... e vice-versa), atribui um valor simbólico ao trajeto diário do médico: é uma parte da existência que, todavia, significa o todo da existência, uma vez que se constrói como um ciclo diário, enunciado pela imagem do *boomerang* – partida e retorno ao ponto de partida. Ao mesmo tempo, porém, esse dia individual, dia da subjetividade, dia da vivência exterior e interior do sujeito, assume também a significação de parte que representa a totalidade da história *boomerang* de Portugal, história e mitologia das partidas, dos colonizadores, dos retornos e dos retornados e, portanto, da coletividade portuguesa em sua empreitada colonial.

Como se pode notar na imagem, é o processo da *metonimização* que, inúmeras vezes, confere à narrativa antunesiana, a possibilidade de significar e adensar, em cada parte, o sentido do todo português, de significar a experiência coletiva com a experiência individual, a experiência e a memória histórica e mitológica com a experiência subjetiva cotidiana.

Já, n' *Os cus de Judas* (1979), é o percurso descrito diariamente pelo narrador, entre o seu apartamento de solteiro e um bar noturno qualquer – para, depois, em movimento de *boomerang*, retornar ao apartamento – que dá conta de *metonimizar* sua trajetória de herói

problemático, em busca de si mesmo e de sua reintegração à realidade, enunciando significados bastante semelhantes àqueles enunciados em *Memória de elefante* (1979).

Em *Conhecimento do Inferno* (1980), o processo se repete, mas o trânsito é representado pelo percurso de carro feito pelo narrador, também um médico retornado da guerra em África, quando retorna do Algarve para Lisboa.

Desse modo, a imagem de retorno à casa – apartamento –, depois da aventura pública – trabalho no hospital ou aventura nos bares –, que se figura em *Memória de elefante* (1979) e n' *Os cus de Judas* (1979) se adensa e ganha, pois, sentido mais amplo, quando cotejada à imagem de retorno que é figurada na obra seguinte, *Conhecimento do Inferno* (1980), em que a imagem da casa se transfigura em Lisboa, cidade de partida e de retorno do protagonista, mas, ao mesmo tempo, cidade de partida e de retorno da empreitada luso-colonizadora. No conjunto, esse desdobramento metonímico de imagens, permite tomar as três obras – exatamente nesta relação que estabelecem entre parte e todo do tempo e do espaço português, entre a subjetividade e a objetividade da história portuguesa – como uma representação e problematização da história, da geografia, das identidades e do pertencimento português na paisagem da colonialidade, imagem que será exacerbada até o limite da caricatura, na obra *As Naus*, de 1988, mas que, na trilogia inicial, já aparece na forma de um trânsito que supõe espaços, tempos e sujeitos em situação de partida e de retorno e, assim sendo, na situação de trânsito.

Para Maria Alzira Seixo, é, de fato, n' *As Naus* (1988) que Antunes alcança o apogeu deste seu trajeto construtivo de primeira monta. As diversas experimentações estéticas deflagradas pela trilogia inicial (1979-1980) e amadurecidas e sutilizadas pela trilogia seguinte (1981-1985) atingiriam, por fim, n' *As Naus* (1988), seu propósito experimental mais proeminente: a proposição de uma poética contemporânea para o romance histórico português, a que comparecem núcleos de interesse histórico, geográfico, sociológico e psicológico interligados, girando em torno da ideia-mestra do ciclo e do trânsito: partida e retorno.

Para Seixo, poder-se-ia encarar:

(...) globalmente o conjunto dos sete primeiros livros, até *As Naus*, inclusive, vendo neles, nesse caso, não um ciclo, mas uma trajetória cuja composição é constituída por etapas diversas e por vozes muito distintas, mas que são percorridas com entrecruzamentos evidentes que formam uma rede de interesses interligados (a guerra de África e a psiquiatria, a sensação

de estranhamento perante o absurdo da existência, o leque desses absurdos vários que compreendem a luta colonial, o exercício da medicina hospitalar, os malogros conjugais e sentimentais, a relação familiar, a situação que rodeia o 25 de Abril e as derivas em torno de um projeto individual estabilizado). Porque no seu conjunto, todos esses livros indiciam um caminhar do escritor na esteira de uma forma-romance muito sua, com processos que se vão mantendo (o disfemismo, a escrita torrencial e a acumulação imagística, por exemplo), com outros processos que marcam a especificidade de cada livro (a segunda pessoa interpelativa em *Os Cus de Judas*, ou a separação radical de expressão das personagens em *Auto dos Danados*, ou o espírito parodístico em *As Naus*) e outros ainda que vão conformando essa prática do romance original num modelo aberto mas cada vez mais configurador de um modo próprio de escrever e de organizar a ficção (como acontece com a escrita polilocal de *Fado Alexandrino* ou com a aliança entre o excepcional e o comum conseguida nas personagens e nos factos de *As Naus*). (SEIXO, 2002, p. 195-196).

Noutra medida – no sentido de se poder vislumbrar em uma categoria larga o que Maria Alzira Seixo percebeu e apontou como uma estética de “vozes distintas”, de “entrecruzamentos”, de “processos de disfemismo, escrita torrencial, acumulação imagística”, de “escrita polilocal”, de “segunda pessoa interpelativa”, de “aliança entre o excepcional e o comum”, na busca de uma “forma-romance” – pode-se circunscrever a poética de Lobo Antunes à forma do romance histórico português contemporâneo, grande parte, em função do que se desenhou nas três primeiras obras, o que se tem apontado, e que se fixou no trajeto da escritura do autor, como uma poética de homologias, resultante de uma filosofia estética experimental, na qual se pressupõe o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária que, por sua vez, se materializam como uma estrutura dinâmica, em consonância com princípios estéticos de composição recorrentes, ora enunciados:

I. Princípios gerais:

1. Construção de Paisagens Estéticas em Trânsito;
2. Inquérito sobre a história e a geografia de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses.

II. Princípios específicos:

1. *hibridização* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias;
2. *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias;
3. *alegorização* da história e do cotidiano;
4. *parodização* da história e do cotidiano;
5. *disfemismização* da história e do cotidiano;

6. *descrição identitária*;

7. *metaforização e metonimização*.

Para Seixo, portanto, seria a partir da primeira metade da década de 90, com o oitavo, nono e décimo romances, que o processo criativo de Antunes alcançaria, finalmente, uma segunda fase, e passaria a seleccionar de modo mais preciso os seus recursos, despojando-se, no mais das vezes, das exacerbações e do experimentalismo radical, na intenção de encontrar maior equilíbrio e contenção na composição da relação entre forma estética e forma do conteúdo social. Para ela, *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994) significariam mesmo uma espécie de retração do espírito vanguardista que guiou a trajetória criativa do autor nos romances da década de 1980, em favor de uma escrita mais estável, em certos aspectos, até mesmo mais conservadora.

Do mesmo modo, para Diana Navas – seja por conta do tom classicizante que se encontra no *Tratado das paixões da alma* (1990), para problematizar um processo jurídico; seja por conta da coordenação organizada de monólogos d’*A ordem natural das coisas* (1992), para registrar aventuras e histórias de amores perdidos, de sonhos impossíveis, de casas arruinadas, de existências desfeitas, de infrações morais, de punições, da doçura da morte, enunciadas por diversas vozes, numa noite de insônia de um casal; seja por conta do memorialismo mais realista d’*A morte de Carlos Gardel* (1994), para retratar a morte de um jovem drogado e a sua rede de recordações e vivências familiares –, acontece, depois d’*As Naus* (1988), um processo de refinamento da escritura de Antunes, que empenha-se, então, no propósito de obter uma narrativa mais orgânica e, nesse sentido, empenha-se em uma espécie de refreamento do ímpeto experimental e em uma racionalização maior quanto à escolha e quanto ao dimensionamento no uso dos recursos, mesmo porque, passam a corresponder, como forma ou estrutura dinâmica, a realidades mais fechadas e mais conservadoras, vinculadas ao cotidiano da família de classe média lisboeta.

Como assevera Maria Alzira Seixo, ocorreu uma:

(...) retracção da escrita, uma maior sobriedade no delinear da frase (longa embora e desdobrada, mas nitidamente mais implosiva do que explosiva – isto é, marcando dificuldades e retenções da matéria narrada, assuntos interditos ou situações de exposição incómoda), assim como uma certa contenção metafórica (que refreia irradiações de sentido sem lhe impedir uma constante direcção de analogia disruptiva) e uma organização meticulosa do agenciamento da intriga romanesca (que sempre existiu nos

romances deste autor, é certo, mas que aparece agora mais concentrada) (...) (SEIXO, 2001, p. 196).

Ao que parece, a contenção experimental verificada na tríada formada pelo oitavo, nono e décimo romances de Antunes se deu, em última instância, por conta do grau de maturidade formal alcançado pelo percurso construtivo de sua poética que, mais parcimoniosamente, passa a coincidir com seu novo eixo temático, em torno do provincianismo e do conservadorismo familiar do bairro de Benfica, universo que, à vista da poética de homologias de Antunes, não se coadunava, inteiramente, com a estética do excesso e da exacerbação prevalecente nas sete primeiras narrativas.

Nesta direção, tomando a família e o provincianismo de Benfica como matéria narrativa de seus romances, Antunes se beneficia do universo de discursos e de elementos espaciais, temporais, sociais e ideológicos mais tradicionais, mais lineares, tendendo, em certo grau, para uma estética mais próxima do realismo de escola, em que um memorialismo mais franco, mais coadunado à memória e à imaginação familiar, propicia a construção de paisagens estéticas mais contidas, com mais alto grau de verosimilhança e naturalidade discursiva.

É o que se pode observar já no título *A ordem natural das coisas* (1992), que prenuncia uma representação literária mais direta e realista do espaço, do tempo e dos sujeitos e suas vozes e ideologias. Na trama, o prenúncio se confirma: duas vozes narrativas, paralelas e bem definidas, se incumbem de dar vazão à memória das personagens, que têm suas histórias revividas, a partir de um discurso mais linear, mais ordenado, menos metafórico:

Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de setembro trazia da Buraca, com as ovelhas e os chibos que galgavam a Calçada na direção do cemitério abandonado, tangidos por um velho de boina e pelas vozes dos mortos. Ainda hoje, meu amor, estendido na cama à espera do efeito do valium, me sucede como nas tardes de verão em que me deitava, à procura de fresco, num bairro de jazigos destroçados: sinto um ornato de sepultura magoar-me a perna, ouço a erva das campas no lençol, vejo serafins e os Cristos de gesso que me ameaçavam com as mãos quebradas; uma mulher de chapéu plantava couves e nabos nas raízes dos ciprestes; os badalos dos cabritos tilintavam na capela sem imagens, reduzida a três paredes calcinadas e a um pedaço de altar com toalhinha submerso em trepadeiras; e eu observava a noite avançar lápide a lápide, coagulando as bênçãos dos santos em manchas de trevas. (ANTUNES, 1992, *A ordem natural das coisas*, p. 9).

Neste trecho, predomina o recurso da *descrição identitária*, mais afeito ao memorialismo e à narrativa orgânica e linear (“... Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de setembro trazia da Buraca, com as ovelhas e os chibos que galgavam a Calçada na direção do cemitério abandonado...”). As metáforas são mais contidas e pendem para um realismo verossímil de imagens mais ordinárias, por vezes, grotescas, que se antepõem, e mesmo, substituem o sublime (“... sinto um ornato de sepultura magoar-me a perna, ouço a erva das campos no lençol, vejo serafins e os Cristos de gesso que me ameaçavam com as mãos quebradas...”). Em todo caso, o tempo e o espaço mostram-se tensionados – passado e presente, espaço íntimo e espaço público, no sentido de se construir uma paisagem estética identitária metonímica, a partir da qual se representam e se revelam identidades e relações familiares destroçadas (“... Ainda hoje, meu amor, estendido na cama à espera do efeito do valium, me sucede como nas tardes de verão em que me deitava, à procura de fresco, num bairro de jazigos destroçados...”).

Para Maria Alzira Seixo, até *A morte de Carlos Gardel* (1994), estende-se um ciclo de romances em torno da família, alimentado por tensões do cotidiano urbano do bairro de Benfica, universo ambíguo configurado entre certa modernidade e certo provincianismo que se projeta, deliberadamente, na própria forma dos romances, conferindo a estas narrativas, seus aspectos estéticos mais contidos.

As três narrativas seguintes – *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999) – mantêm, de certa maneira, os modos de composição dos três romances anteriores. A despeito da estrutura dinâmica romanesca geral e da orientação temática mais variadas, repisam um percurso estético mais seguro e contido, o que não quer dizer que não se valham, aqui ou ali, de princípios de composição mais experimentais, erigidos até *As Naus* (1988). Este é caso de *O esplendor de Portugal* (1997), em que a história de desagregação familiar encontra maior correspondência formal na fragmentação do tempo, do espaço, dos sujeitos e suas vozes e ideologias, a despeito de uma enunciação bastante fluida e orgânica.

Segundo Seixo, na tríade, *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999), a filosofia estética e o conjunto de recursos estéticos antunesianos se manifestam, mais uma vez:

(...) como uma espécie de afinação de técnicas e procedimentos anteriores, cuja execução nos vai no entanto surpreender pela alteração das estruturas romanescas, pelo lugar e voz dos enunciados, assim como pela temática e pela rede figurativa que ela põe em jogo na história que o romance conta. Como sempre na obra de António Lobo Antunes, a mundividência emerge idêntica e coesa, com novidades de acréscimo, com alterações de intriga, com transmutação de enfoques ou tingida de perspectivas inusuais no modo de contar; mas a forma de a compor em arte literária desenvolve o virtuosismo de inovação que a análise de dez dos seus romances já aqui nos permitiu sublinhar, investindo porém num modelo romanesco cuja especificidade se mantém, mas cujo enriquecimento se cuida com um labor vigilante que o atalhe em função de uma sobriedade, economia e despojamento pretendidos. (SEIXO, 2001, p. 282-283).

Em *Manual dos inquisidores* (1996), a trama se dá em torno do 25 de abril e as suas decorrências na desarticulação do núcleo familiar tradicional. São as transformações econômicas, políticas e sociais, ideológicas, culturais e afetivas, portanto, que interessam na obra, como material e como mundividência lusitana. Desse modo, a forma da narrativa se constituirá como reflexo da instável, insólita e grotesca relação entre Francisco, ex-ministro salazarista e seu filho que, como narrador, conduz a narrativa, a partir de uma sutil sondagem psicológica da família, espelhada, todavia, na situação de ruptura da realidade histórica portuguesa da crise do salazarismo.

Já, n' *O esplendor de Portugal* (1997), ocorre um deslocamento temático inusitado, pois, abandonada as reflexões sobre a família radicada em Lisboa, no bairro de Benfica, o autor busca resgatar a dualidade de ambientes da sua primeira tríade, retratando uma família de portugueses dividida entre o espaço-tempo angolano e o espaço-tempo português, durante a guerra de independência e guerra civil angolanas. A matriarca, uma portuguesa, envia seus filhos Carlos, Rui e Clarisse para Portugal, mas permanece em Angola, tentando salvar as propriedades e os vínculos de identidade e de pertencimento da família com a colonialismo. Alternando pontos de vista – Carlos, Rui, Clarisse, mãe –, o enredo gira em torno da problemática de reunir novamente a família, no dia de natal de 1975, o que não se dá por conta da morte da matriarca.

Em *Exortação aos crocodilos* (1999), quatro mulheres, no período imediatamente posterior ao 25 de abril, monologam sobre seus pensamentos, atividades, desejos, medos, recordações da infância e fantasias. Destaca-se aqui o fato de que a narrativa, ou mais exatamente, as narrativas, sejam conduzidas por um quarteto de vozes femininas, destoando do vasto corolário de vozes masculinas condutoras dos enredos antunesianos de até então.

A sequência destes três romances – *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999) – perfaz um ciclo de narrativas de instrução, cujo caráter pedagógico recorre aos princípios específicos da *parodização* e da *alegorização* que, comparecendo desde os títulos, identificam as narrativas com gêneros e estruturas passadistas – manuais de instrução, tratados filosóficos e livros de exortação –, como se tratassem mesmo de tais gêneros e estruturas, apesar de, na forma, na temática, na ambiência e na linguagem, atestarem o caráter modernizante e experimental do romance histórico português contemporâneo. De todo modo, a recorrência ao aspecto pedagógico e ao aspecto paródico e alegórico de tais estruturas passadistas permite não somente a atualização de tais formas, como também o jogo permanente da prosa portuguesa contemporânea, qual seja: o diálogo entre paisagens do passado – memória, história, mitologia... – e paisagens presentes – observação, vivência, experiência... –, criando, a partir de tais estruturas discursivas literárias conflituosas, paisagens estéticas em trânsito, que acusam o silenciamento traumático da situação de colonialidade, apesar problematizá-lo, no sentido de sua superação, ou de uma espécie de catarse histórico-social.

É o que se presencia no seguinte trecho de *Exortação aos crocodilos* (1999):

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no assoalho 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) ao chegar à janela o anúncio luminoso da confeitaria do largo a que faltava uma letra, metade submergido 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 de aguardente que pertencia ao meu sonho não bem um sonho mas como as coisas eram em Coimbra, o restaurante da minha família no térreo, os quartos no andar de cima, a minha avó Mamãe Alícia que não falava português, falava galego e depois da morte do meu avô presidia ao negócio e à sua casa: por não lograr mexer-se, derivado ao reumático, duas empregadas lavavam-na, vestiam-na, molhavam-na, colocavam-na na cadeira no topo das escadas da qual dirigia os cardápios, resolvia os diferendos, se zangava com os filhos, verificava as contas à noite num caderninho de escola, a minha avó, autoritária e entrevada, chamando-me com o dedo aterrador (...) (ANTUNES, *Exortação aos crocodilos*, 1999, p. 5).

No trecho, ocorre uma *hibridização* e um *tensionamento* de tempos e espaços que permitem trazer o passado ao presente, em uma espécie de devaneio da narradora (“... *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...*”).

Recuperando, pois, recursos e propensões do percurso mais experimental das sete primeiras obras, *Exortação aos crocodilos* (1999), procura, em verdade, mais uma vez, uma *parodização* da própria história portuguesa e de suas formas narrativas conservadoras e passadistas, a partir da representação e da problematização da memória e da historiografia portuguesas, como uma espécie de devaneio fantasmagórico e como exortação negativa e acusatória. No enredo, uma avó autoritária, entrevada, que dirige a família e os negócios (“... *depois da morte do meu avô presidia ao negócio e à sua casa...*”), com dedo aterrador, metaforiza e metonimiza, ao mesmo tempo, o próprio estado autoritário salazarista que, colocado no poder, sempre presidiu tudo com dedo ameaçador em riste (“... *colocavam-na na cadeira no topo das escadas da qual dirigia os cardápios, resolvia os diferendos, se zangava com os filhos, verificava as contas à noite num caderninho de escola, a minha avó, autoritária...*”), além de criar e repercutir, de modo unilateral, na educação portuguesa, discursos e ideologias fascistas e autoritárias. A estrutura e o gênero da exortação não se cumpre, porém, na narrativa, a não ser de modo negativo e paródico desfigurador. A fragmentação moderada da linguagem, para intercalar a vivência cotidiana e presente da narradora às suas memórias, para intercalar a observação da narradora às suas experiências interiores, acaba por atualizar o gênero passado da exortação, fazendo-o ganhar novo vulto, especialmente, no próprio decorrer da narrativa, a partir da inserção de múltiplas vozes narrativas, que ampliam o processo de inserção da historiografia no cotidiano, fazendo eco de uma voz feminina que interpela negativa, intimista e, ao mesmo tempo, disfemística, realista, crítica e ironicamente, tanto a história portuguesa, quanto suas decorrências no cotidiano. A partir destes procedimentos, a forma da exortação do passado é desarticulada e atualizada, primeiro, por um olhar feminino, alternativo à épica e à exaltação lírica, segundo, pela multiplicação e reverberação desse olhar e voz em outras vozes ainda, durante a narrativa.

Os dois romances seguintes – *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e *Que farei quando tudo arde* (2001) – mantêm o eixo de discussão antunesiano em torno do núcleo familiar, como acontecia na tríade antecedente.

O primeiro, *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), traz um relato de impressões, de sensações e de pensamentos da narradora Maria Clara, que decorrem da doença e do internamento de seu pai. Acontecimentos e sonhos, desejos e temores seguem, nesta narração de caráter psicológico, se entrelaçando com a situação da colonialidade portuguesa; o discurso, neste caso, assume uma forma próxima à forma do diário de anotações, seguindo em um passo semelhante à formulação das seis narrativas anteriores, nas quais aconteceu o reaproveitamento de formas mais orgânicas e conservadoras, no sentido de os atualizar e de encontrar alternativas formais para o romance histórico português e, desse modo, corresponder a *hibridização* e ao *tensionamento* entre história, geografia e literatura.

Já, o segundo romance do par, *Que farei quando tudo arde* (2001), apresenta os relatos do narrador Paulo, filho de Judite e Carlos, sobre traumas e problemas gerados em sua vida, de um lado, porque seu pai é um travesti, cantor e bailarino da noite e, de outro lado, porque vive uma conturbadíssima relação com a mãe que, por sua vez, é alcoólatra e prostituta. Se, porém, no romance *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), a *parodização* do gênero do diário pareceu dar conta de uma perfeita correspondência entre forma narrativa e matéria narrada, no sentido da criação de uma paisagem estética em trânsito, formada por intersecções entre descrições fotográficas e descrições psicológicas da narradora, no caso de *Que farei quando tudo arde* (2001), a narrativa disfemismizante, com tendências naturalistas ao grotesco, é que possibilitará uma paisagem de reconhecimento e de pertencimento para o seu narrador problemático, que tenta encontrar no espaço-tempo português da colonialidade, a sua própria identidade e o seu lugar de pertencimento.

Boa tarde as coisas aqui em baixo (2003), romance premiado com o prêmio da União Latina para a Literatura (2003), marcará um retorno da paisagem em trânsito entre Portugal e Angola, como elemento de composição fundamentador da forma romanesca de Antunes. No enredo, um agente de serviço viaja para a antiga colônia em África e, lá, desaparece. Assim, tem de ser substituído por outro, que também segue o mesmo destino; este, por sua vez, é substituído por outro... e por outro... e assim por diante. Todos os que se vão desaparecem na floresta, colocando o leitor numa incômoda condição de esperá-los ou de desejar buscá-los, perdendo-se também nessa teia do desconhecido, nessa floresta de que se

deseja o regresso de um ser conhecido e que lá se perdeu. Esta trama recorre, indubitavelmente, ao célebre poema *Noite*, do livro *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, acrescentando-se, notoriamente, de uma refinada reflexão sobre a validade da palavra e de suas possibilidades como registro fiel ou desvirtuador do real, de suas possibilidades de figurar ou de desfigurar, portanto, a realidade. Esse debruçar-se sobre a própria poética, que permite ao artista moderno pensar o seu discurso estético enquanto o enuncia, aqui, em Lobo Antunes, se constitui como um recurso de autoconsciência, de autocritica e de questionamento da própria natureza da narrativa, presente, todavia, em toda trajetória do autor, sobretudo, como exercício de compreensão e uso da relação estabelecida entre forma do romance e forma da história e da geografia. É o que se pode ler no trecho a seguir:

Será que remendo isto com palavras ou falo do que aconteceu de facto, não aqui, em Lisboa e em Luanda cinco anos atrás? Cinco anos é muito tempo eu sei (...)
Tão difícil explicar-me, de que maneira explicar-me, como se diz isto, quem me ajuda a contar, a ser a pá que desperta o sono, dilacera a garganta da terra e traz à luz os ossos sob as folhas secas? Há alturas que me pergunto por que razão a minha vida terá mudado tanto nestes últimos anos, do Lobito para o Dondo, do Dondo para Malange, de Malange para Luanda, primeiro os meus pais, eu e o tucano que me roubaram da gaiola (...) (ANTUNES, *Boa noite as coisas aqui em baixo*, 2003, p. 27 e 45).

O trecho promove uma reflexão metalinguística que evidencia a dificuldade do narrador, como metonímia da dificuldade portuguesa, em romper o silêncio sobre a colonialidade (“... *Tão difícil explicar-me, de que maneira explicar-me, como se diz isto, quem me ajuda a contar, a ser a pá que desperta o sono, dilacera a garganta da terra e traz à luz os ossos sob as folhas secas?...*”), especialmente, sobre a guerra (“... *Será que remendo isto com palavras ou falo do que aconteceu de facto, não aqui, em Lisboa e em Luanda cinco anos atrás?...*”). Ao mesmo tempo, evidencia a dualidade da paisagem estética em trânsito, a composição, portanto, de duas paisagens que se cruzam – Portugal e Angola – no sentido de compor uma paisagem estética suficiente para a manifestação de identidades portuguesas fraturadas, também em trânsito.

Em *Eu hei de amar uma pedra* (2004), Lobo Antunes recorre à tormenta amorosa e aos flashes de memória de dois amantes e daqueles que os rodeavam, com a finalidade de recobrar as imagens de quarenta anos de encontros amorosos clandestinos, que se davam, metódica e impreterivelmente, às quartas-feiras. A ideia da vivência e da observação, neste

caso, do amor, recobra, na narrativa, um procedimento bastante comum nas obras precedentes de Lobo Antunes: a *hibridização* e o *tensionamento* entre discurso estético e discurso histórico-geográfico, além da tese de que a construção e a vivência da história se dão como processos coletivos, ao menos, compartilhados, e que encontram, desse modo, na forma do romance histórico português contemporâneo – polifônico e multifacetado –, a sua mais excelente forma de enunciação.

Para Diana Navas, é o que se pode ler também em *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), que traz um único fio condutor, enunciado, entretanto, por um processo narrativo polifônico e multifacetado: “*feito das imagens e das vozes (dos que já morreram e também dos vivos) que seguem como flashes na desordem da insônia (...)*”. O romance relata o fim de uma noite, em que quatro personagens – uma mulher que perdeu a filha, uma mulher que nunca teve filhos, um ex-policial e um antigo proprietário rural –, em quatro diferentes lugares de Portugal – Lisboa, Évora, Extremoz e Portalegre –, tentam, em vão, dormir, lutando contra a insônia. É, pois, por meio deste relato polifônico da insônia, da vigília indesejada, causada por inquietações e alucinações, presentificações do passado e imaginações doentias, que o leitor é mergulhado na memória e no imaginário lusos, entre-lugar e tempo pretensamente totalizante, paisagem estética em trânsito, onde e quando a história, a identidade e o pertencimento portugueses são, por mais uma vez ainda, postos em questão.

Em *O meu nome é Legião* (2007), Antunes recorre à história de um *gang* que vive na periferia de uma cidade grande qualquer, inominada. Cruzam-se no enredo, vidas de diversas personagens que, apesar de suas configurações individuais, transmitem a impressão de serem uma única e mesma personagem refundida em um único sujeito coletivo e anônimo que, assim sendo, identifica-se com cada leitor e com cada português, como personagem simbólica, alegorizada; personagem de uma história comum, somente possível, entretanto, na periferia da economia-mundo capitalista, em função da história da colonialidade.

Diferentemente, n’*O arquipélago da insônia* (2008), narra-se a história de uma família burguesa, proprietária de uma herdade no Ribatejo. Retrata-se, pois, a história de três gerações desta família, de modo que suas temporalidades, espacialidades, discursos e ideologias sejam mesclados, hibridizados e tensionados, caoticamente. Os fatos são apresentados sob a ótica de um dos netos da família que, apesar de estar no centro da enunciação, constitui uma voz narrativa que se vale de todas as vozes que avultam de sua

observação, memória e imaginação. Este olhar pluralizado faz emergir, no cotidiano presente, um passado adormecido e estabelece-se como recurso mais marcante do romance que, desta maneira, se põe, por outra vez, a serviço da criação de uma paisagem estética em trânsito, na qual se problematiza identidades e pertencimentos lusos a partir do trânsito entre diferentes tempos, espaços e subjetividades.

No romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), Lobo Antunes, ainda uma vez, recorrerá a dissolução do núcleo familiar português, como temática de sua narrativa. Desta feita, dando relevo aos conflitos resultantes da derrocada familiar – desde a perda dos bens materiais até perda dos laços afetivos. Beatriz, Francisco, Ana, João, Rita, Mercília são as personagens que vivenciam esta derrocada e desagregação da família, cada um com uma participação peculiarmente desenhada e que, no entanto, deixa entrever o mesmo pano de fundo: a problematização da falência da sociedade portuguesa e a problematização da falência do relacionamento humano na situação da colonialidade portuguesa. A partir, portanto, da *alegorização* do viés pessoal de cada um dos narradores, a narrativa permite conjugar, desde seu título, elementos simbólicos cavaleirescos e marítimos, responsáveis pelo expansionismo e pelo alteamento português, no plano histórico e mitológico ocidental, mas, ao mesmo tempo, responsáveis pela derrocada, pela diáspora e pela desagregação da história e da mitologia portuguesa.

Será, porém, em *Sóbolos rios que vão* (2010), que Lobo Antunes alcança um extremo de suas narrativas de desagregação familiar. Por meio de um narrador em estado de confusão mental e dor, por conta de uma cirurgia que acabara de fazer, são evocados a infância, a relação com a família, os amores, os desamores, os acertos e os desacertos históricos e cotidianos portugueses. António, entre as dores e a confusão provocada pela anestesia e pelos medicamentos, recupera, de modo desolado, derrotado, fragmentos da sua vida e da vida das pessoas que a atravessaram no tempo. Este fluxo de consciência é como um rio que corre, assim como no trecho de Camões – que dá título ao romance –; corre, todavia, à moda machadiana, conforme a alinearidade da memória, possibilitando que diferentes temporalidades se cruzem e se sobreponham por processos de *hibridização* e *tensionamento*. Nesta monta, em *Sóbolos rios que vão* (2010), o caráter memorialista, fragmentário e alinear, trágico e metonímico, dá tempero à reflexão identitária e a respeito do pertencimento lusos; reflexão tipificadora do romance histórico antunesiano e do romance histórico português em toda a sua extensão.

Em 2011, Lobo Antunes publica *Comissão das lágrimas* (2011), obra em que o autor recupera e volta a exacerbar os procedimentos estéticos de seu vanguardismo inicial, além de repisar, do mesmo modo, a temática do 25 de abril e das guerras em África e suas decorrências formadoras e deformadoras para o imaginário identitário português e angolano, nos tempos pós-coloniais da colonialidade.

Nesta narrativa, Antunes faz uso da história de uma guerrilheira presa e executada em Angola nos anos 70, lançando luzes sobre um período bastante conturbado da relação entre Portugal pós-colonial e sua ex-colônia, dando destaque para o período da guerra civil angolana e ao controvertido episódio da *comissão das lágrimas*³².

Em um estilo telegráfico, de corrosão da própria estrutura romanesca, à moda de cubistas e dadaístas, Antunes busca em sua *Comissão das lágrimas* (2011), uma exacerbação do uso de seus recursos estéticos, no sentido de produzir uma homologia entre a forma do romance e a forma do conteúdo histórico-geográfico, social e psicológico, gerado pela guerra de libertação e pela guerra civil angolana. Retrato fraturado de um mundo fraturado, cubista, na homologia entre temporalidades, espacialidades, subjetividades da realidade e representação estética fragmentária, expressão de uma multiplicidade de vozes que se juntam, como cacos do lirismo, da tragédia e da épica de guerra: memória e imaginação despedaçadas e alineares que despontam da voz de Cristina, da voz de sua mãe e da voz de seu pai, mas também dos fantasmas, da floresta, da cidade, de Angola, de Portugal, do presente e do passado, exigindo do leitor o esforço da montagem do enredo, que se apresenta como desenredo e, mais uma vez, como uma temporalidade que se pretende totalizante e como entre-lugar, paisagem estética em trânsito, onde se desenham identidades e pertencimentos sobrepostos e conflituosos.

32 *Comissão das lágrimas* é o nome dado à comissão de interrogatórios criada pelo MPLA, em Angola, após as manifestações populares de 27 de maio de 1977; manifestações que o governo de Agostinho Neto classificou como subversiva e combateu duramente como tentativa de golpe de Estado contra o governo revolucionário. Os que acusam a existência da *Comissão* denunciam invariavelmente suas atrocidades políticas, sua atuação violenta e seu desrespeito aos direitos civis e humanos. O livro *Purga de Angola* (2009), de Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus, lançado pela Editora Texto Editores, em maio de 2009, minuciosamente relata os acontecimentos do 27 de maio, a partir do ponto de vista do jornalismo investigativo, e busca elucidar a atuação da suposta *Comissão*. Em seu relato, Dalila e Álvaro Mateus apontam as participações de inúmeros intelectuais do MPLA na *Comissão*, entre eles, Pepetela, Luandino, Manuel Rui Monteiro, Henrique Abranches, Costa Andrade e o próprio presidente Agostinho Neto. A despeito das acusações, Pepetela, em entrevista ao *Jornal DW*, em 14/05/2012, nega contundentemente sua participação e até mesmo a existência da Comissão, referindo-se à necessidade de uma investigação oficial sobre os eventos de 1977, no sentido de tirar as eventuais manchas desta recente história angolana. A despeito das verdades ou inverdades da *Comissão*, um episódio da *Comissão das lágrimas*, em 2011, foi tomado, em Portugal, como motivo para o romance homônimo de António Lobo Antunes.

Assim sendo, a despeito das publicações mais recentes do autor – *Não é meia noite quem quer* (2012); *Caminho como uma casa em chamas* (2014); *Da natureza dos Deuses* (2015); *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016); *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017) e *A última porta antes da noite* (2018) –, e ainda de seus cinco *Livros de crônicas*, publicados em 1998, 2002, 2006, 2011 e 2013, também de sua obra infantil – *A História do hidroavião* (1994), e, por fim, a despeito também de uma coleção de cartas publicadas em 2005 – *D’este viver aqui neste papel descripto: Cartas de guerra* (2005), que compõem o total de 37 obras até o momento, neste trabalho toma-se o ano de 2011 e a publicação do vigésimo terceiro romance do autor – *Comissão das lágrimas* (2011) – como limite de sua reflexão, na medida que, na *Comissão...*(2011), Antunes se propõe não somente a recuperar, mas também a hiperbolizar os recursos estéticos construtores de sua poética de homologias que, a grosso modo, insere a historiografia e a geografia da colonialidade no cotidiano português e o cotidiano português na história e na geografia da colonialidade, tornando a épica mais lírica e a lírica mais épica, fazendo a tragédia mais cômica e a comédia mais trágica, colocando a ficção na história e a história na ficção, compondo, a partir de temporalidades e espacialidades fragmentárias, metafóricas e metonímicas, em trânsito, uma multiplicidade de vozes narrativas solidárias, por vezes, mescladas e sobrepostas, em desenredos ziguezagueantes entre a memória e a imaginação, que se impõem como paisagens estéticas identitárias e de pertencimento lusos e como forma atualizada do romance histórico português para a situação pós-colonial da colonialidade.

Assim sendo, a título de exemplificar, pois, a poética do romance histórico português contemporâneo, representado, integralmente, pela demanda formal de Lobo Antunes, serão analisadas, na continuidade deste trabalho, duas obras emblemáticas de sua produção: *As Naus*, de 1988, que aborda a larga situação da colonialidade e dos colonizadores retornados a Portugal, por conta do império colonial desfeito; e, *Comissão das lágrimas*, de 2011, que reanima a temática do limiar do império colonial, da guerra de libertação e da guerra civil em Angola.

Com estas análises exemplificadoras, pretende-se, pois, confirmar a filiação do romance antunesiano à poética do romance histórico português contemporâneo, como resultado, portanto, de uma poética de homologias estabelecida entre forma estética e forma da realidade histórico-geográfica, e como resultado de uma filosofia estética específica da tradição do romance histórico português: o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e

uma preocupação identitária –; estética atualizada para a situação pós-colonial da colonialidade, expressas por estruturas dinâmicas construídas à base de recursos legados pelas vanguardas modernistas.

III. AS NAUS DE ANTUNES: RETORNAR É PRECISO...

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 Co'uma aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida
 De fazendas, de reinos e de impérios:
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
 Sendo digna de infames vitupérios;
 Chamam-te fama e glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana!³³
 (Luís Vaz de Camões)

O *design* d'*As Naus*

O romance *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, é representante do momento mais contundente da trajetória estético-experimental do autor: aquele que se deu entre os anos de 1979 e 1988 e que corresponde, indubitavelmente, à parcela de contribuição mais significativa de Lobo Antunes, ao processo de construção de uma poética para o romance histórico português contemporâneo.

A partir de um ponto de vista alegórico, paródico e dissemizante – sustentado por tensões dialéticas estabelecidas entre elementos históricos e míticos, líricos e satíricos, épicos e trágicos, ao mesmo tempo – e, a partir de um *design* antiépico – empregado como forma desmitificadora do tempo, do lugar, da sociedade, da cultura, dos discursos e das ideologias da colonialidade portuguesa –, o romance *As Naus* (1988) culmina a primeira itinerância criativa de Antunes, voltada, em seu plano histórico, geográfico e sociológico, para as representações

33 CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Introdução e fixação do texto de Vítor Ramos. São Paulo: Cultrix, 1988.

e questionamentos do salazarismo (1926-1974), da revolução dos cravos (1974), das guerras de libertação da África portuguesa (1961-1974) e de suas decorrências; no plano psicológico, para as representações e questionamentos do trânsito de heróis problemáticos, imersos em aventuras de autoconhecimento e de reencontro com a realidade cotidiana portuguesa, então rebaixada ou perdida; e, por fim, em seu plano estético, para as reestilizações, ressignificações ou reempregos dos recursos discursivos, outrora, defendidos pelas vanguardas históricas da primeira metade do século XX e que foram, em tempo, reaproveitados pelas *vozes itinerantes* portuguesas da década de 1980, no momento inicial da atualização da forma do romance histórico em Portugal – conforme se pode presumir a partir do ensaio *A Voz Itinerante*, de Álvaro Cardoso Gomes³⁴.

Como representante, portanto, deste percurso de atualização do romance histórico português, o romance *As Naus* (1988), de Lobo Antunes, se propõe, em sua estrutura dinâmica, a parodiar a história da colonialidade, sobrepondo e mesclando as duas mais emblemáticas participações portuguesas neste capítulo dilacerante da história humana. Engendra-se, pois, a um só tempo, de um lado, da memória e da mitologia portuguesa mais remotas, em torno da aventura histórica expansionista e mercantilista luso-europeia e de suas decorrências na Europa, na América, na África e na Ásia – como colonialidade portuguesa; e, de outro lado, das observações e das experiências da colonialidade vividas por sujeitos portugueses, problematizando, aberta ou implicitamente, a redemocratização da sociedade portuguesa pós-salazarista, as guerras de libertação da África portuguesa, a descolonização da África e suas guerras civis, processos que, objetiva e subjetivamente, bordam as identidades e o pertencimento lusos no cotidiano português, sobretudo, a partir da década de 1960.

A violência das explosões dos morteiros, das bazucas e dos canhões sem recuo estremecia as lagunas de Bissau, sobrepondo-se aos relâmpagos de março. A noite grupos de colonos de pistola percorriam as travessas amedrontando as sombras, as negras apequenavam-se nas cubatas calando os filhos com os peitos chochos, e eles nunca mais se sentaram aos domingos, inchados de desejo reprimido, no banco da praça das palmeiras: demoravam-se em camisa pelo quarto, desocupados, sem destino, borbulhados de melgas, a fitarem com desgosto o leito coxo ou a janela para o cais onde em vez de colonos atracavam agora paquetes e caravelas de soldados, com a mesma inocência espantada na infância de olhos. Uma noite escutaram por acaso na telefonia, num vendaval de assobios, a revolução de Lisboa, notícias, comunicados, marchas militares, a prisão do governo, canções desconhecidas, e no dia imediato a tropa parecia menos crispada, os

34 GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

bombardeamentos rarearam, pretos de óculos flamejantes e camisas de feriado instalaram-se nas esplanadas e nos largos no lugar dos brancos. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 36).

A despeito, porém, desta patente proposição histórica encontrada nas velas estéticas que movem *As Naus* (1988) de Antunes e que, lato sensu, dá contornos a toda poética antunesiana, em depoimento proferido por ocasião do lançamento de sua *Comissão das lágrimas*, 2011 – depoimento já referido anteriormente –, o próprio autor chama a atenção, antes de tudo, para as dimensões filosóficas e psicológicas de sua obra, como as que ele mesmo, muito bem destacou, vocacionadas, mormente, para discussões em torno das identidades e do pertencimento lusos.

Nunca pensei em fazer um retrato de meu país ou um retrato de África ou fosse do que fosse. Vejo que tudo aquilo que tenho escrito é simbólico. É possível a história que pode haver. Eu espero que não haja nenhuma. É como que um anzol para atrair o leitor a outras coisas mais profundas como: Quem somos. E no fundo, tudo acaba por ser, de uma maneira ou doutra, sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas... ou do que podemos esperar da vida e de qual o sentido da vida. Embora a maior parte das vezes, ela pareça sem sentido, mas mesmo o fato de não ter sentido, já é um sentido. (ANTUNES, *Entrevista Transcrita*, 2011)³⁵.

Ao negar assim, a presença do caráter histórico na conformação de sua *Comissão das lágrimas*, de 2011, e, por extensão, na conformação de sua poética, Antunes o faz, realmente, por ironia e provocação (“... *Nunca pensei em fazer um retrato de meu país ou um retrato de África ou fosse do que fosse. Vejo que tudo aquilo que tenho escrito é simbólico. É possível a história, que pode haver... Eu espero que não haja nenhuma.*”), uma vez que acaba confirmando o que parece negar. Com astúcia e sutileza, ele mesmo sugere o vínculo entre sua filosofia estética e a filosofia estética que dá carnadura ao romance histórico português, este que, valendo-se sempre de processos psicológicos e sociais da história e da mitologia portuguesas, tanto para a composição de suas formas estéticas, quanto para a proposição de seus sentidos sociais, tem, em todo o seu percurso de amadurecimento, problematizado, justamente, as identidades e o pertencimento lusos (Leia-se como exemplos: *Eurico, o presbítero*, 1844, de Herculano; *Viagens na minha terra*, 1846, de Garrett; *A cidade e as*

35 Transcrição de trecho de entrevista concedida por António Lobo Antunes, na FNAC – Chiado, por ocasião do lançamento de seu romance *Comissão das lágrimas*, em 03.12.2011. in: < <https://youtu.be/nLAGUDT5W4Q> >, acesso em 01.08.2017.

serras, 1901, de Eça; *A Sibila*, 1954, de Agustina; *Balada da Praia dos Cães*, 1982, de Cardoso Pires, etc.), como Antunes declara fazê-lo, também, na totalidade de sua própria obra.

Este caminho assumido pela filosofia da composição antunesiana é o caminho adotado pelo romance histórico Português, desde o Século XIX, quando foi gestado, respondendo, a um só tempo, a necessidades econômicas, políticas e culturais portuguesas e a determinações e influências de diversa ordem, inclusive estéticas, advindas das conturbadas relações entre Portugal, Inglaterra (exemplos: Revolução do Porto, 1820; o Ultimato Inglês, 1890; a obra de Walter Scott...) e França (exemplos: As Invasões Napoleônicas, 1807-10; a obra de Alexandre Dumas...), no contexto do nacionalismo, do imperialismo e do colonialismo³⁶.

Ao vincular, pois, a filosofia de sua narrativa à filosofia do romance histórico (“*É como que um anzol para atrair o leitor a coisas mais profundas como: Quem somos. E no fundo, tudo acaba por ser, de uma maneira ou doutra, sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas...*”), Antunes, em verdade, fornece, a chave para a compreensão da natureza de sua própria poética. Construída a partir de uma tensão estabelecida entre um plano histórico de superfície – paisagens históricas e geográficas – e um plano estético mais profundo – paisagens estéticas –, a poética antunesiana estrutura narrativas, cuja finalidade última, são as reflexões ontológicas e existenciais, psicológicas e sociológicas, a respeito das identidades e do pertencimento lusos.

A propósito, portanto, desta finalidade, a forma narrativa estética de Antunes assume, em sua composição, uma homologia formal com a forma das narrativas não-estéticas, sobretudo, as que efabulam os avanços e os retrocessos portugueses, no plano da economia, da política, da sociedade e da cultura, nacionais e internacionais, em especial, a forma contemporânea, fragmentária e multifacetada, dos processos sociais do tempo pós-colonial da colonialidade.

Para se entender de modo exato, é neste sentido amplo de constituir uma reflexão a respeito das identidades e a respeito do pertencimento português (*sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas...ou do que podemos esperar da vida ou de qual o sentido da vida...*), sobretudo, a partir da revisão crítica, sarcástica e pessimista da colonialidade portuguesa, que Lobo Antunes procura compor, n’*As Naus* (1988), um refinado exercício de sua poética de homologias, com o qual propõe uma

36 HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1930*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidl de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

equivalência entre a forma de seu romance e a forma narrativa dos processos sociais vividos por Portugal no momento pós-colonial da colonialidade – paisagem histórica, geográfica e ideológica que, por sua vez, funciona como substrato discursivo mais expressivo para o conjunto das paisagens estéticas oferecidas pelo velho Lobo aos seus leitores, por meio de seus romances.

N'As Naus (1988), são 18 capítulos, relativamente curtos, em que um narrador congregador de vozes, mesclando a sua própria voz às vozes colaborativas de suas personagens, narra histórias, sabidamente fantásticas, mas, ao mesmo tempo, realistas, ordinárias e hilárias, que retratam, metafórica, alegórica, metonímica, paródica e disfemisticamente, a vida de “heróis” da colonialidade portuguesa que, “retornados” de sua aventura navegadora expansionista, assumem uma centralidade nas cenas da vida vivida em *Lixboa*, por conta de sua tentativa desesperançada de encontrar, no cotidiano da cidade, o reconhecimento e a memória do alteamento de seu passado, deparando-se, entretanto, exclusivamente, com a baixeza, com o grotesco e com o ridículo de uma realidade amesquinhada.

Nos capítulos 1, 3, 6 e 15, narra-se a mitigada trajetória de conquistas do navegador Pedro Álvares Cabral; nos capítulos 2, 8, 14 e 18, a alucinatória história de Luís Vaz de Camões e sua fantasia épica lusíada; nos capítulos 2 e 10, apresenta-se a acachapante desventura de um Vasco da Gama aposentado e olvidado; nos capítulos 3, 4, 5, 12 e 16, conta-se a degradante e profana missão de Francisco Xavier; nos capítulos 6, 9, 13, 15 e 17, deslinda-se o demeritório esforço heroico do navegador Diogo Cão; nos capítulos 7 e 11, pinta-se a desafortunada sina de Manoel de Sousa Sepúlveda; no capítulo 9, a peregrinação afortunada, mas desatinada e mesquinha, de Fernão Mendes Pinto... e, para além destes, contudo, em aparições menores, retrata-se a degradação de outros destacados nomes do rol da fama português que, comparecendo aos mesmos capítulos, contracenam sua memória de alteamento e sua realidade de baixeza cotidiana. Entre estes, figuram: Pero Vaz de Caminha, Gil Vicente, Almeida Garrett, Fernão Lopes, Dom Manoel, Paulo da Gama, Egas Moniz, Gil Eanes, Garcia da Orta, Afonso de Albuquerque, Padre António Vieira, Tomás António Gonzaga, Dom Sebastião, etc.

Assumem a narração, o olhar e a voz objetivos e oniscientes de um narrador em terceira pessoa, que se acrescenta do olhar e da voz experienciais e testemunhais das personagens protagonistas de cada capítulo, para formar um olhar e uma voz narrativa que se

pretendem totalizantes. Este olhar e voz, por sua vez, em sua completude incompleta, apresenta a *Lixboa*, conformando-a como uma paisagem estética identitária de Portugal e dos portugueses, e, por isso mesmo, configurando-a como conjunto de espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursividades e ideologias multifacetadas, efabulado de modo alinear e fragmentário, que são propostos em forma de núcleos narrativos paralelos, como representações tácitas dos processos sociais portugueses do tempo pós-colonial da colonialidade.

É o que demonstram os trechos a seguir, extraídos de dois diferentes núcleos narrativos, em que diferentes vozes se conjugam para figurar, esteticamente, a memória e o imaginário sobre os feitos e efeitos do heroísmo expansionista lusitano, refeitos, todavia, nestes núcleos narrativos, a partir de um realismo ordinário, grotesco, rebaixado e até mesmo hilário, ambientado na Lixboa dos retornados.

O primeiro trecho, vem da voz do narrador, em terceira pessoa, somada à voz da personagem Luís de Camões, em primeira pessoa:

Trecho 1:

O homem de nome Luís mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de eléctricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 67).

O segundo, vem da voz do mesmo narrador, em terceira pessoa, somada à voz da personagem Vasco da Gama, em primeira pessoa:

Trecho 2:

Havia quarenta e dois anos que Vasco da Gama não falava ao monarca, e após meses sem conto na sala de espera, a ler revistas de consultório médico misturado com executivos de colete, astrólogos de capa de estrelinhas, representantes de partidos políticos majoritários, minoritários e inexistentes, uma jornalista italiana e a delegação do sindicato dos pacificadores envolta no pó-de-arroz da farinha matinal, encontrou o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acorocado no banco de uma

janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes. (...) As pálpebras de galo idoso de Sua Majestade encontraram as minhas, por igual pregueadas e pisadas, e por momentos assaltou-me a ideia absurda de sermos um único indivíduo que se observava no espelho (...) Preparava-me para contar ao rei os meus anos de África, o embarque da tropa, os guerrilheiros que chegavam do interior para ocupar Loanda. (...) Queria dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após outra, no betume das ondas, do meu regresso a Lixboa num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria... (...) (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 87 e 90).

Nos trechos, a *Lixboa* dos retornados não corresponde à paisagem existencial sublime e alteadora, pressuposta no imaginário épico de Luís de Camões e Vasco da Gama, como um resultado dignificatório da história do expansionismo luso, em que Vasco é o seu herói maior e Camões, o seu poeta maior. Na verdade, nem Camões nem Vasco, como retornados, identificam-se com a paisagem vituperante da cidade que, como realidade ordinária e grotesca (“... nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo...”; “... encontrou o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético...”), degenera e condena ao olvido, tanto a fantasia épica alucinatória lusíada de Camões, quanto o feito histórico expansionista do Gama, desqualificando o histórico mitificado e a literatura mitificadora da história. Por isso mesmo, os ilustres retornados, em sua perambulação pela cidade, não conseguem encontrar na paisagem antiépica, sua cidade-espelho, o seu lugar de pertencimento, vagando à deriva, presos à condição de trânsito, sem lugar de chegada. A despeito, pois, de reconhecer a *Lixboa*, como seu porto de partida no passado (“... palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura...”; “... Preparava-me para contar ao rei os meus anos de África, o embarque da tropa...”), agora, em seu retorno, são surpreendidos por uma cidade que os olvidou, que os repulsa, que os desconhece, cidade com a qual passam a ter uma relação de estranhamento e distância, apesar de seu desejo de reinserção (“... afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína...”; “... Queria dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após outra, no betume das ondas...”).

Esta será também a experiência de outro retornado à *Lixboa*, Francisco Xavier que, problematiza o seu próprio pertencimento e identificação:

Veio-lhe à cabeça a frase da esposa, Já não pertenço aqui, e pensou que na idade de elefantes deles, reformados, sem dinheiro, sem família, sem móveis, dependentes de uma pensãozinha que não lhes entregariam mais, perdida nos escaninhos burocráticos ou nas gavetas do palácio dos pretos, em que mariposas e vespas se multiplicavam no interior dos armários e os fuzilados se afundavam nas dalias dos jardins, nada lhes sobejava para além de si próprios, da máquina de costura suturando o tempo, do cofre de embutidos que sei lá onde pára, olha que coisa, e do bom senso de morrer, de engolir a embalagem completa das pílulas calmantes que o médico dos fuzileiros lhe receitava contra a enxaqueca dos pesadelos, umas pastilhas que sabiam a cré e possuíam a virtude de despenhar uma pessoa nas águas sem limites dos esquecimento completo. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 44-45).

O narrador, em terceira pessoa, no exercício de sua onisciência, vasculha a memória de Francisco Xavier, por meio de um discurso indireto livre exacerbado, em que as falas da sua personagem se sobrepõe às suas falas. A partir de um discurso hibridizado, retrata a vida aviltante e degradante de Xavier na Guiné, como uma espécie de prenúncio da degeneração da santidade e da vida que corresponderia à *Lixboa*, onde Xavier e a mulher reviverão a tarefa de dirigir, graças à benesse de Fernão Mendes Pinto, uma pensão em ruínas, para alojar desgarrados e desgraçados, sem lugar de existir nas terras da colonialidade.

É desta maneira que se registra e se pode ler, em cada capítulo, fragmentos da trajetória dos ilustres retornados a Portugal, depois de realizada sua missão colonizadora; personagens mitificadas pela história expansionista lusa e recolhidas ao inconsciente coletivo português, como imagens do alteamento da nação lusa que, entretanto, têm a sua fama e a sua glória rebaixadas à insignificância, ao ordinário e ao grotesco da vida vivida em *Lixboa*, como parte de uma aventura problemática de redescoberta de si mesmos, de reencontro e de reconquista de seu espaço; perambulação por uma cidade fictícia que lhes repulsa, mas, com a qual constituem uma paisagem estética identitária, paródia e disfemística, pessimista, desoladora, impropéria, corrosiva e sarcástica, em que se hibridizam fato e símbolo, emoção e humor, heroísmo e tragédia; paisagem, a partir da qual se realiza o inquérito antunesiano sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses, na colonialidade.

No trecho a seguir, a cena protagonizada por Pedro Álvares Cabral, oferece o primeiro esboço desta *Lixboa* dos retornados, como paisagem estética identitária, composta, portanto, como homologia formal da paisagem econômica, política, social, discursiva e ideológica portuguesa hibridizada, do tempo pós-colonial da colonialidade:

No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo, numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas de parêlhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando uma língua bicuda de samurais. (...) o mestre firmou óculos no castelo da popa e lá estava a baía de Loanda invertida pela refração da distância, a fortaleza de São Paulo no cume, traineiras de pescadores, uma corveta da Armada, damas que tomavam chá sob as palmeiras e fazendeiros engraxando os sapatos enquanto liam os jornais nas pastelarias das arcadas. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 7-8).

O trecho apresenta a *Lixboa* do início da aventura expansionista colonizadora, hibridizada por imagens da *Lixboa* pós-colonial, como um *puzzle* de tempos, espaços e subjetividades díspares, ou seja, como uma *paisagem estética em trânsito*, em que o passado expansionista de Cabral (“... *ele avistou centenas de pessoas de parêlhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata...*” – referência à construção da Torre de Belém, 1514-1520) se confunde com o presente pós-colonial, pós-salazarismo (“... *carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando uma língua bicuda de samurais.*”); traineiras ancoradas no porto de Lisboa se confundem com os barcos de pesca das praias de Loanda; a urbanidade da cidade europeia moderna se preenche da natureza tropical das palmeiras africanas; condessas do passado lisboeta transitam no mesmo espaço-tempo contemporâneo de turistas americanas divorciadas e damas que tomam chá sob palmeiras coloniais; o mar das conquistas do passado se dissolve assim, na imagem do cotidiano ordinário presente.

Assim como se dá nesta cena de abertura da narrativa, que ambienta a desventura de Pedro Álvares Cabral, também se dão nas demais cenas d’*As Naus* (1988), que estabelecem uma correspondência entre sua paisagem estética e a paisagem histórica da colonialidade portuguesa; homologia tecida entre elementos de composição da narrativa estética e elementos de composição de uma narrativa não-estética dos processos sociais da colonialidade. É esta homologia formal que circunscreve, finalmente, a construção d’*As Naus* (1988) à filosofia estética do romance histórico português contemporâneo, em que se exercita, por meio de correspondências entre um plano histórico de superfície e um plano estético

profundo subjacente, o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária.

Para possibilitar tal homologia formal, n' *As Naus* (1988), Antunes lança mão de uma exacerbação dos princípios estéticos experimentados em seus romances anteriores, a saber: como princípios gerais – a construção de paisagens estéticas em trânsito e o inquérito sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses; e, como princípios específicos da narrativa portuguesa contemporânea: a *hibridização* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; o *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; a *alegorização* da história e do cotidiano; a *parodização* da história e do cotidiano; a *disfemismização* da história e do cotidiano; a *descrição identitária*; a *metaforização*; e a *metonimização*.

***As Naus* antiépicas: hibridismo e tensionamento**

Ao recorrer à *hibridização* e ao *tensionamento* de tempos, espaços, planos de subjetividade, vozes e ideologias, Antunes cria uma Estrutura sustentada por flagrantes intersecções entre o tempo colonial e o tempo pós-colonial, entre o espaço português metropolitano e os espaços coloniais africanos e orientais, entre subjetividades individuais e uma subjetividade portuguesa coletiva, entre um conjunto de discursos, vozes e ideologias do imaginário enaltecendor de Portugal e um conjunto de discursos, vozes e ideologias depreciador da realidade histórica da colonialidade portuguesa.

Assim, *lato senso*, ele constitui n' *As Naus* (1988), uma intersecção entre um tempo e espaço passados, distantes, e um tempo e espaço presentes, próximos. Estes tempos e espaços são hibridizados e tensionados como temporalidades e espacialidades díspares, por vezes, contraditórias e conflituosas, de que emergem diferentes representações da história e da subjetividade portuguesa, rearticuladas, todavia, à maneira da pintura cubista, como um *puzzle*, como uma paisagem estética complexa, fragmentária e desfigurada que, em sua pretensão de totalidade, se impõe como material significativo para uma reflexão a respeito da multifacetada experiência portuguesa identitária e de pertencimento, em tempos pós-coloniais da colonialidade.

Nos excertos iniciais do romance, o narrador em terceira pessoa e a personagem Pedro Álvares Cabral dividem a tarefa de apresentar ao leitor, as primeiras imagens da realidade fragmentária e conflituosa da *Lixboa* dos retornados, como uma paisagem estética

identitária e de pertencimento lusos, dando o tom de toda a narrativa, que se delineia, em cada cena, a partir da confluência conflitante de tempos, espaços, subjetividades, discursos e ideologias:

Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anémicos, em vez da praia do tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitectos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos, em vez das vendedeiras de ovos e frangos e pargos doirados e miniaturas de chaminés do Algarbe e quinquilharias de latão, em vez da claridade de lágrimas das cebolas nos tabuleiros de madeira, dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam as virgens das furgonetas de pára-brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram-me para um miserável edifício de cimento com painéis de voos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free shop dos uísques. Uma máquina de vender chocolates e cigarros estremecia de febre a um canto, vomitando caramelos após uma complicada digestão de moedas, e os passageiros do avião alinhavam-se em fila como nas mercearias, nas padarias e nos talhos pilhados de Loanda, em busca de arroz, do pão e da carne que não havia mais, somente poeira e côdeas e gorduras e um empregado que a vassoura não levava a abanar a cabeça ao balcão apontando o dedo as vitrinas vazias. E lembrou-se dos entardeceres espavoridos dos últimos tempos de Angola, dos moleques que assaltavam os escritórios e os apartamentos do centro, das fachadas rombas de balas e das beneméritas do Bairro Marçal sem clientes, oferecendo a ninguém as coxas de sereias órfãs nas vielas onde os faróis dos jipes se apresentavam às lanternas traseiras dos comboios. (ANTUNES, *A Naus*, 1988, pp. 9-10).

A sobreposição das imagens pertencentes a uma paisagem do passado colonial às imagens pertencentes a uma paisagem do presente pós-colonial constitui, nesta cena, uma temporalidade e uma espacialidade, a um só tempo, reconhecível, historicamente, quando olhada em seus fragmentos – “... da praia do tejo onde erguiam o mosteiro...” versus “... miserável edifício de cimento com painéis de voos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free shop dos uísques ...” –, mas, estranha, fantasiosa e, evidentemente, ficcional, quando olhada em sua totalidade feita de elementos incongruentes – “... dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam as virgens das furgonetas de pára-brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte...”. Apresentada deste modo, como paisagem existencial, à personagem, e, como paisagem estética, ao leitor, propicia-se, na narrativa, uma apreensão da *Lixboa*, como paisagem

estética, idêntica a que se propicia com o teatro épico de Brecht³⁷, onde cada cena parece, ao mesmo tempo, natural e estranha, próxima e distante, onde cada argumento e recurso é dado como “*suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio.*”, resultante de um exercício estético, a que o dramaturgo alemão denomina *distanciamento* ou *estranhamento*, (BRECHT, 1978, p. 117), e que permite o desvendamento de uma realidade histórica a partir da exacerbação de uma realidade estética, a ponto dela se denunciar como realidade meramente estética, trazendo à tona a realidade.

Este composto dialético, fantástico e realista, que compõe a *Lixboa* como paisagem estética, resulta da sobreposição da paisagem histórica do início do colonialismo (“... *a caminho de Angola...*”; “...*escudeiro de saia escarlata...*”; “*Tejo numa orla de areia chamada Belém...*”; “*Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas...*”) à paisagem histórica do fim do colonialismo (“... *o táxi...*”; “*apeadeiro de comboios...*”; “*camionetas de americanas divorciadas...*”, “*o avião*”; “*os edifícios da Encarnação*”; “... *Uma máquina de vender chocolates e cigarros estremecia de febre a um canto, vomitando caramelos após uma complicada digestão de moedas...*”), quebra-cabeça montado e exacerbado, meticulosamente, para disparar o questionamento dos conflitos presentes na realidade portuguesa pós-colonial, sobretudo, por se constituírem de uma tensão entre um plano sublime, épico e mítico, evocado pela narrativa do imaginário tradicional dos leitores portugueses, e um plano existencial, grotesco e baixo, aflorado do trânsito ordinário de fantasmas e fantasias heroicas problemáticas pelas meandros da *Lixboa*. Conceda-se destaque, portanto, ao modo como são figuradas as cenas d’*As Naus* (1988) para silenciar o sublime, a partir da ampliação da voz e da proeminência do grotesco e do ordinário das personagens: de um lado, um silenciamento e uma sublevação do imaginário épico e mítico, outrora consolidado como discurso identitário luso, sobretudo, pelo discurso historiográfico e político em torno do expansionismo e da colonização (exemplos: *História de Portugal*, 1875, de Alexandre Herculano; e o Salazarismo, 1926-1974) e pelo discurso literário em torno do heroísmo e da mitificação da história (exemplo: *Peregrinação*, 1614, de Fernão Mendes Pinto; *Os Lusíadas*, 1572); e, de outro lado, o grito caricatural, a saturação da paisagem estético-identitária, representada pela *Lixboa*, em seu excesso de fragmentos

37 “Com Bertold Brecht volta ao teatro a figura completa do autor-ator-teórico (...). ‘Ele’, pôde, então, criar uma nova dramaturgia, cujo fundamento é ético e político: o teatro comportará uma lição social e deverá levar o espectador a refletir, no sentido de mudar a sociedade e a condição do homem. O melhor meio para obter o resultado desejado foi o efeito do “distanciamento”. (REVERBEL, Olga. *Teatro: uma síntese em atos e cenas*. Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM, 1987.).

conflituosos advindos de planos temporais, espaciais e subjetivos diversos, coordenados como uma realidade vicária, em que se degradam e se aviltam o discurso historiográfico oficial e o discurso literário português, épico e lírico, de enobrecimento do expansionismo, por meio do embate que provocam entre o “sublime” – evocado do imaginário do leitor – e o “ordinário” – naturalizado como cotidiano –, como realidade histórica e como fantasia estética.

Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda. (...) E agora que o avião se fazia à pista em Lixboa espantou-se com os edifícios da Encarnação, os baldios em que se ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes. (ANTUNES, *A Naus*, 1988, p. 8-9).

Nesta cena, a negação e o silenciamento da memória heroica – que percorre a narrativa como um fantasma insinuado de fora para dentro, alçado da memória dos leitores – e a afirmação e a exacerbação da realidade ordinária – insinuada de dentro para fora da narrativa pelos narradores, como discurso transformador do imaginário dos leitores – enunciam uma negatização e uma provocativa luta contra o imaginário épico português, o apagamento e a degeneração do herói Pedro Álvares Cabral e a sua substituição por um imaginário estético que o insere em uma realidade identitária ordinária, cotidiana, prosaica e grotesca, que desmitifica e disfemismiza a história portuguesa, seus heróis, seus mitos, revisitando a história material e simbólica de Portugal, na história da colonialidade, tal como um *cão sem plumas* cabralino que, no bojo de seus sentidos metafóricos, metonímicos, alegóricos e paródicos, destitui a história portuguesa de todos os seus adereços de sublimidade, a partir de uma política de registro de seus restos, de suas ruínas, de seus fantasmas, que proliferam e se exacerbam no real e no ordinário, até a percepção de seu absurdo.

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do bairro da Cuca, abraçados a volumes de sarapilheira, as malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrehados como pássaros de rio) na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome

(Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruces a lápis, tirou os óculos de ver perto para examinar melhor, inclinado de banda no poleiro de fórmica, passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, muito depressa, sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não me recordo ou não me recordo nunca, ignoro se ficaram em Coruche e se ficaram onde moram, com quem moram, quantos filhos têm, se estão vivos sequer. (...) E esta memória remota trouxe-lhe de súbito ao nariz o aroma de bosta de vaca dos derradeiros meses, desde que a telefonia anunciou a independência de Angola decretada por sua Majestade, no rescaldo de um motim, durante as cortes de Lixboa (...). (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 10-11).

O trecho registra o confronto entre uma história portuguesa extraordinária, porém, elíptica – pressuposta e evocada pelo imaginário do leitor português –, que presume equiparar a história portuguesa a uma história heroica e mitificadora do “Próspero europeu”³⁸ (“...independência de Angola decretada por sua Majestade no rescaldo de um motim, durante as cortes de Lixboa...”) – e uma história ordinária explicitada – construída na paisagem da *Lixboa* dos retornados, que exacerba restos, ruínas, fragmentos de fantasias e realidades conflituosas, um real que, tornado impossível, aponta para o papel subalterno e baixo, de fato, exercido por Portugal na história da colonialidade europeia, história de um “Caliban” semiperiférico (“*Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do bairro da Cuca, abraçados a volumes de sarapilheira, as malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante...*”); registra, de um lado, pois, uma história épica e sublime, todavia, calada e silenciada, em suas intenções enobrecedoras e enaltecedoras, mas que persiste no imaginário luso, criada e alimentada pelos discursos historiográficos e políticos oficiais e discursos literários canônicos, no decorrer da colonialidade; e, de outro lado, uma história ordinária e grotesca, enunciada de modo altissonante, permeada por uma *práxis* baixa, insurgente, como grito popular desfigurador do real, produzido à moda de um Pieter Bruegel português, a um só tempo, irônico, caricatural e pessimista; ora, portanto, uma história marcescente do imaginário lusitano, como folhas de um carvalho-português, como parte da tradição nacional das elites econômicas e políticas portuguesas; ora uma narrativa de experiência da vida ordinária, derrotista, de falência econômica e política, de rebaixamento moral e ético, de marginalidade,

38 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política*. v. 4. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2018.

que questiona a validade dos empreendimentos expansionistas das elites europeias, sendo propensa, por isso mesmo, ao desfazimento do sublime e do épico português, somando-se a uma tradição expressiva alternativa e questionadora, que remonta ao inusitado discurso do *Velho, na Praia do Restelo*, como parte contraditória da épica camonianiana, em nome da aura popular e dos que, por conta de seu lugar, na história e na geografia do mundo capitalista, não têm voz.

Neste sentido, parece que é do conflito dialético e, portanto, da *hibridização* e do *tensionamento* – entre uma história vivida no baixo escalão português e uma história expansionista e imperial luso-europeia, imaginada pelas elites portuguesas, desde o princípio da colonialidade, que resulta a *Lixboa d'As Naus* (1988) – paisagem estética, portanto, propiciadora de uma revisão crítica e sarcástica a respeito das identidades e do pertencimento portugueses.

Como recursos instauradores do confronto entre o imaginário sublime e a realidade ordinária, os recursos da *hibridização* e do *tensionamento* de paisagens permitem, assim, ler, n' *As Naus* (1988), o porto de partida e o porto de chegada da história imperialista portuguesa: o porto passado da partida para a construção do império ultramarino e o porto presente de retorno para a desconstrução do mesmo império.

Do ponto de vista discursivo e ideológico, a *Lixboa* dos retornados estrutura-se como cruzamento entre o plano histórico e o plano existencial das personagens (JAMESON, p. 192), como uma intersecção entre a subjetividade coletiva e a subjetividade individual, que, no plano estético, compõe um ambiente geográfico, histórico, social e cultural identitário, uma paisagem estética em trânsito. Nesta paisagem, três diferentes grupos de personagens fornecem elementos históricos e existenciais para a compreensão de Portugal, da portugalidade e da relação entre o português e seu território.

O primeiro grupo é constituído por personagens de ilibado nome na história portuguesa, verdadeiros mitos lusos, mormente, ligados à construção do império ultramarino (Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Francisco Xavier, Diogo Cão, Dom Manoel, Dom Sebastião, Nuno Álvares Pereira, Bartolomeu Dias, Manoel de Sousa de Sepúlveda, Afonso Albuquerque, Egas Moniz etc); o segundo, composto por ilustres nomes da literatura portuguesa: de um lado, representantes da lírica ou da ficcionalização do sublime (exemplos: Sá de Miranda, Fernão Lopes, Camões, Fernão Mendes Pinto, Francisco Rodrigues Lobo, Almeida Garrett, Gomes Leal, Fernando Pessoa etc); de outro lado, representantes da sátira

ético-moral e da crítica social (exemplos: Gil Vicente, Eça de Queirós...); no segundo grupo, aparecem, ainda, personagens que representam uma história das influências estéticas estrangeiras, de modo geral, sobre a literatura portuguesa, e, de modo específico, sobre a obra de Lobo Antunes (exemplos: Miguel de Cervantes – e sua literatura paródica e pessimista; Federico Garcia Lorca – e sua exacerbação da metáfora, produzida entre o sublime e o cotidiano grotesco; Juan Miró – e sua incursão pelo inconsciente e pelas imagens fantásticas e surreais; Luís Buñuel – e sua narrativa cinematográfica surrealista, exacerbada nas sensações e no estranhamento; Oscar Wilde – e sua narrativa crítica e cínica tematizando a arte, a vaidade e as manipulações humanas da verdade; Tomás António Gonzaga – o iluminista escravista e seu lirismo também contraditório, etc.); já, o terceiro grupo, é formado por tipos lisboetas anônimos, além de anônimos de diversas paisagens da Europa, da África e da Ásia (exemplos: fidalgos, nobres, pedreiros, comerciantes, balconistas, garçons, pescadores, viajantes, escritoras, turistas, americanos, japoneses, angolanos, guineenses, moçambicanos, motoristas, policiais, soldados, fiscais, enfermeiros, revolucionários, mestiços, retornados, pedintes, prostitutas, jogadores, ladrões, bebedores, loucos, doentes, degenerados, etc).

As personagens ilustres do primeiro e do segundo grupos são desfiguradas e alocadas na estrutura do romance, por meio de um processo de degradação e esquecimento de sua imagem histórica mitificada, de seus discursos e de suas ideologias, para conviver com as personagens anônimas no terceiro grupo, vagando como espectros do sublime ou fantasias em meio a uma realidade baixa em que sua história épica e mítica já não produz significados. Importa perceber, portanto, que o sublime destas imagens formam, na narrativa, a partir da memória do leitor, a partir de um imaginário prévio, portanto, uma espécie de bordado invisível, que se apresenta como parâmetro fantasmagórico extrínseco à narrativa para um cotejo com as imagens cotidianas, ordinárias, baixas e grotescas instauradas pela narrativa, nos discursos dos narradores e na paisagem estética da narrativa, uma vez que, no universo das personagens do terceiro grupo, as do primeiro e do segundo grupo se diluem e deixam de ser reconhecidas em suas identidades ideadas pela história oficial.

O bordado invisível do sublime, construído pelos discursos oficiais de estado e que embala, pelas bordas, *As Naus* (1988), de Antunes (reinado de Dom João I, o Mestre de Avis; reinado de Dom Manuel, o Venturoso; reinado de Dom Sebastião; reinado de Dom João V; reinado de Dom João VI; a república; o salazarismo, etc), alimenta, simbolicamente, a

tradição, a fantasia e o mito do quinto império que, para além de seu sucesso ou de seu fracasso histórico, se configura, como uma realidade psicológica e sociológica portuguesa, como uma história portuguesa enobrecida e heroicizada, trazendo, no centro de sua imaginação, as paisagens discursivas e ideológicas fundadoras de Portugal e da portugalidade: a saber, o cristianismo, o cavaleirismo cruzado medieval, o mercantilismo e o expansionismo marítimo renascentista. Estas paisagens discursivas e ideológicas, transformadas pelas elites econômicas, políticas e culturais portuguesas, em narrativas históricas de domínio e orgulho público, em fontes de alimentação do imaginário coletivo, com que se foram delineando as identidades e o pertencimento portugueses associados a um universo olímpico, são, n'*As Naus* (1988), brutal, sarcástica e pessimistamente desconstruídas, a partir de um processo de rebaixamento paródico e disfemismizante da personagem épica e do eu-lírico e narrador nacionalista.

Assim, personagens, discursos e ideologias ilustres e extraordinários são despidos do sentido que assumem nas narrativas históricas e ficcionais sobre o quinto império e na lírica nacionalista portuguesa, para serem ressignificados por uma realidade histórica ficcional ordinária, cotidiana, que exacerba o grotesco, aguçando um conflito comparativo entre uma ficção portuguesa alegórico-naturalista e uma história portuguesa épico-lírica, entre o sublime e o grotesco, portanto, entre o mito e a realidade, entre o passado e o presente, entre o estado e a sociedade, entre a história ideal e a história real, entre colonizadores e colonizados; tensão que, de certa maneira, estava apaziguada no imaginário lusitano, ao menos, até *Mensagem*, 1934, de Fernando Pessoa. No entanto, a instauração e vigência do salazarismo (1933-1974) e sua exacerbação do discurso nacional imperialista, sobretudo, em torno do mito do império ultramarino e, por fim, em torno da guerra de libertação da África portuguesa (1961-1974), provocaram, todavia, uma fratura neste discurso institucional, que evidenciou a lógica fáustica de todo colonialismo e imperialismo – o paradoxo do bem que faz o mal ou do mal que faz o bem, o sublime que é grotesco e o grotesco que é sublime.

A guerra libertação da África portuguesa (1961-1974) exacerbou, por sua vez, esta fratura e se configurou, simbolicamente, como contraponto de todas as visões europeias imperialistas e colonialistas, significando a falência da insigne fantasia expansionista do quinto império, sobremaneira, após a revolução dos cravos (1974) e do namoro entre política, economia e sociedade portuguesa com a internacional socialista. Do ponto de vista prático, o império ultramarino se desfez. A fantasia do gigantesco império multicontinental e

multirracial se desfez, instaurando uma temporalidade, uma espacialidade e uma subjetividade, portuguesas, diminuídas, amesquinhas, fragmentárias, descontínuas, que passaram a reconfigurar Portugal e a portugalidade como paisagem histórica, geográfica, discursiva e ideológica, a partir de uma paisagem de crise do capitalismo ocidental.

N'As Naus (1988), o processo dialético de construção das personagens e, portanto, de subjetividades e identidades portuguesas, reduz o plano épico-ficcional da história oficial, mítica e literária portuguesa a um plano histórico mais objetivo e, por sua vez, esse plano histórico mais objetivo, a um plano histórico mais ordinário e grotesco, a partir de um processo carnalizador³⁹ muito peculiar, que se vale da situação pós-colonial de crise identitária e de crise do pertencimento português, legada pelo fim do salazarismo, pelo 25 de abril e pela guerra de libertação de África, como substrato ideológico para uma racionalização, uma crítica, uma *parodização* e *disfemismização* da colonialidade Portuguesa.

Valendo-se, pois, de uma perspectiva deveras pessimista, descrente, crítica e irônica, o processo estruturante de personagens n'As Naus (1988) rebaixa duplamente as personagens históricas e mitificadas, assim como seus ficcionistas e seus referenciais estéticos estrangeiros e o próprio povo luso, a quem representam – personagens, portanto, do primeiro, segundo e terceiro grupos – a um plano histórico prosaico e cotidiano, e reduz, por sua vez, esse plano prosaico e cotidiano, habitado pelo comum e pelo anonimato, a um plano ainda inferior, grotesco e ordinário, constituindo, a partir de retratos trágicos e traumáticos da guerra de libertação da África portuguesa e da falência do império ultramarino, a partir de restos e ruínas do fim do salazarismo e do imperialismo, uma espécie de paisagem estética do submundo português e do capitalismo, fundo do poço histórico, hipérbole da negação de Portugal e da portugalidade, de onde, por força e urgência da situação, seria necessário reimaginar as identidades e o pertencimento lusos, a partir da desfiguração e da inversão de sua máxima navegadora-identificadora: Viver é preciso, navegar não é preciso.

Nesse sentido, os três grupos de personagens figurados n'As Naus (1988) – como paisagem humana baixa, arraia-miúda – são convertidos em caricaturas e degradações de um idealismo humano e, particularmente, português, em busca de um realismo humano, denunciando, de certo modo, com uma desconstrução e um esvaziamento do sentido universal e particular da vida em *Lixboa*, que, em seu limite catastrófico, as identidades e o

39 Ao estudar elementos de composição do discurso popular medieval, a partir da obra de Rabelais, Bakhtin percebeu uma lógica carnavalesca em que se promove o alteamento da cultura popular e um rebaixamento da cultura das elites. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

pertencimento português clamam por reconstrução e ressignificação, quiçá, a partir de uma catarse individual e coletiva das personagens, que vivenciaram a tragédia do quinto império, ou a partir de seu espelhamento no plano histórico baixo e ordinário da comédia, do ridículo, das percepções díspares e contraditórias da mesma colonialidade portuguesa, despertadas, ambas, entretanto, pelo processo sarcástico de apagamento dos sentidos épicos e trágicos da colonialidade, invocado pela paisagem histórica, geográfica e humana – paisagem estética identitária, entretanto – de *Lixboa*; rebaixamento de todos os mitos e ainda, de todo cotidiano português, a um plano histórico degradante, apresentado como *puzzle* destruído, como fragmentos descosidos, como restos esparsos, como elementos lusitanos de espacialidade, temporalidade e subjetividade, em trânsito entre espacialidades, temporalidades e subjetividades díspares de uma velha ordem colonial em ruínas e uma nova ordem pós-colonial, nacional e internacional, apesar de, n’*As Naus* (1988) e no imaginário luso, ainda apresentar-se desforme e confusa de sentido.

A pouco e pouco as personagens sem contorno certo que o professor da escola da Câmara, de manga apoiada na calha da esponja, descrevia debaixo da boca de peixe sem fôlego do crucifixo de cobre, aproximavam-se, vivas, iguaizinhas aos retratos trágicos das suas estátuas tumulares, e conversavam familiarmente comigo na ironia das cantigas de escárnio, quer na messe de oficiais de Lagos, a jogarem poker de dados diante de um copo de uísque, de regresso de muitos escorbuto e de amarguras sem conta, quer nos serões da corte, onde se aborreciam amavelmente à luz de tochas resinosas, com grandes cães de caça a urinarem nos tapetes de Arraiolos, enquanto escutavam as piadas sensaboronas do monarca e os fados intermináveis dos jograis. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 159).

Esse movimento de trânsito realizado pel’*As Naus* (1988) não constitui, porém, uma novidade absoluta na história ficcional identitária portuguesa. Antes, constitui um desdobramento e uma atualização da desalentada, por vezes humorada, autocrítica inaugurada na literatura da Península Ibérica por obras como *Os Lusíadas*, 1572, de Luís de Camões (*Episódio do Velho do Restelo* e pelo *Epílogo*) ou o *Dom Quixote*, 1605, de Miguel de Cervantes, em que, assumindo-se um ponto de vista antiépico e satírico (se considerarmos as proposições antitéticas defendidas na *Poética* (2008), de Aristóteles), narradores e/ou personagens discursam já uma crítica demeritória da fantasia expansionista ibérica, seja ela justificada por argumentos ético-morais ou histórico-materiais. No caso português:

Chamam-te ilustre, chamam-te subida,

Sendo digna de infames vitupérios;
 Chamam-te fama e glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana!
 (CAMÕES, *Os Lusíadas*, 1988, p. 137).

No'mais, Musa, no'mais, que a lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 uma austera, apagada e vil tristeza.
 (CAMÕES, *Os Lusíadas*, 1988, p. 298).

Os trechos apontam para o fato de que a literatura épica ibérica – como mimese da história, sobretudo da história expansionista europeia – instaurou, desde suas configurações para a Idade Média – novela de cavalaria – e para o Renascimento – o poema épico –, os seus próprios antídotos, como paródias e negações taxativas das imagens sublimes que a própria épica celebrava. Como conjunto de discursos de condenação à idealização e à mitificação da história (*Dom Quixote*, 1605, de Miguel de Cervantes; *O Velho do Restelho*, n' *Os Lusíadas*, 1572, de Camões), a antiépica é colhida da experiência popular, como denúncia da índole fáustica do expansionismo, do imperialismo e do capitalismo mercantil europeu, que assenta sua lógica, desde sua construção ao final do Feudalismo, numa ética e moral degenerada do individualismo desmedido e nos vícios, nas vaidades e nos enganos, portanto, do vil metal, hiperbolizando, por isso mesmo, desigualdades e desumanidades no mundo Ocidental.

Como indício, ainda, desta incorporação permanentemente ambivalente da épica à tradição ibérica, os mitos do expansionismo europeu foram colocados em questão, em 1933, no *Mensagem*, de Fernando Pessoa (“... *Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena...*”⁴⁰), daquela feita, porém, condicionados à ilógica da paixão, da subjetividade e do lirismo popular ibérico (“*Navegar é preciso, viver não é preciso.*” Pompeu.), para, daí em diante, terem sua sua lógica colonial-imperialista radicalizada, como política do Estado salazarista, até sofrerem uma fratura e destroçamento, por conta dos desdobramentos da nova ordem econômico-política instaurados pela guerra fria e pelas guerras de libertação da África portuguesa.

O que mais importa, contudo, nesta representação do expansionismo, do colonialismo e do imperialismo, constante d' *As Naus* (1988), é o fato de a *Lixboa* com suas

40 PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 82.

imagens de vícios, de vaidades, de enganos e de fracassos da “alma humana” compor uma paisagem estética que, em última instância, conjuga o apagamento crítico dos discursos, dos feitos e da consciência das personagens que representam a fantasia épica lusitana do quinto império, em favor da iluminação e da representação de vozes e de discursos que problematizam a trajetória portuguesa na história da colonialidade, revelando, sarcasticamente, o papel baixo e a posição subalterna ocupados por Portugal nesta história.

Nesse sentido, o narrador que se multiplica ou, antes, se divide em muitas vozes narrativas – como na lírica heteronímica pessoana –, constitui com sua voz rapsódica e com sua estruturação narrativa novelística⁴¹, uma poética de desconstrução da monocórdica mitificação da história ibérica, dando forma estética a um conflito estabelecido entre o plano histórico (público, coletivo, épico) e o plano existencial (pessoal, individual, lírico), compondo uma paisagem geográfica, histórica e de subjetividades problemáticas – a *Lixboa* dos retornados –, como reverberação da paisagem geográfica, histórica e social portuguesa da colonialidade.

Esta estruturação interseccionista e polifônica d’*As Naus* (1988) resulta em uma forma experimental, fragmentária, contraditória e, por vezes, excessiva, correspondente aos processos histórico-sociais da fragmentação do império colonial, da descontinuidade do colonialismo, da forma conflituosa das guerras em África e dos embates ideológicos entre o salazarismo e o 25 de abril; aproxima-se, algumas vezes, de certa *esquizofrenia* discursivo-narrativa, intentada como estilo multifacetado e tenso, hibridizado, desde a primeira trilogia do autor (*Memória de elefante*, 1979; *Os cus de Judas*, 1979; e *Conhecimento do Inferno*, 1980), a partir de uma sintaxe excessivamente digressiva e anacolútica, de capítulos descontínuos, de enredo, temporalidade e espacialidade oscilantes que se sobrepõem, em correspondência e homologia formal aos diferentes tempos, espaços e subjetividades verificados nas diferentes situações da colonialidade, especialmente, por conta da fratura dos impérios coloniais europeus e da situação contraditória de Portugal na economia-mundo capitalista, como representação simultânea e paradoxal do centro e da periferia do capitalismo, ao mesmo tempo.

As rolas inquietavam-se nos peitoris desmantelados e ele pensou que Lixboa sem restaurantes chineses era a cidade mais feia sobre a terra. Pensou a olhar um ninho de vespas num taipal Onde vou arranjar agora cinco contos para acalmar o gordo, e nesse instante guincharam do escuro Ó Xavier, o indiano

41 MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, pp. 361-369.

disse-nos Aguentem pianinho que eu já venho, e partiu a estalar as sandálias, seguido pelo xilofone dos filhos, para as despensas, patamares, saletas, caves e túneis da pensão.

De maneira que ficaram à espera no vestíbulo diante do alarido do tojo e dos ralos de esgoto: a mulata e o garoto completamente mudos, arqueados e quietos na escuridão que crescia, medindo tudo, verificando tudo, espiolhando tudo, as centopeias sem rumo, os escaravelhos mortos, as lagartixas átonas nos relevos do tecto, a noite e a via láctea dos candeeiros do Martim Moniz que nenhum dedo desfia, e eu, branco de Coruche sem instintos nem mistério, demasiado afastado dos castanheiros da infância, a cismar no dinheiro do indiano e na forma de roubá-lo, ouvindo passos e cicios e arrastar de baús, lembrando-me do meu avô a tactear o sol das três da tarde com a bengala até que a voz do senhor Francisco Xavier proclamou, à medida que as sandálias bolorentas se avizinhavam de novo, Arranjei-lhes um quarto com mais oito famílias der Angola, reparem na vossa sorte, caneco, tudo conterrâneo, tudo solidário, tudo compincha, tudo no paleio, que é dos cinco contitos, ó sócio? (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 25).

Por meio da coordenação de diferentes vozes narrativas, entrecortadas e sobrepostas de modo alinear, o autor cria nesta cena, na obra e no conjunto de sua obra, um universo discursivo-narrativo descontínuo, que desconstrói o próprio narrar, supondo numa espécie de homologia formal entre a crise da forma de representação narrativa dos processos sociais portugueses e a crise da forma de representação narrativa romanesca, ambas, buscando, a partir das décadas de 1970-80, se reformular e se ressignificar em Portugal, ao menos, desde o 25 de abril de 1974 e do fim das guerras em África (1974).

Desse modo, *As Naus* (1988), de Lobo Antunes, encontraram na atualização da forma do romance histórico português, uma forma perfeita para enunciar processos históricos transitórios, as dúvidas, as hesitações, a visão de mundo fraturada, a crise das identidades e do pertencimento portugueses do contexto pós-salazarista e pós-colonial da colonialidade portuguesa. Como homologia formal da forma narrativa dos processos sociais vividos pelos portugueses, sobretudo, na década subsequente à revolução dos cravos (1974) e à guerra em África (1961-1974), a forma do romance *As Naus* (1988) apresenta-se como um desenredo, como descontinuidade, como desconstrução de percursos lineares, o que se explica, se esclarece e se possibilita pelas intersecções e conflitos de tempos, de espaços e sujeitos, discursos e ideologias, propiciadas pelos recursos de *hibridação* e *tensionamento*, tal como sugere, ainda, o trecho a seguir, em que Luís Vaz de Camões segue reconstruindo uma imagem de Portugal – *Lixboa* – a partir de analogias com a África, mesclando tempos, espaços e subjetividades diferentes para dar conta de seu presente de retornado, compondo com o espaço-tempo da *Lixboa*, uma nova paisagem estética e histórica portuguesa.

Em África, semeada de Padrões, de destroços de caravela e de armaduras de conquistadores finados, os mochos plantavam-se no centro das picadas e deixavam que os carros os atropelassem, mochos de olhos amarelos como as barbatanas da água e os pirilampos dos camiões: vimo-los tarde demais, buzínávamos e um remoinho de penas cinzentas, mais cabelos do que penas, embatia no vidro e morria para trás de nós, a perder-se nas lavras de girassóis adormecidos por onde os burros do mato trotavam sem descanso. Em África, ao contrário daqui, o meu nariz palpava os odores e alegrava-se, as pernas conheciam os lugares de caminhar, as mãos aprendiam com facilidade os objectos, respirava-se um ar mais limpo do que panos de igreja, até a guerra civil dar um tiro no velho, me encafiar com o reformado e o maneta dos moinhos num porão de navio, e os perfumes e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiro porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas traineiras, presentes de dia e ausentes de noite, sem contar os corvos e as gaivotas excitadas pelo relento do defunto, debicando o crucifixo à procura da carne podre oculta no túmulo de verniz.(ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 21).

As lacunas erigidas entre um e outro capítulo, entre uma e outra voz narrativa, entre uma e outra personagem, entre um e outro tempo, entre um e outro espaço, entre um e outro fato, entre a história mítica e a história prosaica, entre o universo público-político e o universo existencial-subjetivo, entre o ideal e o real d'*As Naus* (1988) são constituídas para criarem uma paisagem estética em trânsito, que permite reflexões a respeito de percursos, a respeito do que falta, do vazio, dos fragmentos, dos restos, das ruínas; permite uma reflexão a respeito das narrativas míticas, históricas, prosaicas e grotescas, reveladoras, todavia, do que existe como realidade e também do que falta; paisagem estética reveladora, nesse sentido, da falência e da crise de toda uma forma narrativa assumida pelos processos sociais da história portuguesa na colonialidade e da necessidade do surgimento de outra forma.

Cada vez mais Lixboa se afigura um rodopio de casas sem destino, uma cavalgada de algerozes, de tapumes, de flechas de igrejas e de ruas a quem as obras camarárias expunham as tripas dos esgotos sob o céu rebentado de pústulas de nuvens. No meio de tanta odiosa claridade que despia as pessoas da misericórdia das suas próprias sombras, o escritor, tonto de luz, acabava por acompanhar, sempre seguido do sujeito do penico, os falsos doirados de um enterro qualquer na esperança da noite de cedros dos cemitérios onde os defuntos se evaporavam sob miniaturas de templos gregos e crianças de gesso, estranguladas por flores artificiais que cheiravam às cerejas de gaze dos chapéus e que ele confundia com o aroma de naftalina da morte. Sentado no parapeito de tijolo de uma ruela de jazigos, com o bacio ao alcance do primeiro cuspo, assistia ao cortejo modesto dos funerais dos pobres, ou seja, uma urna numa carreta desfeita, velhos a cambalearem atrás, e rafeiros vagabundos que a presença do cadáver atiçava. Internado num sanatório

longe do mar ter-se-ia esquecido de Loanda e dos pássaros pernaltas da baía, de pescoço esticado no cume das palmeiras, se no seu pavilhão, mesmo colado ao edifício onde os dalai-lamas aprendiam os ditongos, não escutasse por vezes, trazido pelos assopros do vento, o sussurro dos motores das fragatas largando para a pesca das docas de Cabo Ruivo, sob a labareda litúrgica da Siderurgia. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 174-175).

O discurso da falta, da ausência do sublime se constitui, entretanto, pela saturação das imagens, pelo excesso de fragmentos de imagens, pelo excesso de fragmentos de vozes que se dispõem como conflitos instauradores de percursos: são ruínas, são restos, são retalhos, são imagens e vozes do passado e do presente, de Portugal e das ex-colônias, dos violentos e dos violentados, dos culpados e dos inocentes, dos vitoriosos e dos derrotados, dos colonizadores e dos colonizados que se fundem, se confundem, se coordenam, se chocam – se hibridizam e se tensionam –, buscando entre si uma ligação qualquer, formadora de um percurso e, portanto, de uma história, de uma memória coletiva que possa dar conta de reorganizar o imaginário e uma nova narrativa portuguesa, dando-lhe novos sentidos.

As Naus da alegoria, da paródia e do disfemismo

N’*As Naus* (1988), os processos de *alegorização*, *parodização* e *disfemismização* da história e do cotidiano caminham juntamente aos processos de *hibridização* e de *tensionamento*, no sentido de constituir uma homologia formal entre a forma do romance e a forma dos processos sociais portugueses do momento pós-colonial da colonialidade, conferindo ao romance, características estruturantes do romance histórico português contemporâneo.

Desse modo, ao se constituir como uma imagem alegórica, a *Lixboa*, que resulta da intersecção de espacialidades, temporalidades e subjetividades, significa a falência e o esfacelamento do império ultramarino português, bem como a crise identitária e de pertencimento lusos, nos tempos pós-coloniais da colonialidade.

À segunda ou terceira semana e após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o oco do ventre, o homem de nome Luís desistiu de aguardar o frigorífico e o fogão, decerto roubados pelos cafres em Loanda e vendidos aos alemães das fazendas do Gabão, e decidiu que o pai, que fervia na urna um bulício de minhocas, teria de contentar-se com um enterro furtivo, à noite, nas sombras que os cemitérios esquecem junto aos muros, onde a erva é mais alta que o olhar dos coveiros. Um dos guardas, que conversava com ele ao fim da tarde a assistir às manobras das galés e ao aportar das caravelas esquadrejadas por

ventos estranhos, comandadas por espectros de tricórnio que os coitos das sereias alucinavam, oferecia-lhe o resto da marmita do jantar, ou seja batatas empasteladas de gordura, pedúnculos de banana e cartilagens de frango pegadas ao alumínio do fundo, comida de marinheiro de terra cozinhada pela mulher numa marquise do Beato, envidraçada pelo ranho dos filhos. Os galeões, depenados de velas, trepavam a pulso, na manhã, o óleo de traineiras do tejo a fim de levarem ao paço a sua própria desgraça... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 65).

No trecho, a personagem Luís de Camões espera, no cais da *Lixboa dos retornados*, a chegada das “riquezas” por ele conquistadas em sua aventura ultramarina (uma geladeira e um fogão). A despeito de tais bens significarem somente o absolutamente necessário para a sobrevivência cotidiana, nunca desembarcariam em *Lixboa*, destituindo a personagem, não somente de sua proeminência, como consolidador do mito expansionista português do quinto império, mas também de sua própria dignidade humana, uma vez que, em seu retorno, prescinde não só de sua imagem heroica, mas carece até mesmo do que seria o mais básico para sua sobrevivência (por exemplo, do que alimentar-se: “*Um dos guardas (...) oferecia-lhe os restos da marmita...*”).

Esta simbologia da falência instaurada pelas imagens do retorno do indivíduo Camões à *Lixboa*, alcança, porém, um plano coletivo, pois denuncia o retorno de outras tantas naus do passado, comandadas por fantasmas do expansionismo (“*espectros de tricórnio*”), que aportam em *Lixboa*, abarrotadas de passageiros aflitos, a viverem a mesma condição de miséria e de privação humana experimentada pelo ilustre escritor d’*Os Lusíadas* (1572) (“*após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o oco do ventre*”).

São fantasmas do passado trazendo outros fantasmas ainda em seus galeões espectrais de derrota histórica e de miséria; retornados do passado ao presente, submetidos a uma lógica temporal possível somente no universo do fantástico; espectros que conduzem a sua desgraça ao paço – absorto em seus discursos de poder e dominação de terras e de mercados – e ao imaginário português – enganado em seu mito do quinto império –, como enunciação da falência irremediável do empreendimento ultramarino colonial (“*Os galeões, depenados de velas, trepavam a pulso, na manhã, o óleo de traineiras do tejo a fim de levarem ao paço a sua própria desgraça...*”), agora, no tempo pós 25 de abril, pós-salazarista, pós-guerras em África.

A este caráter alegórico d'*As Naus* (1988) se sobrepõe, todavia, uma formulação discursiva paródica, já que a narrativa consiste em atualização imitativa-humorística de outros discursos narrativos consagrados no imaginário lusitano. Entre eles, destaque-se a novela de cavalaria, a narrativa de viagens e o poema épico.

A partir de uma exposição metalinguística disfarçada, o caráter paródico d'*As Naus* (1988) anuncia-se no segundo capítulo, quando o narrador incorpora, como personagem caricaturada, o escritor ibérico Dom Miguel de Cervantes Saavedra, um espectro retornado do passado, em companhia de Luís de Camões e Vasco da Gama, de passagem por *Lixboa*. Fazendo uma burlesca apresentação de Cervantes e de sua intenção de escrever um “romance” intitulado *Dom Quixote*, o narrador reconhece no *Dom Quixote*, a forma do romance como possibilidade narrativa, assumindo, sorrateiramente, a forma novelística e caricatural do *Quixote*, para constituir o tom paródico d'*As Naus* (1988), primeiro, em relação à estrutura dinâmica da novela de cavalaria.

Ao segundo almoço conheceu um reformado amante de biscoitos e suecas e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia porquê, de Dom Quixote, quando toda gente sabe que Quixote é apelido de cavalo de obstáculos (...) Ao décimo terceiro trunfo de copas o das cautelas levantou-se, Buenas noches, senhores, que tenho de ir a Espanha acabar o meu livro, só consigo rever provas com o sol cigano de Madrid à cabeceira, prometo enviar pelo correio um exemplar autografado a cada um... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 15-16).

Em relação à novela de cavalaria, o aspecto paródico d'*As Naus* (1988) se propõe em relação à sua estrutura marcada pela fragmentação. Composta por vários núcleos de ação simultâneos, em que diferentes protagonistas vivenciam e têm a sua trajetória de vida e de retorno a *Lixboa* narradas, portanto, em núcleos narrativos paralelos, *As Naus* (1988) se configuram como um quebra-cabeças, um puzzle de células narrativas, relativamente independentes, apesar de unificadas pela simbologia geral do retorno e da aventura de readaptação de heróis problemáticos à realidade de *Lixboa*.

Urinei a pensar no relojoeiro surdo-mudo... a pensar em Dom Miguel de Cervantes Saavedra que nos gritava por vezes episódios esquisitos de dulcineias e moinhos e acrescentava excitadíssimo, a palpar o lápis no casaco, Vou enfiar isto no meu livro, vou enfiar isto no meu livro, a pensar no reformado da sueca que vedava com rolhões de pano e estearina de vela

as frestas do caixão e se instalava ao meu lado no beliche a exhibir fotografias antigas coladas num caderno de escola. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 18)

Os episódios prometidos por Cervantes (“... gritava por vezes episódios esquisitos de dulcineias e moinhos e acrescentava excitadíssimo, a palpar o lápis no casaco, Vou enfiar isto no meu livro, vou enfiar isto no meu livro...”) que apareceriam no *Dom Quixote*, apareceriam também, como estrutura paródica, n’*As Naus* (1988). Como cavaleiros andantes, cada um dos Quixotes ilustres d’*As Naus* (1988) tem a sua missão passada e a sua importância histórica desqualificadas pelo cotidiano baixo e grotesco do aqui-agora da *Lixboa* dos retornados. Como Quixotes a perambular pela cidade *lixboeta* – esta tábua redonda de fantasmas estranhos: falidos, retornados da aventura ultramarina e do desencontro e perda de seu Graal, para enfrentar uma realidade de moinhos de vento e de porqueiras, já despida do fantástico universo dos dragões e das dulcineias enobrecidas –, Cabral e seus companheiros de desdita buscam reencontrar seu lugar e criar as condições de retomar sua vida; um Cabral com sua mulher africana e filho mestiço para criar; um Camões que tem de enterrar o pai e dar conta de seu fantasioso e alucinatório poema épico sobre a aventura ultramarina portuguesa; um Francisco Xavier que tem de administrar a pensão dos desvalidos da colonialidade, outorgada a ele por Fernão Mendes Pinto, além de controlar o negócio da prostituição; um Diogo Cão que precisa esmaecer seu próprio ser heroico e esquecer sua relação com o mar e com a expansão ultramarina, resignando-se à vida prosaica de fiscal de águas; um Vasco da Gama, que tem de aceitar a passagem do tempo, a vida de velho aposentado, passeando com o bêbado e alucinado Dom Manoel pelas ruas de seu esquecimento; um Manoel de Sousa Sepúlveda que, para além da falência do tráfico de diamantes, de suas tragédias e sucessos d’além mar, precisa reconstruir seus negócios em *Lixboa*, após o 25 de abril; um Fernão Mendes Pinto que, além de escrever sua peregrinação, projeta a expansão de seus negócios escusos de pensões, de tráfico e prostituição... etc; estes Quixotes todos que têm sua aventura desmitificada e revelada pelo contraponto da aventura vivida por uma prostituta africana (capítulo 17) que, apaixonada, deixa *Loanda* e vaga pelas ruas de *Lixboa*, numa procura de conquista e descobrimento, buscando reencontrar, todavia, com um realismo de Sancho, o seu amante Diogo Cão, não o heroico e mitificado navegador, mas o homem já despido de toda sua aura ideal, inserido no cotidiano baixo da *Lixboa*. Esse contraponto parece ser o mais elucidativo e sarcástico da problematização crítica antunesiana

a respeito da historiografia e discursos oficiais portugueses idealizantes que representam a colonialidade.

Já em relação à narrativa de viagens e ao poema épico – especialmente, *Peregrinações* (1614), de Fernão Mendes Pinto, e *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões – *As Naus* (1988) se constituem com antípodas na linha de frente deste conflito. Se, pois, na narrativa de viagens de Mendes Pinto e na épica de Camões, a intenção fôra a de recapitular e de engrandecer a histórica portuguesa, narrar e enaltecer os grandes feitos dos nobres, dos negociantes, da igreja e dos militares no além-mar, conferir um caráter heroico aos navegadores, ao povo português e aos seus feitos marítimos colonizadores e imperialistas, todas estas intenções são terminantemente negadas, n’*As Naus* (1988), por meio do rebaixamento caricatural, sarcástico e pessimista das personagens, que são lançadas ao ordinário e grotesco submundo de *Lixboa*, em que a hiperbolização e a conjunção da tragédia da aventura de cada personagem produzem o absurdo e o ridículo do sublime. Ao que parece, as referências explícitas à *Peregrinação* (1614) e a’*Os Lusíadas* (1572) apontam, pois, para um aproveitamento paródico destas narrativas que são, todavia, invertidas, n’*As Naus* (1988), em propósito e em conteúdo.

Enquanto as *Peregrinações* (1614) e *Os Lusíadas* (1572) narram a saída de figuras heroicas portuguesas de Lisboa, para a conquista do Novo Mundo, constituindo imagens do sublime e do épico – a despeito de algumas contradições internas constituídas no conteúdo e nas intenções dentro das próprias obras –, *As Naus* (1988) narram o retorno destas figuras portuguesas à *Lixboa*, como imagens da falência, da decadência e da degeneração; configuram, por meio da inversão irônica do percurso heroico e do sentido, uma paródia do conteúdo das narrativas de viagens e do poema épico português, que têm, assim, seus discursos míticos e históricos desqualificados e desconstruídos. É o que se pode constatar nos trechos a seguir:

Para além do pescador havia por toda a parte recordações de viagens orientais, lanternas japonesas, divindades esculpidas em estalactite de tocha, um fragmento do pulmão esquerdo do Buda num tubo de ensaio de hospital rotulado a adesivo, e a mecha de cabelos de um príncipe etrusco fechada num medalhão de cobre. Fernão Mendes Pinto mostrou-lhe o maço, já batido à máquina, das suas viagens caudalosas (Qualquer dia entrego esta bodega toda a um editor)... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 76).

O homem chamado Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa (...) Então afastei a garrafa de água das Pedras para um

canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobrancelhas unidas de esforço, comecei a primeira oitava heróica do poema. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 68 e 71).

No primeiro trecho, narrado pelo narrador principal, com a colaboração da fala do próprio Fernão Mendes Pinto, e, no segundo, narrado pelo narrador principal, com a colaboração da fala de Luís de Camões, é possível perceber que o conhecimento prévio do conteúdo e propósito das narrativas de viagens e dos poemas épicos são reaproveitados em sentido inverso (“... *Fernão Mendes Pinto mostrou-lhe o maço, já batido à máquina, das suas viagens caudalosas...*”; “... *de ponta da língua de fora e sobrancelhas unidas de esforço, comecei a primeira oitava heroica do poema...*”), trazendo a público, imagens nada lisonjeiras a respeito do senhor Mendes Pinto e sua peregrinação (“... *um fragmento do pulmão esquerdo do Buda num tubo de ensaio de hospital rotulado a adesivo...*”) e de Luís de Camões e seus compatriotas lusíadas (“... *O homem chamado Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa...*”). O conhecimento de bastidor – formas e conteúdos narrativos do imaginário português a respeito da colonialidade – é evocado pela memória dos leitores, como contraponto da desfiguração promovida, explicitamente, pelos narradores d’*As Naus* (1988), com o viés da bizarrice, da ridicularização e da paródia do épico; paisagem estética e novo imaginário, portanto, antiépico, vicário, a partir do qual se permite repensar as identidades e o pertencimento português, numa paisagem *non sense* que, de um lado, antecede a composição dos mitos, pois, o tempo d’*As Naus* (1988) antecede o tempo ficcional da *Peregrinação* (1614) e d’*Os Lusíadas* (1572), postas n’*As Naus* (1988), como narrativas ainda por fazer; mas, por outro lado, sucede o tempo da mitificação da *Peregrinação* (1614) e d’*Os Lusíadas* (1572), desqualificando, no tempo dos retornados (após o 25 de abril de 1974), o conteúdo da narrativa de viagens e do poema épico, bem como toda a sua punção imaginária coletiva, pela degeneração e rebaixamento ao plano do ordinário e do grotesco de toda fantasia e alucinação de seus idealizadores – Fernão Mendes Pinto e Luís Vaz de Camões.

O homem de nome Luís já levava escrito um terço do poema na tarde de setembro em que o míope caviloso, após uma hora de prudentes círculos de abutre, lhe puxou a manga do pijama e o convidou a presenciar na Ericeira, na primeira semana de outubro, o desembarque do rei:

– D. Sebastião aparece das ondas num cavalo branco, assobiou ele depositando uma rosa no seu frasco.

O poeta imaginou uma horda de tísicos em uniforme hospitalar, acorados na neblina das dunas, à espera de uma monarca risível que se elevaria das águas na companhia do seu exército vencido. Desde que regressara de África que até o fluir do tempo se lhe afigurava absurdo... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 176).

No trecho, Luís Vaz de Camões percebe o imaginário alucinatório do seu colega de alojamento e desdenha da alucinação épica do retorno do monarca Dom Sebastião, classificando-a como risível e absurda. De certo modo, a narrativa paródica – grotesca e ridicularizante – do poeta sobre a cena de retorno de Dom Sebastião, em substituição à narrativa alteadora e sublime do míope colega, é interpretativa do próprio movimento paródico de todas as células narrativas d'*As Naus* (1988), que se propõem a uma reescritura pessimista e ridicularizante da história oficial e literária de portuguesa, a respeito da aventura ultramarina expansionista, promovendo o esvaziamento do conteúdo épico, mítico e sublime de suas personagens. É o que se dá, no trecho, com a figura histórica de Dom Sebastião e do próprio poeta Luís de Camões.

Pode-se, assim, entender que, em última instância, a intenção dos processos de *alegorização* e *parodização* utilizados n'*As Naus* (1988) seja, enfim, a *disfemismização* da história e do cotidiano, uma vez que, como processo discursivo, faz o uso de palavras ou expressões de caráter rude, repugnante, desagradável, agressivo, obsceno, horrível ou de mau gosto, com o intuito do rebaixamento e do questionamento dos tabus socioculturais portugueses.

É o que se pode ler em todas as células narrativas d'*As Naus* (1988), como recurso fundador das falas do narrador e das personagens, no sentido de se provocar a desconstrução do imaginário épico português. Como se lê no trecho a seguir:

E esta memória remota trouxe-lhe de súbito ao nariz o aroma de bosta de vaca dos derradeiros meses, desde que a telefonia anunciou a independência de Angola decretada por Sua Majestade, no rescaldo de um motim, durante as cortes de Lixboa, o odor do suor, da diarreia, do medo, quando colávamos em pânico os armários aos caixilhos porque daqui a nada uma coronha desventra o aparador, daqui a nada o MPLA principia a disparar ao acaso e as nucas estoiram como figos numa pasta de carne branca e de grainhas vermelhas... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 10).

A memória remota de Pedro Álvares Cabral – história –, longe de trazer à tona o sublime, o épico e o heroico, constitui o cotidiano de *Lixboa*, como conjunto de vivências e

imagens escatológicas (“*bosta de vaca*”, “*odor de suor, diarreia, do medo*”, “*pasta de carne branca*”) que, no texto, desqualificam o passado de Cabral, reduzindo o imaginário precedente sobre ele evocado pelo leitor, a uma realidade ordinária e grotesca.

O mesmo que se dá no excerto a seguir, em que se narra o reencontro de Vasco da Gama, o reformado, com Dom Manoel, o venturoso, depois de 42 meses.

Encontrou o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acorado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 10).

A imagem do mandador da conquista de 1498, na cena, é, sarcasticamente, rebaixada à condição de penúria (“... *o príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro* ...”), com o intuito de destruir e apagar a imagem do conquistador expansionista evocada pelo imaginário coletivo dos leitores: a imagem do príncipe “*envelhecido*”, “*afastando moscas*”, com uma “*coroa de lata*” na cabeça, um “*hálito de maçã de diabético*”, em sua “*melancolia de gripes*”, degenera e substitui a imagem do imponente mandatário da colonização da Índia.

Já, no trecho que segue, é disfemismizado o imaginário em torno do Rei Dom Sebastião – o mito português da maior grandeza épica e da maior tragédia dramática e lírica do expansionismo português.

(...) o rei Felipe se reunira com os seus marechais na rulote do Estado-maior a combinar a invasão de Portugal, porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 133).

O monarca é ridicularizado de maneira absolutamente cruel e ofensiva: é um “*pateta*”, “*inútil*”, “*afeminado*”, “*drogado*”, “*ladrão*”, que não desapareceu em Alcácer Quibir, lutando heroicamente pela fé e pelo império – imagem constitutiva de seu mito –, mas sim, morreu esfaqueado – e não por acaso – pelo escritor irlandês Oscar Wilde, num ponto de drogas, em Marrocos, por envolver-se num roubo. Wilde é o autor do romance *O Retrato de Dorian Gray*, 1890, que remete, entre outras coisas, à discussão sobre a hipocrisia e sobre a vaidade em torno da eternização de uma imagem bela, jovem e pura, tal como a que configura o mito do sebastianismo.

Outro alvo do processo de *disfemismização*, n' *As Naus* (1988) é o navegador Diogo Cão:

Diogo Cão devia ter adormecido ao relento, de umbigo para cima, nos degraus da residencial, coberto de piolhos e crostas de terra da pouca água que usava, amarrotando com o peso do corpo os seus planisférios de alcoólico e os seus diários de bordo bichosos enquanto o Apóstolo das Índias perseguia as tágides, mas quando o senhor Luís Buñuel, que conduzia a furgoneta, se levantou da cabeceira de palitos nos dentes, seguiu-o, sem saudades de nada... (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 133).

O navegador, como os demais protagonistas, tem sua imagem desconstruída por sua relação com o cotidiano da *Lixboa* dos retornados. Aparece na cena, “coberto de piolhos”, “coberto de crostas de terra”, “planisférios alcoólicos”, “diários de bordo bichosos”, adormecido ao relento, aos olhos de Pedro Álvares Cabral e Luís Buñuel. Tais imagens desqualificam o mítico navegador, trazendo-o para o plano baixo, colocando-o em um cotidiano ordinário e grotesco que, todavia, constitui uma outra fantasia propositalmente negativa e vicária daquela que mitifica o navegador, agora, convertido, no cotidiano da *Lixboa*, em simples fiscal de águas. A presença de Luís Buñuel exacerba, na cena, a ideia da alucinação e da surrealidade em torno da figura de Diogo Cão: de um lado, porque enlaça o mito cultuado na memória dos leitores com o universo do fantástico e da surrealidade da cena; de outro, porque, produz, com a surrealidade substitutiva da *Lixboa*, o descosimento do mito.

Como se pode verificar nos exemplos dados até aqui, o processo de *disfemismização*, n' *As Naus* (1988), de Antunes, bem como para o conjunto de sua obra, é ferramenta de linha de frente de sua filosofia estética. É a *disfemismização* que permite a exacerbação do ordinário e do grotesco no cotidiano português a partir da surrealidade da *Lixboa*, como parâmetro de reinterpretação da história e da mitologia em torno da colonialidade lusa, colocando-as diante de seus antípodas absolutos.

As Naus: descrição e paisagens identitárias

O processo de *descrição identitária*, em Lobo Antunes, também desempenha um papel fundamental em seu inquérito sobre as identidades e sobre o pertencimento português. Ele permite conjugar uma descrição fotográfica a uma descrição psicológica, compondo, no conjunto, verdadeiras paisagens identitárias. É comum que se possa reconhecer nestas

paisagens, identificações entre as características físicas e psicológicas de personagens e as características históricas e geográficas do ambiente.

Era uma vez um homem chamado Luís a quem faltava a vista esquerda, que permanecera no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. Dera aos estivadores, a um sargento português bêbado a aos empregados da alfândega, a escritura da casa e o dinheiro que trazia, vira-os içar o frigorífico, o fogão e o Chevrolet antigo, de motor delirante, para uma nau que aparelhava já, mas recusou separar-se da urna apesar das ordens de um major gorducho (Você nem sonha que leva essa gaita consigo), um fêretro de pegas lavradas e crucifixo no tampo, arrastado tombadilho fora perante o pasmo do comandante que se esqueceu do nónio e levantou a cabeça, tonta de cálculos, para olhá-lo, no momento em que o homem de nome Luís desaparecia no porão e encaixava o morto sob o beliche, como os restantes passageiros faziam aos cestos e às malas. Depois estendeu-se no cobertor, poisou a nuca nas palmas e entreteve-se a seguir o crochet meticuloso das aranhas e o cio dos ratos nas vigas do tecto cobertas de caranguejos e percebes, sonhando com os braços nocturnos das negras carecidas. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, 15).

Na apresentação de Luís Vaz de Camões, usa-se, de começo, o recurso da fábula (“*Era uma vez um homem...*”), para constituí-lo, desde a primeira impressão, como uma personagem evocada do imaginário popular, fantástico e sublime. No mesmo sentido, ambienta-se a personagem num cais, realçando a relação da personagem com o universo da viagem marítima, evocando, desde então, o seu poema épico *Os Lusíadas*, 1572, cuja trama central apresenta a navegação de Vasco da Gama à Índia, em 1498. No entanto, em vez do ambiente se configurar como um porto de partida para a conquista, para a expansão da fé e do império, universo que marca a construção do heroísmo e do mito lusitano e o poema *Os Lusíadas* (1572), configura, isto sim, os portos de retornados falidos a Portugal – primeiro, em África e, depois, em *Lixboa*, num espelhamento de tragédia e falência –, marcados por imagens do derrotismo e do esfacelamento do império colonial – caso da perda dos últimos bens: a casa, o automóvel, o dinheiro, a geladeira, o fogão. Além disso, Camões traz consigo um caixão, em que jaz o corpo morto do pai, como único despojo de sua aventura colonial; pai que figura, sem dúvida, o passado e a origem, e que, todavia, sendo único bem trazido pela personagem, se contrapõe, como imagem, mas ao mesmo ilustra como imagem, a todos os outros bens que foram mortos em África e agora apodrecem como coisa querida e morta, em seu retorno a Portugal, como passado perdido. Desde o embarque, a posse desse passado é recusada a Camões (“... *Você nem sonha que leva essa gaita consigo.*”); mas contra a vontade

do capitão do navio, ele e o passado morto embarcam e seguem se adequando ao porão que os levará de volta a Portugal – uma sub-história e um submundo da navegação de conquista, marcado pelo ambiente ordinário e grotesco, (“... *o crochet meticuloso das aranhas e o cio dos ratos nas vigas do tecto cobertas de caranguejos e percebes...*”), e que antecipa, todavia, a *Lixboa* que estava por vir, como sonho do quinto império desfeito (“... *sonhando com os braços nocturnos das negras carecidas.*”).

Cheirava a calor e a desperdícios e de tempos a tempos farrapos de jornal erguiam uma brisa de notícias da calçada. Urinei à sombra de uma camioneta de fruta e enquanto desabotoava a breguilha e o ar se tingia de fragrâncias de pêssego lembrei-me de Loanda às seis da tarde, à hora a que os barcos largavam para a pesca diminuindo a fumegar entre troncos de palmeiras. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 18).

Já, neste trecho, Camões aparece inserido no cotidiano da *Lixboa* dos retornados, apresentado pela fala do narrador em terceira pessoa e por sua própria fala. O ambiente da cidade é, nesse sentido, informativo e simbólico, cheira a calor, desperdícios e notícias (“...*farrapos de jornal erguiam uma brisa de notícias da calçada...*”); e quando esse cheiro de notícias das calçadas se mistura com o cheiro de pêssego (fruto vindo do Oriente, provavelmente da China, levado a Europa pelos persas...) e da urina, imagens objetivas de Portugal e imagens subjetivas de África e do Oriente, imagens subjetivas de Portugal e imagens objetivas de África e do Oriente se sobrepõem, interseccionando impressões do passado a impressões do presente, do mundo colonial ao mundo pós-colonial (“... *lembrei-me de Loanda às seis da tarde, à hora a que os barcos largavam para a pesca diminuindo a fumegar entre troncos de palmeiras.*”), que se associam, por sua vez, no imaginário de Camões, tanto às imagens da literatura insinuada por Cervantes (“episódios esquisitos *de dulcineias e moinhos*”: cenas do Quixote e um poema prometido ao seu pai morto...), quanto aos retratos do passado de Vasco e de Paulo da Gama, confidenciados a ele pelo próprio reformado (“...*a exhibir fotografias antigas coladas num caderno de escola.*”). Estas imagens, como paisagem estética de que fazem parte Camões, Cervantes e o Gama, constroem uma *Lixboa* em forma de quebra-cabeça, colcha de retalhos montada pela intersecção entre passado e presente históricos, pela *hibridização* e pelo *tensionamento* entre uma espacialidade europeia e uma espacialidade colonial, entre um imaginário dos discursos coloniais e um imaginário dos discursos pós-coloniais, como nova paisagem identitária e de pertencimento de Camões.

Este processo de identificação da personagem, efetivado por meio da descrição de sua relação com as espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursos e ideologias díspares, hibridizados e tensionados como a *Lixboa* dos retornados, configura um processo recorrente de *descrição identitária* presente em todas as células narrativas d'*As Naus* (1988), para realizar a apresentação de cada uma das personagens históricas ou míticas evocadas pelo romance. Como bem pode atestar também, a apresentação, a seguir, de Manoel de Sousa de Sepúlveda, na *Lixboa*:

– A Casa pertence-me, disse Manoel de Sousa de Sepúlveda para as expectorações na nonagenária (e os meus binóculos de espreitar alunas, e os caramelos que comprei em Badajoz para as tentar, e os irresistíveis caracóis da melena postiça de parecer mais novo?) à medida que recuava, que tropeçava num frasco, que se apoiava num banco para se endireitar outra vez, murmurando, pensando, murmurando numa voz extraviada de derrota, Comprei-a há mais de onze anos, cheguei agora de África (e os meus óculos de mica, e o meu chapéu de palha, e a saída das cabritas do liceu, e as minhas missas de diamantes?) amanhã trago aqui a escritura e toda a gente a pode ver.

Os chernes da varanda forçavam os caixilhos para entrar na sala, vindos, como contrabandistas das traineiras, do soprozinho traiçoeiro do mar que cheirava a lagosta e a afogado. Um objecto quebrou-se com estrépito, a criança urrou mais alto e uma voz de mulher preveniu-se do quarto que se vocês não se calam aturam-me o puto a noite inteira. O das farripas, que orientava a confusão, abriu-me os braços gordos, irritado:

– Traz a escritura, caralho? Traz a escritura? Eu quero lá saber da escritura, a escritura que se foda: estamos em democracia, seu camelo, os prédios pertencem a quem mora neles, a época da Pide acabou. (...) Chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele, isto pertence ao povo, amigo, pertence à gloriosa vanguarda do proletariado, foi ocupada revolucionariamente, percebe? (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 60-62).

Ao buscar por seu apartamento em *Lixboa*, a personagem Sepúlveda é recebida por um grupo de maltrapilhos que invadiu sua propriedade. Como na paisagem cotidiana de uma *natureza morta* impressionista, a personagem vai identificando os seus objetos – binóculos, caramelos, peruca, óculos de mica, chapéu de palha etc – e o espaço de sua propriedade – o banco, caixilho das janelas, o quarto, o prédio – e se identificando com eles, atestando, com sua fala, que tem a documentação de propriedade e de pertencimento do espaço, mesmo tendo chegado há pouco tempo de África. Enquanto Sepúlveda identifica os invasores de sua propriedade com os piratas e contrabandistas, com os quais lidava em suas viagens de negócios por África, os invasores o identificam, ironicamente, como “coitado”, “explorador

de africanos”, “ausente há séculos”, “ex-proprietário”, portanto, do apartamento, que se afigura como a *Lixboa* tomada pela “revolução” (revolução dos cravos) e pelo “socialismo” (ditadura do proletariado). É a perda da propriedade e, portanto, de seu lugar de pertencimento, paisagem com que se define e se identifica Sepúlveda e, por extensão, toda a elite de nobres e negociantes portugueses, cujos negócios internacionais, sobretudo, o da exploração colonial, faliram com a ruína do império colonial, que se apresenta, aqui, como paisagem estética identitária portuguesa em tempos pós-coloniais da colonialidade.

Nesta cena, a descrição de uma *paisagem estética* – ambiente habitado por subjetividades, discursividades e ideologias conflituosas – oferece a possibilidade de um inquérito e uma redefinição, portanto, da relação entre o português metropolitano e os retornados, bem como da relação do conjunto destes portugueses e retornados com a paisagem conflituosa de *Lixboa*, especialmente, no sentido de se problematizar as identidades e o pertencimento luso, como um todo.

Este processo de *descrição identitária* se repete, por sua vez, em cada cena e constitui um mecanismo fundamentador da discussão identitária e do pertencimento luso no romance *As Naus* (1988). Além disso, funciona como mecanismo de referência para toda a obra de Lobo Antunes e, nesse sentido, como uma valiosa contribuição para a construção de uma poética do romance histórico português contemporâneo, tal como se dá também com os processos de *hibridização e tensionamento, alegorização, parodização e dissemismização*.

***As Naus* saturadas: metaforização e metonimização**

A *metaforização* e a *metonimização*, por sua vez, são recursos estilísticos com funções muito significativas na formulação da estrutura dinâmica do romance *As Naus* (1988), sobremaneira, no sentido de sua construção como representação da poética do romance histórico português contemporâneo. N’*As Naus* (1988) constitui um universo quase que inesgotável, saturando a narrativa de aspectos simbólicos.

A começar pela leitura da metáfora geral proposta pelo título da obra: *As Naus* (1988). Como metáfora, “as naus” representam, no romance, todas as viagens de conquistas e as viagens de retorno a Portugal, todo o passado mítico português – desde a aventura das cruzadas até a falência histórica do império colonial. Nesse sentido, considere-se a evocação de toda uma história portuguesa de construção do império ultramarino e a sua desconstrução, bem como todo o seu percurso de exploração, conquistas e derrocadas. Por conta dessa

extensão de sentido, “as naus” trazem ao romance todo um universo de significações em torno do qual se pensa as identidades e o pertencimento português, especialmente, porque “as naus” constituem espacialidades e temporalidades que colocam o luso entre portos, numa paisagem de transição entre lugares, tempos e subjetividades díspares: entre Europa e África, por exemplo. É pois, em verdade, nesse espaço de intermédio, no vazio espelho do mar, que os lusos buscam, segundo *As Naus* (1988), sua identificação e seu pertencimento. Nesse sentido, não pertencem ao torrão europeu, mas tão pouco pertencem ao torrão americano, africano ou asiático. Como bem insinua a metáfora contemporânea de Saramago, Portugal é uma jangada de pedra⁴² e, por que não dizê-lo, Portugal, assim, plural de temporalidades, espacialidades, subjetividades, discursividades e ideologias, em sua multiplicidade, portanto, como su’ *As Naus* (1988). É com esta metáfora que Antunes consegue construir a *Lixboa* dos retornados, que é, ao mesmo tempo, Portugal, África, América e Ásia; que é, ao mesmo tempo, passado expansionista, intermédio colonial e presente pós-colonial da colonialidade; que é, ao mesmo tempo, paisagem do Próspero europeu e paisagem do Caliban africano, americano e asiático; enfim, um Portugal em trânsito: paisagem estética de referência para a discussão das identidades e pertencimento lusos.

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarreias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 135).

Este espaço, tempo e subjetividades em fragmentos, em ruínas, mas, ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, plural e em busca de ser totalizante da *Lixboa* do reformado Vasco da Gama, é resultante das “naus” e de todo o seu alcance simbólico formador de um imaginário sobre o território e sobre a nação portuguesa. Desse modo, no trânsito das “naus”, espelhado no mar das conquistas e das tragédias expansionistas, é possível identificar o que é Portugal e o que é ser português.

42 SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. Alfragide: Caminho, 1986.

No mesmo passo da *metaforização*, mas tomados outros sentidos, pode-se observar nas “naus” também o recurso da *metonimização*. No caso da narrativa antunesiana, entenda-se que, muitas vezes, o todo da história, do espaço, dos sujeitos, da cultura, das ideologias portuguesas é representado por suas partes.

É o que se procura fazer com a figuração de cada um dos protagonistas nos capítulos: Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Luís Vaz de Camões, Diogo Cão, Fernão Mendes Pinto, Francisco Xavier e Manoel de Sousa de Sepúlveda. A trajetória problemática de cada um deles identifica Portugal e o português, mesmo porque todos descrevem o mesmo percurso na narrativa: de heroico e mitificado expansionista colonizador – o que é evocado somente pela memória do leitor, sem se explicitar claramente na narrativa –, a retornado decadente, ordinário e grotesco – o que se exacerba na narrativa, por um processo de saturação das imagens alegóricas, paródicas, metafóricas e disfemismizadas.

Com estas trajetórias paralelas das personagens, compõe-se, de modo geral, um complexo e reiterativo quadro de ruínas, de fragmentos, de pedaços da história portuguesa, em que – em sua simultaneidade, como partes e/ou, em sua soma, como totalidade – podem ser lidas, como partes que significam o todo português, cumprindo um papel identitário e de reflexão sobre o pertencimento, propugnado pelo próprio Antunes, quando aponta chave de leitura para seu romance histórico: “*um anzol para conduzir a algo mais profundo: Quem somos... No fundo, tudo acaba sendo sempre uma reflexão em volta do que somos, de quem somos ou do que podemos esperar da vida... qual o sentido da vida.*”.

N’*As Naus* (1988), todavia, esses processos de *metaforização* e *metonimização* se dão por meio da saturação dos recursos. É o que se observa, por exemplo, em espaços da narrativa que, como partes, podem ser tomados como o todo da cidade de *Lixboa* e, esta que, por sua vez, como parte da história e da geografia da colonialidade, pode ser tomada como o todo de Portugal e do português e, desse modo, metáfora e como paisagem identitária e de pertencimento lusos.

N’*As Naus* (1988) dois espaços têm essa potencialidade: trata-se, de um lado, da pensão *Residencial Apóstolo das Índias*, outorgada por Fernão Mendes Pinto à administração do Frade Francisco Xavier, para abrigar retornados, e, de outro lado, o hospital de tuberculosos, designado pelo governo de *Lixboa*, também para abrigar retornados de África.

Observe-se o ambiente da pensão como paisagem:

A Residencial Apóstolo das Índias não se situava no Largo de Santa Bárbara consoante o escrivão da puridade lhes afiançara, mas no declive de um terreno perdido nas traseiras dos prédios entre a embaixada da Itália e a Academia Militar. Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas diante das quais um grupo de vagabundos, instalados em lonas num baldio, conversava aos gritos à roda de um chibo enfermo. Perguntou o endereço a um mestiço de olhos sigilosos, a garotos que remexiam desperdícios com uma vara e a um sobrevivente alcoólico de mares remotos abraçado a uma âncora oxidada, e contornaram, a tropeçar, tábuas de andaime, paredes calcinadas, betões torcidos, restos de muro e escadas de apartamentos sem ninguém, por onde à noite deslizavam luzes de navegação nos intervalos da janela. Um bando de rolas espantou-se num coro de telhado, ergueu-se em leque e afundou-se num de céu de chaminés. Abaixo, na Rua de Arroios com obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito, ficavam capelistas decrepitas, bares de prostitutas e merceariaszinhas manhosos enxameadas de operários de pavio de bagaço aceso no castiçal da mão. Um rato húmido de brilhantina escapou-se de um caneiço, correu ao longo de degraus assoreados e esgueirou-se num monte de cascalho. Os mendigos observavam-no de longe, em silêncio, debaixo de um pedaço de tenda, e nesse instante viu as letras Residencial Apóstolo das Índias pintadas a amarelo ao lado de uma porta aberta ou do que havia sido uma porta e não era mais que uma cancela esburacada. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 23).

Tudo na pensão pode ser lido num sentido metonímico e metafórico, como parte da cidade de *Lixboa*, significando, entretanto, a sua totalidade, mas ao mesmo tempo, como símbolos de Portugal e da portugalidade. A começar pela localização da pensão: o não estar no Largo de Santa Bárbara, significando não ocupar uma posição central na *Lixboa*, o que, por extensão, pode ser lido como Portugal não ocupar uma posição central na história, na geografia e na economia da Europa, e sim, uma posição periférica, entre o centro do capital mediterrâneo do passado (“*embaixada da Itália*”) e o capital nórdico militarizado do presente, Inglaterra (“*Academia Militar*”). Esta é a localização de Portugal. Ademais, a descrição da pensão (“... *uma casa arruinada no meio de casas arruinadas...*”) dá reforço à ideia de que a pensão significa a *Lixboa* e, esta, por sua vez, significa Portugal, uma vez que Portugal se define, como lugar, na semiperiferia do capital nórdico europeu, tendo sua imagem, historicamente, vinculada às ruínas da colonialidade. A paisagem arquitetônica (“... *âncora oxidada, e contornaram, a tropeçar, tábuas de andaime, paredes calcinadas, betões torcidos, restos de muro e escadas de apartamentos sem ninguém...*”), a paisagem urbana (“... *Abaixo, na Rua de Arroios com obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito, ficavam capelistas decrepitas, bares de prostitutas e merceariaszinhas manhosos enxameadas de operários de pavio de bagaço aceso no castiçal da mão...*”) e humana – vagabundos, alcoólicos, meninos de rua, mestiços, operários, prostitutas, mendigos – confirmam a

condição de pobreza desta paisagem que, exacerbada, saturada, numa mistura de objetos, localizações, pessoas, situações, permite, por sua vez, uma imagem alegorizada, paródica e disfemismizada da *Lixboa* e, por extensão, de Portugal nos tempos pós-coloniais da colonialidade.

A *hibridização e tensionamento* de temporalidades, espacialidades, subjetividades, discursos e ideologias díspares (“... *sobrevivente alcoólico de mares remotos abraçado a uma âncora oxidada* ...” versus “... *obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito*...”) identifica, ainda, o ambiente da pensão como *puzzle*, como quebra-cabeça, a significar, como parte, o todo mesclado da cidade de *Lixboa*, e esta, mais uma vez, a significar o Portugal em trânsito entre espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursividades e ideologias díspares e conflitantes dos tempos pós-coloniais da colonialidade.

Isto sem contar a função da pensão, destinada a alojar miseráveis retornados de sua malfadada aventura ultramarina ou miseráveis que nunca deixaram o torrão natal, apesar espelharem, resignadamente, a miséria dos que foram.

É o mesmo que se pode constatar a respeito do *hospital de tuberculosos*, ressignificado pelo governo da *Lixboa*, também para servir de alojamento aos miseráveis, sobretudo, aos retornados de África:

Para alojar, de entre os que tornavam de África, aqueles cujos corpos conservavam ainda o cheiro e o murmúrio de larvas dos campos de algodão adormecidos que os cães selvagens percorriam no seu trote quimérico, o governo desocupou um hospital de tuberculosos que passaram a tossir nos jardins públicos hemoptises cansadas, e vasou nas enfermarias de muros de cenas de guerra e de actos piedosos, impregnados pelo torpor de morte dos desinfetantes, os colonos que vagavam à deriva, de trouxa sob o braço, nas imediações dos asilos, na mira dos restos de sopa do jantar. O homem de nome Luís, que se alimentava do espinafre da Mitra na antiga capela de um refeitório miserável, foi apresentado com uma cama em pedaços num pavilhão cercado de macieiras e de ervas ruins perto do gradeamento de um colégio de meninos mongolóides, dalai-lamas descidos das neves do Tibete, para aprenderem em *Lixboa*, a moldar carneirinhos de plasticina numa paciência de noviços. (...) Internado num sanatório longe do mar ter-se-ia esquecido de Loanda e dos pássaros pernaltas da baía, de pescoço esticado no cume das palmeiras, se no seu pavilhão, mesmo colado ao edifício onde os dalai-lamas aprendiam os ditongos, não escutasse por vezes, trazido pelos assopros do vento, o sussurro dos motores das fragatas largando para a pesca das docas de Cabo Ruivo, sob a labareda litúrgica da Siderurgia. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 173-175).

No trecho, temos o alojamento designado pelo governo, como uma metonímia de *Lixboa*, que se desdobra, por sua vez, como metonímia do bairro dos retornados da Lisboa pós-colonial, e, nesse sentido, metáfora de Portugal pós-colonial, tal como a pensão *Residencial Apóstolo das Índias*.

Os retornados ali alojados, todos retornados d’*As Naus* (1988), são como mortos, e se configuram como metáforas; são espectros do passado, prenunciados em todos os capítulos, são os restos, são as ruínas, são os incômodos fantasmas da colonização (“... *aqueles cujos corpos conservavam ainda o cheiro e o murmúrio de larvas dos campos de algodão adormecidos...*”), imagens que constituem a memória e o trauma coletivo portugueses em torno do expansionismo. Os retornados que se alojaram no hospital tomaram o lugar dos tuberculosos, que eram os internos do hospital – e simbolizam o português que não deixou Portugal, durante o processo colonizador e tão pouco durante a guerra em África. No antigo hospital, portanto, passam a se alojar espectros do passado português e da história derrotista que os define, ao mesmo tempo, épicos, trágicos, grotescos e ridículos: “*corpos*”, “*cheiro e murmúrio de larvas*”, “*cenar de guerra*”, “*actos piedosos*”, “*torpor de morte*”, “*colonos à deriva... na mira dos restos*”, incrustados numa cidade de “*falsos doirados de um enterro dos cemitérios onde defuntos se evaporavam sob miniaturas de templos gregos*”.

Um sanatório de dias lentos, de tramas revolucionárias e esperas pacientes, de relações doentias e alucinadas, de mobilizações e isolamentos, como metonímia e metáfora dos dias pós-salazarismo, pós-guerra de libertação da África portuguesa, pós-colonialismo, pós-império ultramarino. Como contraponto, porém, desta paisagem identitária, Camões compunha, sem êxito, suas oitavas heroicas (“... *o homem de nome Luís, que se julgava sozinho numa poltrona de ramagens, meditando oitavas e compondo episódios gloriosos...*”).

Neste conflito entre a imagem de Camões e as imagens dos demais retornados internos, entre as fantasias do sanatório e as fantasias das oitavas camonianas, encontra-se a mola mestra para o questionamento e para a desconstrução dos discursos históricos épicos e sublimes que heroizam Portugal e os portugueses, posto que despontam como fantasia, como alucinação, como obra de um espectro do passado que, ensandecido, concorrendo com a própria loucura dos internos de um sanatório, como memória e catarse do trauma de sua história subalterna, na história do expansionismo europeu, busca uma narrativa do impossível coletivo, do irreal, do surreal (“... *Internado num sanatório longe do mar ter-se-ia esquecido de Loanda e dos pássaros pernaltas da baía, de pescoço esticado no cume das palmeiras...*”).

No entanto, o derrotismo, o trauma e a fantasia do alojamento de retornados da *Lixboa* apresentam-se, muito firmemente, como metonímias e metáforas do derrotismo, do trauma e da fantasia fantasmática que marcam as espacialidades, as temporalidades, as subjetividades, as discursividades e as ideologias – formas da narrativa – do tempo histórico pós-colonial da colonialidade lusa, tanto quanto marcam a degeneração e o descosimento da épica, da tragédia e da lírica nacionais.

No alojamento, a *hibridização* e *tensionamento* de espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursividades e ideologias se dão, assim, na conjunção entre a realidade alucinatória e o discurso dos artistas que, do ponto de vista d'*As Naus* (1988), se complementam, formulando um imaginário coletivo conflituoso, em que um míope prenuncia a volta de Dom Sebastião, um flautista anima a sala de convívio do sanatório e um poeta escreve oitavas heroicas, imagens que resultam numa fantasia épica, trágica e satírica, e que se contrapõem, portanto, à progressiva tomada de consciência do homem de nome Luís, não como poeta épico, mas como homem comum que, adoecido, sandeu, miserabilizado, vivencia a história de seu retorno e a história cotidiana de sua internação em um sanatório, que é sua própria cidade, seu lugar, sua nação, percebendo, cada vez mais, ao espelhar-se nessa paisagem, a distância abissal entre aquelas imagens baixas, ordinárias, grotescas e ridículas – que compunham sua realidade – e a fantasia alucinatória de seu poema de intenções épicas, conforme transparece no juízo proferido pelo narrador:

O homem de nome Luís já levava escrito um terço do poema na tarde de setembro em que o míope caviloso, após uma hora de prudentes círculos de abutre, lhe puxou a manga do pijama e o convidou a presenciar na Ericeira, na primeira semana de outubro, o desembarque do rei:

– D. Sebastião aparece das ondas num cavalo branco, assobiou ele depositando uma rosa no seu frasco.

O poeta imaginou uma horda de tísicos em uniforme hospitalar, acorados na neblina das dunas, à espera de um monarca risível que se elevaria das águas na companhia do seu exército vencido. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, p. 176).

Se, n'*Os Lusíadas*, poema épico, a *hibridização*, o *tensionamento*, a *alegorização*, a *metaforização*, a *metonimização* servem para o alteamento da realidade e, desse modo, para a representação de Portugal e dos portugueses, como parte de um universo sublime, n'*As Naus* (1988), romance histórico contemporâneo, estes recursos, redesenhados e ressignificados para o mundo pós-colonial da colonialidade, servem ao propósito da *parodização* e da

disfemismização, produzindo um desnudamento e um rebaixamento da história portuguesa, de um lado, promovendo uma fratura entre história e maravilhoso, de outro lado, promovendo uma articulação entre história e vivência, historiografia e experiência do cotidiano.

É nesse sentido que, como metonímia de Portugal, o alojamento de retornados à *Lixboa*, conjuga um imaginário narrativo vindo das colônias a um imaginário narrativo português, mas, ao mesmo tempo, um imaginário narrativo literário a um imaginário narrativo histórico, no sentido de propiciar um universo narrativo em que todos os elementos de sua composição – tempos, espaços, sujeitos, discursos, ideologias –, sendo frutos de uma *hibridização* e de um *tensionamento*, ressignifiquem a história em trânsito vivida por Portugal e pelos portugueses, no momento pós-colonial da colonialidade, servindo-lhes de paisagem estética para uma reflexão a respeito de suas identidades e seu pertencimento a uma realidade em crise.

As Naus da circularidade e da saturação

A estrutura dinâmica d'*As Naus* (1988) remete, finalmente, a uma estética do excesso, da saturação, por meio da circularidade. Desse modo, o processo de representação utilizado para a construção da primeira cena – aquela que desconstrói o mito e o nome de Pedro Álvares Cabral, negando a ele o imaginário épico dos leitores, para reconstruí-lo como um retornado desolado e rebaixado por um universo de degeneração do império ultramarino –, repete-se, à exaustão, para a composição da trajetória de todas as personagens seguintes – Luís Vaz de Camões, Francisco Xavier, Vasco da Gama, Diogo Cão, Manoel de Sousa de Sepúlveda e Fernão Mendes Pinto, etc, etc.

Ao contrário, porém, do que possa parecer e, ao contrário de significar uma pobreza estrutural da obra, essa repetição de estratégia estruturante do enredo e do trajeto das personagens encontra seu sentido na homologia formal que mantém com a própria forma da história portuguesa, ainda mais quando esta história assume a forma literária identitária: uma história que parece recomeçar e recomeçar e recomeçar, refazendo-se sempre, como uma Fênix, tendo como referencial o projeto épico-expansionista medieval e clássico que, desatinado, todavia, pelo papel subalterno exercido por Portugal na história de construção do capitalismo europeu, advoga em favor do retorno, do constante recomeço e da constante reavaliação de seus próprios elementos significativos, ofertando-se como possibilidade de configuração e reconfiguração permanentes das identidades e do pertencimento lusos.

As Naus (1988) identificam-se pois, por causa de sua estrutura de saturação e de repetição de percursos, com a estrutura do recomeço vicioso impregnado no imaginário narrativo historiográfico luso e, nesse sentido, se constituem como narrativa que descaminha pela alinearidade e pela circularidade de suas células narrativas paralelas e descontínuas, numa espécie de perpétuo recomeçar que sempre deságua na desconstrução e na reconstrução da mesma história: a colonialidade portuguesa.

Quando se lê *As Naus* (1988) revive-se, em sua estrutura dinâmica, o interesse português voltado para o recomeçar e para o retomar da história como lugar de reflexão psicológica, sociológica, antropológica, filosófica e estética: no primeiro capítulo, lê-se a história do retorno de Pedro Cabral, uma história que é interrompida para dar lugar à história de Luís de Camões, que, por sua vez, é interrompida para se retomar a história de Cabral, que, por sua vez, é interrompida para dar lugar à história de Francisco Xavier, que é interrompida para dar lugar à história de Diogo Cão, que, a seu tempo, é interrompida para dar lugar à história de Manoel de Sousa de Sepúlveda, que tem sua história interrompida para se retomar a história de Luís de Camões, que, por sua sorte, terá sua história mais uma vez interrompida para dar lugar à história de Fernão Mendes Pinto, que tem sua história interrompida para dar lugar à história de Vasco da Gama, que tem sua história interrompida para dar lugar à retomada da história de Manuel de Sousa de Sepúlveda, que tem sua história interrompida para dar lugar à retomada da história de Francisco Xavier, que tem sua história interrompida para retomada da história de Diogo Cão, que tem sua história interrompida para a retomada da história de Luís de Camões, que tem sua história interrompida para a retomada da história de Pedro Cabral e Diogo Cão, que têm sua história interrompida para a retomada da história de Vasco da Gama, que tem sua história interrompida para dar lugar à história de uma prostituta e amante em busca de Diogo Cão, que tem sua história interrompida para, finalmente, dar lugar, no último capítulo, a retomada da história de Luís de Camões.

Esta sequência de interrupções e retomadas de histórias paralelas que, todavia, representam a mesma aventura de retorno a *Lixboa*, compõe uma estrutura dinâmica que, vista como uma circularidade e possibilidade de saturação de elementos, permite a representação simultânea de todas as temporalidades, espacialidades, subjetividades, discursividades e ideologias díspares que formulam a colonialidade portuguesa. Permite um olhar sobre as diversas participações portuguesas na construção e na desconstrução do mundo colonial, assim como sobre suas decorrências na formação das identidades portuguesas pós-coloniais.

A ideia de que cada uma das personagens realiza, no enredo, a mesma trajetória de retorno a *Lixboa* coopera com a ideia de uma necessária volta ao passado, a um imaginário pressuposto, para que se possa, a partir deles, compreender a presente história de *Lixboa*, como resultante de um passado das partidas e, desse modo, de um passado histórico que se afigura como uma explicação e como uma forma de compreensão da forma do tempo presente. Todavia, na medida contrária, o presente também se coloca como uma possibilidade da ressignificação do passado, por meio da metáfora do retorno, tornando, deste modo, a história presente como uma forma de compreensão do passado histórico. É esta dialética relação entre presente e passado que instaura a estrutura d'*As Naus* (1988) como uma circularidade e como uma saturação de começos, interrupções, retornos e recomeços; saturação de espacialidades, temporalidades, subjetividades, discursividades e ideologias pretéritas e presentes, que podem ser verificadas e escrutinadas, paralelamente, ao menos sete vezes, a partir da conjunção entre o olhar e discurso do narrador e o olhar e o discurso de sete personagens que protagonizam dezoito células narrativas, como representação do mesmo movimento da forma da história portuguesa: seguir e parar, partir e retornar.

É, nesse sentido, que se encontra n'*As Naus* (1988), uma apresentação da colonialidade pós-colonial portuguesa como uma recorrência, como circularidade, como uma revisitação de espectros, como o pisar e o repisar de fragmentos, de restos, de rastros, de ruínas de um passado imerso na memória coletiva e individual presente, que formula, ao menos potencialmente, todo o imaginário de identidades e de pertencimentos lusos.

É como se dá, por exemplo, em relação ao mito do sebastianismo, que percorrendo todas as células narrativas do romance, às vezes de modo explícito, às vezes de modo implícito, se apresenta, no último capítulo, como cena redesenhada e desmitificada, desnudada de toda aura sublime e repensada, pois, no campo da insanidade, do ordinário, do grotesco e do baixo, a fim de se lhe esvaziar os sentidos passados e de se lhe conceder, a partir de processos de *parodização* e de *disfemismização*, novas significações mais leves e cômicas, mais humorísticas, capazes de arrefecer o peso épico e trágico da cena acolhida na alma portuguesa, para ser repensada e evidenciada como paisagem estética, como fantasia literária e, ao mesmo tempo, como possibilidade de realidade, como proximidade e como estranhamento, portanto, cena despedada do real, apesar de sua realidade histórica.

Amparados uns nos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre, sentaram-se

nos barcos de casco ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de que se desprendiam odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperamos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de corroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termômetros nos sovacos e cuspíamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível. (ANTUNES, *As Naus*, 1988, pp. 181-182).

Esta cena do retorno de Dom Sebastião apaga o mito evocado pela memória alteadora dos leitores e chama a atenção para uma realidade prosaica de Portugal, evidenciando, ao mesmo tempo, por conta da saturação e da repetição dos elementos repisados em todas as células narrativas, o seu caráter de narrativa estética, como uma representação do real, mesmo sendo este real e sua forma narrativa, estruturas provisórias, apequenadas, rebaixadas, repletas de vícios, subalternizadas, talhadas por determinismos econômicos, políticos, subjetivos e ideológicos de uma sociedade em crise, mas, ainda assim, realidade portuguesa, espaço e tempo de pertencimento português, erigidos a partir do cruzamento conflituoso das vozes de vivos e de mortos que povoam o imaginário português sobre a colonialidade.

Nesse sentido, pois, de constituir uma reflexão sobre identidades lusas e sobre o pertencimento português, a partir de uma peculiar revisão da histórica e da mitologia de Portugal, António Lobo Antunes propôs, n' *As Naus* (1988), uma homologia formal entre a forma do romance e a forma narrativa dos processos sociais vividos por Portugal, no momento pós-colonial da colonialidade e, desse modo, por conta desta proposição de homologia formal e dos recursos empregados para sua realização, propôs, finalmente, *As Naus* (1988), como exemplar vigoroso tanto de sua poética de homologias, quanto da poética do romance histórico português contemporâneo.

IV. UMA COMISSÃO DAS LÁGRIMAS EM PORTUGAL: UM EXERCÍCIO DE SER E DE PERTENCER

El Sueño

Cuando los relojes de la media noche prodiguen
un tiempo generoso,
iré más lejos que los bogavantes de Ulises
a la región del sueño, inaccesible
a la memoria humana.
De esa región inmersa rescato restos
que no acabo de comprender:
hierbas de sencilla botánica,
animales algo diversos,
diálogos con los muertos,
rostros que realmente son máscaras,
palabras de lenguajes muy antiguos
e a veces um horror incomparable
al que nos puede dar el día.
Seré todos o nadie. Seré el outro
que sin saberlo soy, el que ha mirado
ese outro sueño, mi vigilia. La juzga,
resignado y sonriente.

(Jorge Luís Borges)

Comissão das lágrimas: Um designe em trânsito

Atento aos princípios estéticos herdados de poéticas vanguardistas modernas – cubofuturistas, surrealistas e dadaístas, à maneira telegráfica, elíptica, rapsódica e paródica da escritura de Almada-Negreiros, Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, ou ainda da música de Sergei Rachmaninoff ou de George Gershwin, ou, quiçá, das artes plásticas de Pablo Picasso, Marcel Duchamp e Salvador Dalí –, António Lobo Antunes publica em 2011, a sua *Comissão das lágrimas*, representação exacerbada, como *As Naus* (1988), de uma inovadora poética para o romance histórico português.

Narrativa de revisitação e de inquérito literário sobre a paisagem da colonialidade e, de modo mais específico, sobre a guerra em África (1961-1974) e sobre as consequentes guerras civis africanas e seus episódios mais contundentes – neste caso, em Angola (1975-2002) – e, ainda, sobre as decorrências destes eventos traumáticos no *designe* das identidades e do pertencimento africanos e lusos, a *Comissão das lágrimas* (2011) toma como enredo – ou como desenredo, se considerada a sua propensão extremada para a fragmentação de seus

elementos de composição –, uma narrativa resultante da memória e do imaginário esquizofrênicos da protagonista Cristina – uma mestiça, filha de pai angolano e mãe portuguesa, que radicou-se em Portugal, Lisboa, nos anos que seguiram à guerra de libertação e à guerra civil de Angola, fazendo referência, especialmente, ao episódio da “comissão das lágrimas”, marcado pela forte repressão e pela violenta perseguição do governo de Agostinho Neto aos dissidentes do MPLA, já nos primeiros anos de autonomia política de Angola.

Enunciada por diversas vozes e fragmentos discursivos, sobretudo pela voz e pelos fragmentos discursivos da própria protagonista –, a trama da *Comissão das Lágrimas* (2011) se estrutura como uma sequência desconexa de flashes reais e fantasiosos do passado, que funcionam como porta de entrada e de saída do mundo traumático, fechado e silenciado de Cristina, mas, ao mesmo tempo, como porta de entrada e de saída para um mundo subterrâneo de histórias vividas, objetiva e subjetivamente, pelas sociedades angolana e portuguesa, no período da guerra de libertação e da guerra civil em Angola.

Por isso mesmo, para além de uma representação exclusiva da própria memória e de seu próprio imaginário, a narradora e protagonista Cristina hibridiza e tensiona sua voz e seu discurso, de modo inconsciente, com a voz e com os discursos de sua mãe e de seu pai, coordenando-os com vozes e cacos de discursos dispersos que ela recolhe da paisagem histórica, geográfica, social, discursiva e ideológica da guerra de libertação e da guerra civil angolanas; vale dizer que todas estas vozes e fragmentos de discursos (em 1ª ou 3ª pessoa...) são submetidos à sintaxe e ao ritmo de uma trama esquizofrênica presidida pela voz e pelo discurso de Cristina, o que resulta em uma narrativa problemática ou, antes, em uma antinarrativa que, guardadas algumas distâncias, se assemelha à dicção narrativo-experimental das *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e de *Serafim Ponte Grande* (1933), do escritor brasileiro Oswald de Andrade.

Se, porém, para Oswald de Andrade, suas antinarrativas correspondem com sua forma à forma da realidade brasileira fragmentária, vislumbrada como uma colcha de retalhos de etnias, de línguas e de culturas diferentes, em *Comissão das lágrimas* (2011), esta dicção antinarrativa corresponde com sua forma à forma de uma realidade esquizofrênica da colonialidade, que situa a protagonista Cristina, à deriva de um mundo histórico linear, claro e definido, constituindo uma paisagem de restos e ruínas, como estilhaços das guerras, como paisagem estética em trânsito, paisagem silenciada entre Angola e Portugal, entre o passado e o presente, que almeja, entretanto, se reconfigurar como uma narrativa histórica, geográfica,

psicológica e sociológica ordenada e, talvez, mais amplamente, como narrativa identificadora de Portugal e de Angola, do português e do angolano, e da relação de pertencimento estabelecida entre os lusos e angolanos e seus torrões natais.

Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras, ao princípio faziam cerimônia, hesitavam, pediam desculpa, e a seguir palavras que se destinavam a ela e de que se negava a entender o sentido, há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me, isto em criança, em África, e depois em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios

– São as vozes Cristina? (...)

enquanto a minha mãe coxeia a sua desgraça, feita de granito em labaredas, e o meu pai, atrás dos cavalos e dos bispos do xadrez, à espera que o matem quando sou eu que desejam matar, bem lhes sinto as ameaças desde Moçâmedes

– Ai Cristina

Se as vozes não voltam não se escreve este livro: que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avenca falando de nós, eu a convocar ambulâncias e joelhos doentes, a repeli-los (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, pp. 8 e 39).

Como se pode ler já nestes trechos iniciais do romance, estilhaços da paisagem histórica, geográfica e humana da guerra em África e da guerra civil angolana retornam na forma estética de vozes e de fragmentos discursivos multifacetados, que se hibridizam e se tensionam na voz e nos discursos enunciados pela memória e pelo imaginário de Cristina, assumindo tom de vozes e discursos fantasmáticos (“... *São as vozes Cristina?*...”), como vozes e discursos adormecidos e silenciados como trauma, mas que se reanimam para constituírem uma narrativa histórica, geográfica e identitária extraoficial, mas possível (“... *Se as vozes não voltam não se escreve este livro...*”); uma antinarrativa, em verdade, que, assumindo esta forma de desenredo paralelo e antitético em relação à ordenação da historiografia e da geografia da realidade, representa e problematiza, como paisagem estética, a forma da história e da geografia portuguesas, fazendo-se ouvir como retalhos discursivos individuais e coletivos, líricos e trágicos, traumáticos, doentios, rearticulados, todavia, na forma de um *puzzle* de elementos, todavia, que não encontram pleno encaixe; colcha de retalhos tecida por fragmentos de subjetividades reais e fantasiosas diversas, inscritas, entretanto, na memória e no imaginário identitário e de pertencimento de Cristina, como figurações de uma memória e de um imaginário identitário e de pertencimento tanto de

portugueses, quanto de angolanos e mestiços: Cristina, seu pai, sua mãe, sua família, os colonos, os colonizados, o patrão, os vizinhos, as prostitutas, as dançarinas, os soldados, os guerrilheiros, os torturadores, os torturados, os mortos, os mutilados, os chefes políticos, os amigos, os amores, a floresta, as árvores, os caminhos, os animais, o musseque, a cidade, as praças, as ruas, as casas, os móveis, os objetos, as bocas etc... paisagens lembradas, imaginadas, vozes e discursos das folhas e das bocas fantasmáticas que retornam em forma de restos e rastros para compor uma história fragmentada, com a qual Cristina tenta refazer-se, reconhecer-se (“... *que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avenca falando de nós...*”), pois, ao fim, como insinua o próprio Lobo Antunes: “... *tudo acaba por ser, de uma maneira ou doutra, sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas...*”⁴³.

A natureza polifônica, multifacetada do foco narrativo prenuncia, deste modo, a natureza última da *Comissão das lágrimas* (2011), que se pretende como uma porta de acesso, por meio da qual se pode adentrar a realidade inaparente, subliminar, onde uma memória e um imaginário angolano e português confluem e podem se expressar de modo conjugado e sobreposto, como compreensão e explicação da forma assumida pelo mundo contemporâneo pós-colonial, um mundo que, até então, fora silenciado pela força, pelo medo e pelo trauma instaurados pelas guerras entre portugueses e angolanos; um mundo à deriva, em trânsito, como paisagem estética de intermédio, tal como bem pressupunha a investigação estética, lírica e filosófica, um tanto trágica, por certo, do poema de Mário de Sá-Carneiro, sobre o ser moderno e o ser português: “*Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / que vai de mim para o outro*”⁴⁴. Esta imagem recolhida da lírica de Sá-Carneiro é ilustrativa do que, no universo da narrativa moderna, e, de modo especial, no romance histórico⁴⁵, se coaduna com a representação do herói problemático em sua aventura em um mundo dividido, fragmentário, regido por nacionalismos exacerbados e pelos conflitos de classes, mas, no mesmo passo, propenso às mesclas e às sobreposições

43 Idem, citação 35.

44 SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

45 Em consonância com a compreensão e análise de Hegel, o filósofo húngaro, Györg Lukács, admite, em seu ensaio, *O Romance como epopeia burguesa* (1935), a historicidade da forma da narrativa estética e assume o Romance como expressão do mundo burguês, tal como fizera o filósofo alemão, todavia, Lukács parece negar a afirmativa de Hegel de que o Romance seria uma forma da narrativa estética capaz de realizar a reconciliação do indivíduo com mundo, voltando seu olhar para a análise do percurso do herói problemático, este que, por meio de sua ação, se põe à demanda do retorno a um mundo totalizante, de pertencimento, todavia, sem poder alcançar êxito.

identitárias, proporcionadas, entre outras razões, pelas políticas imperialistas colonialistas ultramarinas e, finalmente, pela guerra fria.

As vozes e discursos que falam de dentro do mundo fechado de Cristina, como fragmentos discursivos que se enunciam, se calam e se recuperam, reiteradas vezes, indiciam, justamente, uma tentativa de reconciliação da heroína problemática com o mundo, uma tentativa de romper com o silêncio, com os limites de uma identidade interrompida, de uma nacionalidade estilhaçada e de um mundo conflituoso e cindido, que só se pode acessar por meio aventura narrativa, por meio da rearticulação de seus fragmentos, de seus restos, de seus rastros discursivos dispersos e silenciados na paisagem histórico-geográfica e no corpo social das guerras, como imagens representativas de um conflito, de um drama, de uma tragédia e de um trauma coletivos. (“... o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta ...”).

Neste sentido e, por isso mesmo, Lobo Antunes escreve sua *Comissão das lágrimas* (2011) como ajuste ou reajuste de contas – um ajuste ou reajuste de contas sociológico e psicológico, coletivo e individual – com as narrativas oficiais de um passado conturbado, que, todavia, se fazem ouvir na elaboração e na reelaboração de narrativas portuguesas e angolanas a respeito das suas identidades, pertencimento e território, como paisagens histórico-geográficas semiperiféricas do mundo capitalista contemporâneo; um ajuste e reajuste de contas, portanto, com a temporalidade, com a espacialidade e com a racionalidade política e econômica do mundo capitalista, nacionalista e imperialista, que deflagrou o ciclo mítico do colonialismo europeu e, por sua vez, do império ultramarino português, e que também impôs a ele, as guerras de libertação e guerras civis na África e, assim, o seu ponto final, durante o período da guerra fria (1945-1991).

Entregue a estes propósitos, *Comissão das lágrimas* (2011) reveste-se, pois, da poética do romance histórico contemporâneo, poética experimental e moderna que, em todos os seus elementos de composição, estrutura-se por meio de inequívoca relação entre forma estética e forma da paisagem histórico-geográfica, social, discursivo-ideológica da colonialidade pós-colonial portuguesa.

Aproveitada, pois, como conjunto de fragmentos narrativos adormecidos nos silêncios das partituras sociais angolanas e portuguesas, a colonialidade pós-colonial perpassa e historiciza a forma da *Comissão das lágrimas* (2011), constituindo-a, à maneira cubofuturista e dadaísta, como uma paisagem estética fragmentária, estruturada por coordenações e deslocamentos inusitados de estilhaços de espaços, de tempos e de sujeitos,

em que o horror da guerra, do sofrimento e da morte – como eventos históricos trágicos e traumáticos de perda, de dor e de morte – se expressam, assumindo os sentidos experimentados, objetiva e subjetivamente, como catarse, tal como antes se pôde ler também em objetos de arte como a *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, em sua compreensão, explicação e representação da experiência trágica da guerra civil espanhola (1936-1939).

Neste passo, é ainda necessário acrescentar que, nesta irmanação imagética com a *Guernica* (1937), *Comissão das lágrimas* (2011) fraterniza-se, ainda, com a linhagem de toda uma poética sobre a guerra, espreitada por Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro, na lírica portuguesa contemporânea, em que a memória fragmentária da guerra em África se coloca como um elo entre aquilo que é individual e aquilo que é social, entre uma psicologia, portanto, do indivíduo e uma psicologia social, entre uma filosofia do ser e uma filosofia do existir, como conjunto de saberes de uma contramemória silenciada e que aspira voz e lugar na pólis:

A memória poética é em si mesma, pelas precariedades que conjuga, pelos vazios que a compõem, o limiar de uma memória que aspira à projeção de uma memória plural, não ainda pública, mas já subtraída à singularidade intransponível de um eu enclausurado e mudo. Assim, enquanto lírica, a memória poética situa-se na posição limítrofe, dir-se-á, de uma memória política. Uma memória individual que se abre à partilha, aspirando, desse modo, a uma memória plural e tornando-se assim patrimônio ou memorial de um tempo escoado, mas que continua a marcar, como uma ferida ou uma cicatriz, o presente. (...) Uma memória em risco que se estrutura a partir de materiais frágeis, fragmentários, desorgânicos, vestígios de corpos, experiências. (...)

Uma poética de restos como a que encontramos na literatura da Guerra Colonial, macroscopicamente na poesia, adquire assim, na contemporaneidade, as feições de uma política dos restos, de uma “*história por rastros*” onde o resgate das contramemórias mais marginalizadas ou singulares de experiências coletivas traumáticas resiste à amnésia do mundo da técnica. (VECCHI e RIBEIRO, 2012, p. 90-91 e 102).

Em busca do mesmo caráter estético auscultado por Vecchi e Ribeiro (2012) na lírica portuguesa contemporânea, mas com o olhar voltado para a sétima arte, Jacques Lemiére⁴⁶, encontra no cinema português contemporâneo, uma arte plástica disposta a fotografar a memória, a lembrança, o luto e a morte, como imagens subsidiárias do salazarismo e, mais amplamente, das guerras da colonialidade, criando narrativas de caráter filosófico, em que se

46 LEMIÈRE, Jacques. *O Cinema e a Questão de Portugal Após o 25 de Abril*. In: MENDES, João Maria (Coordenador). *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa. Gradiva, 2013, pp. 38-63.

problematiza o ser e o existir portugueses e africanos, mas também as relações econômicas e políticas da colonialidade, tal como se propõe, na lírica de memória colonial, em que as questões identitárias e de pertencimento são atreladas à paisagem histórico-geográfica e social da colonialidade:

É incrível até que ponto os nossos realizadores fazem um cinema enraizado na temática da morte, do luto, da lembrança, da memória. Somos um povo que não tem, digamos, tradição filosófica, mas cujos realizadores e poetas são organicamente muito filosóficos, muito atentos ao tempo. (LEMIÉRE, 2012, p. 63).

Esta posição de Lemiére (2012) é compartilhada pelo também crítico de cinema português Paulo Cunha⁴⁷, para quem a narrativa cinematográfica portuguesa contemporânea, por admitir em sua forma, as formas narrativas da colonialidade, constitui um vasto acervo documental para a compreensão e para a explicação do passado colonial e do presente pós-colonial da colonialidade portuguesa, abrindo caminhos para uma extensa problematização das identidades e do pertencimento lusos.

Da eminência da Guerra Colonial ao esquecimento e à consequente tentativa do seu apagamento da memória coletiva, a cinematografia nacional promoveu vários registros distintos – em relação à metragem e ao gênero fílmico – que nos servem de excelente fonte documental para conhecermos melhor a ideia de Colonização ao longo do século passado. (CUNHA, 2003 p. 02).

Seja, portanto, na narrativa imagética das artes plásticas ocidentais (*Caminhos da glória*, 1917, C.R.W. Nevinson; *A guerra*, 1932, e *Guerra de trincheira*, 1932, de Otto Dix; *Guernica*, 1937 e *Massacre na Coreia*, 1951, de Pablo Picasso; *Guerra e paz*, 1952-1956, de Cândido Portinari), seja na narrativa subliminar da memória lírica portuguesa contemporânea (*O Canto das armas*, 1967, de Manuel Alegre), seja na narrativa fotográfica do cinema luso contemporâneo (*Non ou a vã glória de mandar*, 1990, de Manuel Oliveira; *Capitães de abril*, 2000, de Maria de Medeiros; *Dundo*, 2009, de Diana Andringa; *As duas faces da guerra*, 2007, de Flora Gomes e Diana Andringa), seja na narrativa do romance histórico português contemporâneo (*A Costa dos murmúrios*, 1988, de Lídia Jorge; *Caderno de memórias coloniais*, 2009, de Isabela Figueiredo), e, aqui, nesta análise, na *Comissão das lágrimas*

47 CUNHA, Paulo. *Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português*. Revista Estudos do Século XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais. Coimbra, v.3 2003, pp. 185-208.

(2011), observa-se, por fim, uma intenção de realizar um retrato da tragédia das guerras, estruturado, a seu tempo, a partir da fratura, para corresponder, com sua estrutura dinâmica, a um mundo também fraturado histórica e geograficamente, mas que se coaduna, nesse sentido, com uma estética cubofuturista e dadaísta, na homologia que se pressupõe entre forma estética fragmentária, multifacetada e forma da história de dissolução e de estilhaçamento do imperialismo europeu e, no caso de Antunes, do império ultramarino português. Estrutura dinâmica que se constitui, desse modo, como expressão multiforme e aguda da contemporaneidade portuguesa, do despedaçamento das subjetividades angolanas e lusitanas individuais e coletivas, da multiplicidade de olhares e olhos e fazeres e mãos de diferentes estratos sociais, “mergulhados em” e “marcados por” processos históricos traumáticos, esquizofrênicos e alienantes da colonialidade e de suas guerras de destruição, estas ferramentas ideologicamente naturalizadas, que integram o modo de produção capitalista, este motor paradoxal da história humana moderna e contemporânea.

O que se oferta, pois, na forma de *Comissão das lágrimas* (2011), como uma estrutura dinâmica, é, indubitavelmente, a tentativa de elaboração de uma narrativa de resíduos, de restos, de ruínas, de rastros da colonialidade, que conformam – em sua multiplicidade de vozes, de fragmentos discursivos e de silêncios – uma memória possível, finalmente, audível, já que, antes, permaneceu interdita, totalmente silenciada, em uma temporalidade e espacialidade de trânsito e trauma, entre a Europa e a África, entre Portugal e Angola, entre o passado e o presente, entre o português e o angolano, entre o indivíduo português e angolano e a sociedade portuguesa e angolana, entre os ditos e os interditos da colonialidade; homologia formal que se constitui, dessa maneira, tensa e conflituosamente, como um memorial estético coletivo, de natureza, ao mesmo tempo, pictórica, lírica, trágica e narrativa, cujas pretensões resguardam a lusitanidade e a angolanidade do esquecimento das suas situações históricas de horror e de barbárie, além de oportunizar uma situação de voz e discurso àqueles que foram destituídos de sua voz, de seu discurso e de sua significação, pelos horrores das guerras e pela barbárie da colonialidade.

Como homologia formal, portanto, entre discurso estético e paisagem histórica, geográfica e social da colonialidade pós-colonial, encontramos na forma narrativa de *Comissão das lágrimas* (2011), uma estrutura esquizofrênica, como sequência de anacolutos, de processos sintático-semânticos entrecortados e elípticos de cacos narrativos, como representações de uma psicologia individual e coletiva alinear e despedaçada que, sem sombra

de dúvidas, impõe ao leitor, um esforço especial de leitura, na busca de seus sentidos: um trabalho de identificação de subjetividades, de reconhecimento dos fragmentos de tempos e de espaços de cenas díspares, uma coleta e análise de restos e de rastros, um trabalho minucioso e cinematográfico de montagem, de ressignificação de ruínas, de demanda e descoberta de uma sintaxe e de uma pontuação sensatas para uma narrativa estética que se oferta, sobretudo, como desenredamento da existência e dos relacionamentos humanos, no mesmo compasso do desenredo do horror e barbárie das guerras.

Vontade de me levantar, beber água, limpar-me no bidé, o ar delas na cama tão sério, apetece-me dormir e não durmo no receio que aqueles polvos me sufoquem, a quantidade de braços que ganham, de pernas, de pele, menos braços e menos pele antes, o que lhes sucede que aumentam, não há um centímetro de lençol que não fique pegajoso e o abajur do quarto a iluminar ruínas, o meu casaco uma ruína, os meus sapatos ruínas, a minha camisa e as minhas meias ruínas, a minha vida uma ruína indefesa, mãe, mãe, desaparecer do quarto, estender-me no sofá, acordar em sobressalto

– O quê?

Julgando-se no seu divã de criança, com um friso de florinhas azuis, visto que não sou uma menina, na cabeceira de pau, ao abandonar p quartel dos bombeiros o pedo do mundo em forma de uma palma na nuca (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 254).

Ao leitor cabe, pois, dispor, compor, recompor, completar, lembrar, esquecer para poder, ao fim desta sua tarefa reflexiva, filosófico-estética, psicológica, sociológica, histórica, geográfica, como partícipe e cooperador de uma construção estética, encontrar uma forma narrativa de ser e de existir na colonialidade portuguesa, uma forma de história e de geografia aceitável, como tempo e espaço presentes, a despeito de sua provisoriedade, mas, quiçá, uma forma apaziguada de tempo e de espaço, em que as diferentes temporalidades, as diferentes espacialidades e as diferentes subjetividades alcancem a coabitação democrática, em sua pretensão de recozimento de uma totalidade.

É o que se pode depreender do trecho a seguir, em que a *hibridização* e o *tensionamento* de diferentes temporalidades – passado e presente – e espacialidades – Portugal e Angola –, na imaginação e na memória de Cristina, constituem um discurso anacolúptico, esquizofrênico, todavia, de coabitação de restos e de rastros:

a tinir-lhe nos ossos parecido com os comboios de Moçâmedes e de Benguela, não o som das carruagens nas calhas, sempre as mesmas palavras, sempre o mesmo discurso, antes de virmos para Portugal comboio algum, as estações, desertas, não já estações de resto, plataforma que uma bazuca

desfez, travessas que a terra comeu conforme come tudo, em África, a começar pelos vivos, pareço branca e sou preta, desprezam-me, há bocados em mim que resistem, fragmentos que continuam sozinhos numa convicção que não me diz respeito, quantos anos tenho, quantas sou ao certo, como se escreve a vida, ensinem-me a contar dos portugueses no aeroporto e no cais, das velhocas a despedirem-se de siameses beijando-os no focinho, daqueles que desejavam transportar os seus finados com eles, cavando no cemitério até a pá explodir no oco do caixão e o jipe com o meu pai parado no quintal de uma única mangueira, de morcegos a amadurecerem nos ramos, a minha mãe

Estou farta de pretos

sem que meu pai lhe ralhasse, ele que para si mesmo continuava a tratá-la por

Madame

e a esperar nas traseiras, com os aviões do Cassanje eternamente em cima e a minha avó dobrada num socorro a defender-se das bombas, os brancos aguardaram pelo fim da missa, depois das luzes apagadas e dos santos às escuras, incapazes de verem e se queixarem a Deus (...). (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 68).

O excerto entrecortado se constrói a partir de princípios cubistas, sobretudo, a coordenação de fragmentos de frases e a sobreposição de diferentes vozes e planos temporais e espaciais (“... a tinir-lhe nos ossos parecido com os comboios de Moçâmedes e de Benguela, não o som das carruagens nas calhas, sempre as mesmas palavras, sempre o mesmo discurso, antes de irmos para Portugal comboio algum, as estações, desertas...”), o que resulta numa narrativa anacolútica, quase uma antinarrativa, no sentido de figurar uma memória fragmentária das guerras (“... e a esperar nas traseiras, com os aviões do Cassanje eternamente em cima e a minha avó dobrada num socorro a defender-se das bombas...”) hibridizada e tensionada com o imaginário cotidiano (“... ensinem-me a contar dos portugueses no aeroporto e no cais, das velhocas a despedirem-se de siameses beijando-os no focinho...”).

O passado da guerra de libertação e da guerra civil angolana, revisitado pelo discurso de ditos e de interditos, por meio desta sintaxe fragmentária de sons e de silêncios da *Comissão das lágrimas* (2011), é inserido no cotidiano pós-colonial de Lisboa, como memória e como imaginação experimental-interativa e esquizofrênica de Cristina, o que se coaduna com a intenção e a forma do romance histórico português contemporâneo, em que se pressupõe a ressignificação estética da colonialidade, no sentido de fazê-la funcionar como uma espécie de purgação do passado português e, de certo modo, uma espécie de ponto de virada da história, de catarse promovida pela sensação do terror e do desconforto causado por sua narrativa desconexa.

Se ao menos fosse capaz de riscar com um prego o vidro que separava das vozes e separando-a das vozes a separava de tudo, das pessoas a correrem em Luanda, das camionetas de soldados, dos gritos, eu nem curiosa nem assustada, alheando-me, de vez em quando as pessoas caíam e arrastavam-se uns metros, como o joelho da mãe, antes de se tornarem chão, uma gaiata alcançou-lhe o sapato, assentou de leve a bochecha na biqueira, largou a biqueira, desistiu, a mãe limpou o sangue em casa com a esponja das panelas, não no apartamento de Lisboa, é claro, em Luanda, logo a seguir à Muxima, candeeiros apagados à pedrada, varandas que as metralhadoras cegaram, se o telefone principiava aos soluços o pai de mangas abertas a defender o aparelho

– Não respondam

sem se aproximar dele, interessou-se

– Há soldados no telefone pai? (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 10).

Aos olhos de Isabel Allegro de Magalhães, poderíamos dizer que *Comissão das lágrimas* (2011) insere-se no novo conjunto de narrativas das últimas décadas do século XX e início do XXI que, em Portugal, abordando a temática das guerras, “*desvela, de modo trágico, uma situação constante do ser português, desde a Idade Média ao tempo presente: a ideia-metáfora do país como Cais.*” e, nesse sentido, a ideia de uma nação, de um conjunto de subjetividades, em conflito, em trânsito permanente entre aquilo que foi e aquilo que é, entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, entre um porto de partida e outro porto de chegada.

Um tempo em trânsito na *Comissão das lágrimas*

A figuração do tempo em *Comissão das lágrimas* (2011) é reveladora tanto de suas pretensões discursivas e ideológicas, quanto das relações que estabelece entre sua forma estética e a forma do tecido social português e angolano na colonialidade. Trata-se de uma representação fragmentária, bricolada, paisagem estética em trânsito, que resulta, sobretudo, dos processos de *hibridização* e de *tensionamento* de diferentes temporalidades; resulta de processos simbólicos como a *alegorização*, a *parodização*, a *disfemismização*, a *metaforização* e a *metonimização*, processos voltados para a representação cruzada do passado da memória com o presente do imaginário, o que permite a presentificação, em Portugal, do tempo passado da guerra de libertação e das guerras civis em África, como tempo híbrido, pretensamente totalizante, que, em sua abrangência de mescla, problematiza o tempo da colonialidade, naquilo que se relaciona com a história das identidades e do pertencimento portugueses e africanos, considerando, todavia, um caminho da historiografia contemporânea,

em que, dialeticamente, o passado pode fazer compreender e pode explicar a forma do presente, tanto quanto o presente pode fazer compreender e pode explicar a forma do passado, opção epistemológica exaustivamente buscada pelo romance histórico português contemporâneo (Exemplo: *O retorno*, 2012, de Dulce Maria Cardoso), como se pode exemplificar com o trecho a seguir, em que o passado, as ruínas, os restos de tempos e subjetividades, a memória de uma história surgem como compreensão e explicação do tempo presente em Portugal, mas, ao mesmo tempo, o presente, os rastros, a imaginação estético-narrativa, surgem como compreensão e explicação do passado em Angola.

e eu ótima, senhora, para quê gastar cuspo, não me interessa o que acham, o que sentem, que se aflijam por mim, não protesto, pois não, desço ao valado das perdizes, não desço ainda aqui estou, não é, ainda aqui hei-de estar passados muitos anos, arrastando o joelho, enquanto a minha filha discute com a arca, se houvesse aproveitado um avião ou um barco, quando os portugueses fugiram, em lugar de lhes assistir à partida, mas o senhor Figueiredo, mas as minhas colegas, não o meu marido nem a minha filha que não me pertencem e se não me pertencem a quem pertencem então, o meu marido aos pretos que mandavam nele, a minha filha às vozes que a desinquietavam (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 74).

Mais do que isso, porém, trata-se, em *Comissão das lágrimas* (2011), de uma retomada do passado que, na forma de *flashbacks* fotográficos, vincula a história de Angola à história de Portugal, conformando o tempo da narrativa como tempo estético e tempo da polis, tempo de restos e de rastros, como cacos de temporalidades que sobreviveram no silêncio, e que, nesse sentido, imersos e refundidos no cotidiano português, procuram aflorar na forma narrativa da memória e da imaginação da protagonista Cristina, apontando, desta maneira, simultaneamente, para um passado histórico de destruição e para um presente histórico de reconstrução. Afirma-se, portanto, na *Comissão das lágrimas* (2011), um diálogo entre o passado coletivizado e o presente subjetivado, formalizado, por vezes, no uso do tempo presente do verbo, não somente como uma evocação do passado, mas, muito mais, como uma forma de fazer emergir esse passado-memória, como restos e rastros, no presente-imaginário, como cotidiano da protagonista, tal como se pode observar no trecho que segue:

Se perguntar como tudo **começa** nenhuma voz **responde** dado que não **falam** do passado ou no caso de falarem do passado **usam** uma linguagem que me **escapa** confundindo a vida que me **pertence** com a vida dos outros, qual destas julgo **ser** eu no meio de centenas de pessoas que não **cessam** de **incomodar-me exigindo** que as **oiça**, **aproximando-se-me** do ouvido,

pegam-me no braço, **empurram-me**, **surge** uma cara e logo outra se **sobrepõe** discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas

– Vês o que **trago** na mão?

Procuro entre dúzias de mãos e a mão vazia

– O que **traz** você na mão afinal?

Coisas que me **proíbo** de olhar ou para as quais não aprendi a olhar, quase não me **recordo** dos portugueses em Angola, a minha mãe contava que nos últimos dias o meu avô puxava a manga dos filhos

– **Achas** que vão esquecer-me?

É óbvio que vão esquecê-lo, senhor, alguém dá importância a um cego, já me esqueceram a mim neste prédio (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 55).

Conforme aponta Jaime Ginzburg, em seu ensaio a *Interpretação do Rastro em Walter Benjamin* (2012)⁴⁸, fragmentos de memórias inseridos no tempo presente podem funcionar como restos de realidade passada e, simultaneamente, como rastros para a imaginação presente, de todo modo, como caminhos para o conhecimento, para uma compreensão e uma explicação da história como memória identitária e como imaginário do pertencimento do ser ao mundo:

Em um universo de eterna fugacidade, um rastro é uma chave de conhecimento. Ele está ambigualmente em ausência e em presença. Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. (GINZBURG, 2012, p. 112).

No trecho a seguir, percebe-se com mais clareza, como o discurso de memória fragmentária e de imaginação alucinada de Cristina, promove a convergência, apontada por Ginzburg, entre um passado vivido, se bem que ausente, apesar de indiciado por restos e rastros deixados, e um presente, que se vive, que se experimenta, e que se põe diante dos olhos, como realidade concreta de que, todavia, não se consegue apreender o sentido inteiramente, senão como pretensão, como resultado de uma narrativa composta por estilhaços narrativos de vivências, observações e lembranças, narrativa, portanto, do passado individual que se situa, todavia, no âmbito de uma historiografia coletiva alternativa contemporânea:

e não **estava a espreitar**, **ouvia** as mangueiras que derivado à noite não **existiam** tão pouco, ganas de **perguntar** se **continuamos** vivas numa terra de que não **distinguia** a pulsação nem os contornos e **tive** medo que me respondesse, a cara, sob o candeieiro, embora familiar, estrangeira, com a luz **a aumentar** as narinas e **a prolongar** a boca, sombras fundas em cada prega

48 GINZBURG, Jaime. *A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin*. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

da blusa e gestos diferentes dos seus, parecidos com os movimentos dos sonhos cujo significado me **escapa**, mesmo ao **lembrá-los**, acordada, não **percebo** o que **dizem** conforme não **percebo** o que este livro **diz**, **limito-me a escrever** o que as coisas **ordenam** e o único assunto de que não **falo** é da lua secreta que de vez em quando **revela** episódios dispersos, o meu pai **a rezar** e **a pedir** perdão a uma janela sem avencas porque não **existiam** avencas nem sinos em Luanda, **existe** o escuro, que **mençãoei** ao princípio, mesmo durante o dia, e no interior do escuro pessoas **raspando** a terra numa esperança de grilos, visto que o peixe seco e a mandioca **acabaram**, também **comeu** grilos durante a guerra, pai, **olha** as criaturas que **avancaram** de gatas nas aldeias de leprosos, **latindo** de pavor sob os tiros, o enfermeiro tão miserável quanto eles (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, pp. 117-118).

É pois, finalmente, por meio de uma oscilação, uma *hibridização* e um *tensionamento* entre o passado – que retorna nas vozes que não se esperava ouvir na memória de Cristina – e o presente – adensado do imaginário cotidiano de Cristina –, que se constitui o tecido, o texto rarefeito, a narrativa fragmentária que significa, com sua entrecortada sintaxe e dicção, o ser, o existir, a vida da protagonista Cristina – como metonímia do ser, do existir e da vida dos portugueses, surpreendidos em uma cultura de fronteira na colonialidade pós-colonial –, fixada como memória traumática, fraturada e alinear (“... e não *estava a espregitar, ouvia as mangueiras que derivado à noite não existiam* tão pouco, *ganas de perguntar se continuamos vivas...*”).

Presentificada, a memória sedimenta, pois, a imaginação narrativa da protagonista, o que permite a ela reconhecer-se, identificar-se e problematizar o seu pertencimento (“... *limito-me a escrever o que as coisas ordenam e o único assunto de que não falo é da lua secreta que de vez em quando revela episódios dispersos...*”) que, uma vez estendido do plano individual para o plano coletivo, pode ser lido tanto como uma poética identitária e de pertencimento quanto como expressão de uma política identitária e de pertencimento que se faz de restos do passado e de rastros do presente.

É pois, a possibilidade erigida por esta conjunção entre uma poética e uma política – porque obra da *polis* – de restos e de rastros da memória histórica portuguesa, surpreendida no imaginário cotidiano português, por este movimento de inserção do passado no presente e do presente no passado, que faz da *Comissão das lágrimas* (2011), um exemplo contundente da poética do romance histórico português contemporâneo, já que, em toda medida, o tempo figurado na estrutura dinâmica deste tipo de romance português, estabelece uma homologia formal entre temporalidade estética e temporalidade da colonialidade pós-colonial.

A Comissão das lágrimas e seu espaço em trânsito

A figuração do espaço em *Comissão das lágrimas* (2011) se faz de uma homologia formal com a paisagem geográfica e social da colonialidade pós-colonial portuguesa. Como construção estética, como elemento de composição da estrutura dinâmica de uma narrativa estética, simula, assim, a forma da fratura do espaço real e, ao mesmo tempo, a forma da conjunção de fragmentos, de ruínas, de restos de espaços da colonialidade pós-colonial: de um lado, como remanescências da geografia dos impérios coloniais, e, de outro lado, como figuração da fragmentação dos impérios coloniais que, sob a violenta tensão da guerra fria (1945-1991), dissolveram-se em traumáticas guerras de libertação que, por sua vez, só podem mesmo ser compreendidas e explicadas, em sua profundidade, no campo de disputas entre o capitalismo estadunidense e o socialismo soviético pelo controle estratégico, econômico e político da produção do espaço na África e na Ásia.

pelas bocas das folhas que não se calarão nunca e o

– Ai Alice

mais certo, um barraco duas casas atrás da casa, eu a pensar em Penafiel sem conceber como Penafiel seria e entre nós como é Penafiel realmente, parecido com isto, não parecido com isto e a que isto me refiro, à minha aldeia, a Lisboa, eu a lembrar os comboios de Benguela e do Negage, tranças que pulavam numa almofada, o coreto, o barbeiro, estava capaz de descascar ervilhas, debruçada para um alguidar, se a minha mãe e a minha avó comigo em lugar de eu sozinha, porque derivado ao meu marido e à minha filha a querida Alice, ao contrário da Simone, a agarrar a cintura das colegas no estrado que mal se aguentava, a querida Alice sozinha, regressando da mercearia com o saquito, pesado apesar de leve, das compras, batatas, um pacote de leite e uma cebola, de sucessivas pálpebras, no meio das quais um olho do meu avô, enevoadado, cego, com o mundo a afastar-se dele, feito de manchas confusas, as que falam e as que aleijam e ambas perseguindo-o, empurre-as, avô

– Larguem-me

E não o largam, que gaita, atormentam-no com arranhões na tíbia, na anca, neste lado da cintura, o que dói mais, o mais frágil, onde uma hérnia ou assim do dia inteiro com o sacho, no fundo da dor camponesa a dançar, amarrem-me os pés, deixem-me cair no cimento e continuarei a dançar, com as duas ou três colegas que sobram, para meia dúzia de portugueses num cafezito de Narriquinha enquanto as árvores de Angola se movem, no interior de si mesmas, a chamarem por mim, eu que não quero ouvi-las, quero um preto com uma açucena nas traseiras da fábrica, da modista, do escritório, a segredar

– Madame

Sob a monotonia da chuva. (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 84)

No trecho, o espaço da vida rural portuguesa (“... *assim do dia inteiro com o sacho, no fundo da dor camponesa a dançar...*”), o espaço da vida urbana portuguesa (“... *me refiro, à minha aldeia, a Lisboa...*”; “... *eu a pensar em Penafiel sem conceber como Penafiel seria e entre nós como é Penafiel realmente...*”), o espaço da natureza angolana (“... *enquanto as árvores de Angola se movem, no interior de si mesmas, a chamarem por mim, eu que não quero ouvi-las...*”) e o espaço das cidadelas e bairros angolanos e portugueses (“... *quero um preto com uma açucena nas traseiras da fábrica, da modista, do escritório, a segredar...*”) se conjugam e se sobrepõem, costurados pelos fragmentos de vozes e discursos, na memória e na imaginação de Cristina, formulando uma paisagem estética, geográfica e social fragmentária, em trânsito entre Portugal e África, espelho do despedaçamento do império colonial português.

Entretanto, tal paisagem estética, geográfica e social não se apresenta apenas como uma mescla de espaços díspares e estanques, coordenados ou sobrepostos pelas vozes. Também se constrói de imagens que indiciam e que possibilitam à memória e ao imaginário de Cristina, um constante trânsito entre as paisagens, por vezes, para figurar o trânsito entre uma e outra voz, um e outro fragmento de discurso, uma e outra temporalidade (“... *me refiro à minha aldeia, Lisboa... eu a lembrar os comboios de Benguela e do Negage...*”; “... *Alice sozinha, regressando da mercearia com o saquito, pesado apesar de leve...*”; “... *deixem-me cair no cimento e continuarei a dançar ...*”; “... *enquanto as árvores de Angola se movem, no interior de si mesmas...*”). Imagens de barcos, aviões, navios, comboios, jipes, etc fazem as personagens flutuarem entre diferentes espaços que se vão mesclando, que se vão conjugando, que se vão confundindo, em uma rapsódia espacial, colcha de retalhos, que a linha e a agulha da narrativa de Cristina tentam coser, para criar um espaço que se pretende totalizante, coabitável para todas as vozes fantasmagóricas, solitárias, trágicas, isoladas, despedaçadas do passado (“... *se a minha mãe e a minha avó comigo em lugar de eu sozinha...*”; “... *a querida Alice sozinha...*”; “... *um olho do meu avô, enevoadado, cego, com o mundo a afastar-se dele...*”; “... *eu que não quero ouvi-las...*”).

Como um espaço estético em trânsito, a paisagem espacial da *Comissão das lágrimas* (2011) figura um espaço de transição histórica do espaço colonial para o espaço pós-colonial, colhendo restos do império ultramarino convulso, cicatrizando as fraturas, para tentar constituir um espaço totalizante, um espaço que possa se ofertar como elo, como cais, como aeroporto, como estação da chegada, do encontro e do reencontro com a memória e com

o imaginário narrativos da vida portuguesa, enquanto lugar da história e do pertencimento de todas as personagens – seja da mestiça Cristina, seja de seu pai angolano, seja de sua mãe portuguesa –, lugar que, esquizofrenicamente, seja lugar de todas as vozes do passado e que possa ser tomado como lugar da história e do pertencimento de todos os portugueses que se foram e de todos os que retornaram a Portugal, mas, também, espaço de todos os portugueses que ficaram, de todos os que vieram de África, como novos portugueses e, mas, ainda, como lugar de luto, de todos os que nunca retornaram e que se perderam no além-mar da colonização e das guerras contra a colonização no mundo contemporâneo; lugar como a Lisboa imaginada pelo pai de Cristina, onde, à beira do Tejo, numa esquina qualquer, sempre haverá um comboio a estabelecer ligação direta e permanente entre Lisboa e Moçâmedes – espaços metonimizantes do território de Portugal e do território de Angola, e, ao mesmo tempo, das ligações entre portugueses e angolanos. Um espaço de trânsito entre dois territórios nacionais e duas nacionalidades autônomas, onde são pensadas identidades e pertencimentos fraturados pela colonialidade e, sobretudo, pelas guerras de libertação da África portuguesa e pelo imaginário de reconfiguração do espaço no mundo pós-colonial.

(...) alcanço o passeio, um largo à esquerda, o cemitério judeu nas minhas costas e o Tejo à direita ao passarmos a esquina, sigo a ladeira que conduz à estação dos comboios com uma fila de táxis à espera, dirijo-me à bilheteria e chegando a minha altura, ao interrogarem-me
 – Destino?
 respondo
 – Moçâmedes se faz favor
 Porque há-de haver um rápido para Moçâmedes mesmo que as calhas assentem no fundo do mar. (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, pp. 128-129)

A questão do espaço fraturado, ou antes, do espaço composto por espaços díspares bricolados, em *Comissão das lágrimas* (2011), reporta, pois, à problematização do pertencimento e das identidades portuguesas, habitualmente presentes no romance de Lobo Antunes e, mais amplamente, presentes em toda a história do romance histórico português, como elemento de composição de sua estrutura dinâmica e como expressão de sua poética de homologias formais.

Espaços díspares são sobrepostos e circunscrevem histórias de identidades e de pertencimentos fraturados, hibridizados e tensionados, assumindo, ao lado das personagens, o papel de bocas, de vozes e de discursos, como parte da memória e da imaginação de Cristina,

enunciando seus sentidos. É o caso da paisagem de Lisboa, em que, António, o pai de Cristina, caminha, em seu imaginário, entre o cemitério judeu e o Rio Tejo (“... *alcanço o passeio, um largo à esquerda, o cemitério judeu nas minhas costas e o Tejo à direita ao passarmos a esquina...*”), ou seja, entre os sentidos da morte, que deixou atrás de si, como passado em Angola, mas que aflora em seu cotidiano presente, e o Rio Tejo, o rio português, que se põe ao lado de sua percepção, numa esquina, enunciando toda uma história da colonialidade e problematizando, o seu pertencimento, integrando-o ao cotidiano possível de Lisboa, como um angolano aportuguesado, em trânsito, ainda, entre uma e outra identidade e pertencimento (“... – *Destino?* / *respondo* / – *Moçâmedes se faz favor / Porque há-de haver um rápido para Moçâmedes mesmo que as calhas assentem no fundo do mar....*”).

Lisboa é, pois, a cidade que ressignifica António, o pai de Cristina – um angolano deslocado de seu lugar, com seu ser e seu existir divididos entre sua origem angolana e sua vivência portuguesa; também ressignifica a mãe de Cristina – uma portuguesa que, tendo vivido em Angola, mostra-se dividida entre sua origem metropolitana e sua vivência colonial em Angola; e ressignifica, sobretudo, Cristina, a mestiça, dividida entre as vozes da clínica do presente em Lisboa e as vozes da floresta do passado em Angola.

e eu incapaz de responder por indiferença ou por dó, tanto monta, tinha razão, você, ninguém, como o mestiço à direita do meu pai, na Comissão das lágrimas, ninguém, como a rapariga que cantava, ninguém, como a gente ninguém, trancados em Lisboa, ao pé do rio à espera daqueles que não virão, e de que sítio poderiam vir dado que Angola acabou, umas avencas quando muito, um gramofone e sobramos nós, lembrando o côncavo, deixado no granito, da pata de um animal improvável, a minha mãe com o seu joelho, o meu pai com o seu xadrez e eu com as vozes que me ditam isto em discursos precipitados que a mão não acompanha e me impedem de escutar o que se passa à volta, os cargueiros do Tejo e as rodas dentadas dos pombos no telhado, sem mencionar os passos dos vizinhos que começam sem que eu espere e se prolongam pela janela fora, se o meu pai me consentisse abri-la provavelmente via-os sobre as copas, designando-me com o queixo, porquê tanta atenção se não fiz parte da Comissão das lágrimas ou disparei sobre quem fugia em Luanda, preocupem-se com o meu pai e a minha mãe, com os dois ao mesmo tempo, tanto faz, mas não me liguem, o director da Clínica – As vozes voltaram como se alguma vez se tivesses ido embora, calam-se por minutos e é tudo (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 80).

Por isso mesmo, no imaginário das personagens, especialmente, de Cristina, a cidade de Lisboa se configura como um espaço bricolado, de fronteira, povoada de vozes, de rastros, em trânsito, porto de chegada e porto de partida, caminho de volta aos espaços da guerra de

libertação e da guerra civil em Angola, uma vez que as simbologias guardadas na própria arquitetura da cidade e no Rio Tejo que a atravessa, ou guardadas na memória e no imaginário social, vinculam-na diretamente ao expansionismo marítimo, ao passado da colonialidade, mas, ao mesmo tempo, ao presente da colonialidade.

Nesse sentido, por conta de sua história de restos, de ruínas e de rastros, que conduz o olhar do leitor para o passado, para o mar, para a diáspora, a cidade Lisboa se configura muito mais como um porto de partida e de dispersão para a América, para a África e para a Ásia, do que como um porto de acolhimento de retornados, de mestiços e de colonizados. Por isso mesmo, no imaginário de Cristina, hibridizado com o imaginário de seu pai angolano, a cidade de Ulisses se constrói como memória da navegação, como linha férrea que liga Lisboa, Portugal à Moçâmedes, Angola. Esta linha férrea imaginária, construída, como metáfora, sob as águas do Atlântico, durante o período expansionista e colonial da colonialidade, ou sobre as rotas aéreas do império multirracial e multicontinental de Salazar, como espaço e cultura de fronteira, indicia um diálogo de influências recíprocas entre portugueses e africanos, hibridizando e tensionando, portanto – por meio destas ligações simbólicas submarinas, aéreas e férreas do inconsciente coletivo da colonialidade – materializadas na forma das relações econômicas, políticas, sociais, culturais e ideológicas coloniais –, as identidades e o pertencimento de portugueses e africanos.

Pode-se imaginar, deste modo, que tais espacialidades e culturas identitárias e de pertencimento em trânsito componham, assim, um troco dos sítios colonizados ao processo expansionista colonizador. Imagens de trânsito, de deslocamento das personagens (“... às centenas de criaturas no aeroporto e no cais que não desistem de incomodar-me...”, p. 56), como esta linha férrea submarina, que são constantemente evocadas pela memória ou pelo imaginário da narradora e de personagens, apontando-lhes, como destino, o espaço passado da tragédia e do horror da colonização e das guerras de libertação e guerras civis; que narram, como restos, como ruínas, como fragmentos de espaços pertencentes a lusos, a retornados, a mestiços e a africanos, inseridos no dia a dia da Lisboa pós-colonial, uma história que é, ao mesmo tempo, portuguesa, angolana e mestiça, e que se dá, como interlocução, como diálogo tenso entre Portugal e Angola, em uma geografia de fronteira, construída pela memória e pelo imaginário luso-angolano, como *calhas no fundo do mar*, rota marítima ou aérea, linha férrea imaginária, caminho e elo suspensos entre dois mundos, incrustado entre o mundo colonial e o mundo pós-colonial da colonialidade.

E não podia nada por ninguém, perseguido pelas avencas numa janela distante, quarenta e tal anos, que estranho, e à medida que a idade avança, ao contrário do que imaginava, aumenta a nitidez da memória, não vislumbro o motivo de me recordar do silêncio tendo em conta que em mim milhares de ruídos ansiosos que lhes dê atenção e talvez o faça um dia, quando finalmente eu sozinha, antes de deitar fogo ao apartamento não por prazer nem por vingança, porque África se prolonga em Lisboa, este rio o tejo ou o Dondo, este bairro vai-se a ver e o Sambizanga, há de certeza uma Cadeia de São Paulo e uma ambulância na praia, o amigo do meu pai
 – Não entendo (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, pp. 103-104).

Com esta geografia de fronteira, com este espaço de trânsito (“... *porque África se prolonga em Lisboa, ...*”) constituído em *Comissão das lágrimas* (2011), expressão da memória e do imaginário fragmentário das personagens (“... *à medida que a idade avança, ao contrário do que imaginava, aumenta a nitidez da memória...*”), em que se mesclam restos e rastros díspares de Portugal e Angola, restos e rastros díspares do império colonial português desfeito, como retratos da colonialidade pós-colonial em Lisboa (“... *não vislumbro o motivo de me recordar do silêncio tendo em conta que em mim milhares de ruídos ansiosos que lhes dê atenção e talvez o faça um dia...*”), mais uma vez, Antunes vincula tacitamente a forma estética de seu romance à forma não-estética da realidade pós-colonial portuguesa, objeto constante da elaboração de uma estrutura dinâmica para o romance histórico português contemporâneo, em sua proposição de homologias formais.

A Comissão das lágrimas e o sujeito em trânsito

A subjetividade fraturada é, contudo, o centro da narrativa *Comissão das lágrimas* (2011), visto que as subjetividades desenhadas no romance se configuram a partir da tensão de sujeitos com seu tempo e com seu espaço. Como resultado de diversas vozes e de diversos fragmentos discursivos que se coordenam e se sobrepõem, como resultado da figuração direta da memória e do imaginário esquizofrênico e traumático de Cristina, mas, ao mesmo tempo, como espelhamento da *hibridização e tensionamento* de diversos espaços e tempos, que se coordenam e se sobrepõem de modo alinear e caótico – as subjetividades coletivas e individuais, seja na figuração do narrador, seja na figuração das personagens, imagens que se fundem, apresentam-se efetivamente fragmentárias, como imagens identitárias e de pertencimentos problemáticos, configuradas como espelhos da realidade pós-colonial da

colonialidade portuguesa. Tal como se enuncia no trecho a seguir, em que se hibridizam e se tensionam narrador, personagem, espaços e tempos díspares:

A miúda em Angola com a filha e o marido, uma sombra entre sombras a cruzar o portão e a ir-se embora com os outros, atrás de faróis que iluminavam cabanas, no sentido da estrada em baixo sem que ninguém se despedisse dele, ao chegarem de África trancaram-se num prediozito frente ao cemitério judeu, quase a cavalo no Tejo, andares que se empurravam antes de descerem a pique para a água na qual os gansos de plástico das traineiras sopravam fumo dos bicos e pássaros desenhados por crianças evitavam guindastes, a mãe a experimentar a rótula

– Volta e meia a pedrinha do joelho arde

da mesma maneira que volta e meia o pai numa camioneta da tropa, perseguido, durante uns metros, pela zanga dos cães, que regressavam a dobrarem-se contra um monte de tijolos mordendo as pulgas do lombo, antes da madrugada um deles esgalgava-se a arranhar o silêncio com as unhas de um uivo e um galo respondia-lhe ofendido, a cafeteira velha, comprovei-o depois, no topo do armário e de então para cá tenho medo dos sonhos mas graças a Deus não voo, pertenço ao tipo de fugir de um bicho enorme sem conseguir escapar-lhe porque os pés se me afundam, a minha família passa por mim e não me estende o braço, tudo desaparece e eu sozinha, recordo-lhes a voz ao sacudirem-me

– Pára de gritar

o ombro que me apertam é o bicho a comê-lo

– Não me comam o ombro (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, pp. 231-232).

Desse modo, é possível argumentar que as subjetividades representadas em *Comissão das lágrimas* (2011), ao integrar a estrutura dinâmica da narrativa, se constroem na forma estética de narradores e personagens em trânsito, eivados por lacunas, projetados, em primeiro lugar, entre um plano individual e um plano coletivo, já que se compõem, invariavelmente, pela *hibridização* e *tensionamento* de vozes e fragmentos discursivos que, ao ganharem forma estética narrativa se materializam na voz e discurso anacolítico de Cristina.

Como subjetividade metonímica, Cristina condensa, hibridiza e tensiona em sua voz e discurso, os resíduos, as ruínas, os restos, os estilhaços de vozes, de tempos, de lugares, de objetos, da natureza, do campo, das cidades, de animais, dos vivos e dos mortos, imagens marcescentes de uma história conflituosa, de guerra, de desagregação, de dissolução do império ultramarino português, para reanimá-los e ressignificá-los como uma subjetividade fragmentária, mestiça, fronteira, esquizofrênica, tal como se observa no trecho a seguir:

não me rala, chamo-me Cristina porque o meu pai, chamo-me Cristina e pronto, uma terceira metralhadora, que demorou a afinar, no vértice de um

formigueiro, a humidade da chuva ainda ausente, só o arrepio no capim, relâmpagos que não se ouviam, evaporavam-se ao longe, o meu pai pra os pilotos, com dó de não poder entregar uma gabardine a cada um
 – Ora aí temos os aviões de regresso comecem a correr senhores
 e se fosse mentira, o que conto mentira, o que finjo não sentir mentira, quem sou eu, quem são vocês, alguém virá ter connosco
 – Vamo-nos embora
 e vamo-nos embora, que alívio, mas para onde, o que é onde, onde é onde, que outros lugares se conhecem para além destes edifícios, destas ruas, destas lojas, para lá das janelas opacas, onde tudo termina, quer dizer onde decidi que este livro termina e a metralhadora no vértice do formigueiro principiou a estalar, depois a do terreiro, depois a da colina, os aviadores trotavam nas fieiras de algodão e o que eu via era um andarilho de pés de borracha a içar-se, degrau a degrau, transportando um velhote consigo, uma mulher a insultar o marido numa tempestade de loiça em que os cacos se transformavam em pratos e travessas, não o contrário, a seguir à tempestade de loiça que recuavam embatendo nas ombreiras, nos passos cotovelos a protegerem-na (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, pp. 180-181).

Neste excerto, a memória e o imaginário de Cristina se confundem: no mesmo passo que ela se define e se identifica (“... *chamo-me Cristina porque o meu pai, chamo-me Cristina e pronto...*”), problematizando a sua verdade e identidade (“... *e se fosse mentira, o que conto mentira, o que finjo não sentir mentira, quem sou eu, quem são vocês, alguém virá ter connosco...*”), estabelece um vínculo entre sua verdade e identidade e a impossibilidade de definição clara de uma paisagem estética e identitária de pertencimento (“... *e vamo-nos embora, que alívio, mas para onde, o que é onde, onde é onde, que outros lugares se conhecem para além destes edifícios, destas ruas, destas lojas, para lá das janelas opacas, onde tudo termina...*”). Por fim, Cristina se reconhece na narrativa estética fraturada que lhe é possível, como única forma de consciência, de identificação e pertencimento (“... *onde tudo termina, quer dizer onde decidi que este livro termina ...*”), retomando a construção de um tempo-espaco de restos e rastros, em que se imbricam a história das guerras em Angola ao cotidiano lisboeta (“... *no vértice do formigueiro principiou a estalar, depois a do terreiro, depois a da colina, os aviadores trotavam nas fieiras de algodão e o que eu via era um andarilho de pés de borracha a içar-se, degrau a degrau, transportando um velhote consigo, uma mulher a insultar o marido...*”), e, nesta medida, destes restos e rastros, destes fragmentos da memória e da imaginação, em forma de narrativa e desenredo, segue compondo uma integridade precária e possível e uma unidade precária e possível de seu ser no mundo (“... *numa tempestade de loiça em que os cacos se transformavam em pratos e travessas, não o contrário...*”), metaforizando sua construção e pretensão de totalidade na

história e na geografia do mundo português pós-colonial, por meio da imagem do recosimento e colagem de cacos de pratos e de travessas que se restauram na ilógica de seu imaginário.

Nesse sentido, é preciso observar, em segundo lugar, que as subjetividades desenhadas na *Comissão das lágrimas* (2011) estão sujeitas às oscilações e ao trânsito no tempo: assim se definem entre o passado e o presente, entre a experiência concreta e histórica da memória de Angola e a experiência subjetiva e interior do imaginário de Lisboa, como no trecho a seguir, em que se mesclam passado e presente de Cristina:

assim que o mar de um lado, e o deserto do outro, principiaram a empurrar-me para o interior do meu corpo em que fui tão grande em pequena e me limito agora a um cubículo onde explodem granadas que me desfazem osso a osso, não olho para ninguém, não respondo, permaneço quieta na Clínica e quieta na província, diante do espantinho da horta (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 39).

Em terceiro lugar, tais subjetividades se projetam no espaço: entre Portugal e Angola, em um lugar suspenso, fronteiro, um lugar de choque entre o ser português e o ser angolano, entre o existir português e o existir angolano, entre, portanto, a figura histórica do colonizador e a figura histórica do colonizado.

a colega deve ter ardido numa ambulância ou ficado sob placas de zinco quando as camionetas dos soldados destruíram os musseques, pergunto se me chamo Simone ou Alice hoje em dia, neste andarzito de Lisboa a cavalo no rio, gaivotas, manchas de óleo, uma barça que manca, o meu marido seguro que hão-de bater à porta, amanhã ou depois, com os nós de dedos enormes, olhará a minha filha, olhar-me-á a mim, rodará a fechadura aceitando e nós a distinguirmos no patamar vultos que a lâmpada agita no soalho, ir-se-á embora com eles e o lugar vazio ao almoço, comigo a pensar não existiu, enganei-me, substituo estes vidros por vidros normais e surgem, impacientes de serem, casas, o portão do cemitério judeu mais a sua estrela gravada, o largozito onde dava descanso ao joelho, com pombos de muleta a fumarem nos bancos e velhos em círculos sobre os telhados mudando de cor a cada volta, hei-de passar na travessa da fábrica, da modista, do escritório mas passeio oposto e outro empregado de farda, outros clientes a entrarem, outras Simones, não, Alices em vias de se tornarem Simones, mas Alices que Simones nos primeiros tempos, a blusinha simples, o penteado de província, o tio (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 19).

Tais ruínas e restos da tensão estabelecida entre sujeito e espaço, como cicatrizes, convertem-se em rastros identitários de uma identidade que houve, uma identidade que há e uma identidade que poderia haver e, por isso mesmo, identidades e lugares que metonimizam

o pertencimento de subjetividades portuguesas e angolanas instáveis, espelhadas na fratura do império colonial, espelhadas tanto na forma não-estética do processo histórico da colonialidade, quanto na forma estética do romance histórico contemporâneo, cumprindo um papel de uma geografia de fragmentos, de rastros, que conecta, todavia, espaço passado e espaço presente, em compreensões e explicações recíprocas. Para Jaime Ginzburg:

De fato, em certas circunstâncias, um rastro pode ser a mais forte imagem de uma presença que já foi, isto é, como uma ausência. É preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado. Se ele não for incorporado à percepção do outro, pode ser perdido, como dispersão vaga, ponto remoto sem significado, acaso perdido no universo. Embora, ao deixar um rastro, o sujeito esteja conduzido apenas por seu próprio movimento, é necessário, para que seja despertada a consciência de que esse sujeito vem a ser ausente, que esse rastro não seja apenas observável por ele próprio, mas por um outro que dele possa sentir falta. É necessária uma concepção de narrativa que admita a lacuna e a dissociação e que tenha o rastro como matéria nuclear. Fragmentos fazem parte de um esforço para elaborar um passado que nunca poderá ser configurado como uma unidade perfeita. (...) Aproximando esse assunto do campo da memória involuntária, estudado por Benjamin, a percepção de um rastro permitirá lembrar o ausente, não de qualquer trivial modo, mas de uma maneira que define o que nele foi mais significativo, de modo que possa identificá-lo. (GINZBURG, 2012, p. 126).

Tais conexões entre temporalidades, espacialidades e subjetividades diversas e sua constituição como rastros discursivos se dá, na *Comissão das lágrimas* (2011), a partir da figuração de discursos fragmentários, que se materializam como homologias formais de ruínas e de restos do passado no presente, em forma de rastros do presente a conduzir ao passado e ao futuro, como homologia estética de um espaço conflituoso e lacunar em transformação, entre um tempo-espaco colonial e um tempo-espaco pós-colonial, que intenta, porém, significar Portugal e os portugueses, Angola e os angolanos, como narrativa histórico-geográfica e como paisagem humana projetadas em uma forma estética.

O discurso em trânsito da *Comissão das lágrimas*

Pode-se dizer que *Comissão das lágrimas* (2011) se aproxima de uma renovada perspectiva historiográfica europeia, em que a subjetividade, a emoção e a experiência humana cotidiana se tornaram relevantes, muito recentemente, para a composição da narrativa histórica.

Como narrativa, portanto, sobre o passado histórico, a *Comissão das lágrimas* (2011) conta com a experiência literária do memorialismo moderno, em que um narrador, como herói problemático⁴⁹, se apresenta como centro dramático da narrativa – a partir de uma presentificação psicológica de vozes, de fragmentos discursivos, de ruínas, de restos, de rastros do passado; deste modo, converte-se, ele mesmo, o narrador, em protagonista e testemunha da história, fazendo emergir o passado coletivo a partir da pluralidade conflituosa de sua identidade e de seu pertencimento, aflorados, ora de sua objetividade, ora de sua subjetividade, na relação que estabelece com o tempo-espaço que ambienta sua vivência.

Deste modo, uma memória e um imaginário sociais – até então, subterrâneos, calados, reprimidos, marginalizados pela objetividade do discurso historiográfico acadêmico e pela racionalidade do discurso político oficial identitário e de pertencimento – podem se adensar na narrativa estética, propagando, muitas vezes, versões de verdades históricas até então inauditas, em que, se coloque em questão, as cenas do horror, da humilhação, do ressentimento, do medo, do fantasma, do trauma, do inquietante, do sombrio, do terrível e da morte, trazidos à tona, na forma da presentificação de restos e de rastros, como motores poderosos da ação humana e da composição estética.

Tal perspectiva narrativa, que transita entre o literário e historiográfico, de um modo geral, conflita com a memória oficializada ou predominante e, em tudo, surge como antídoto ao esquecimento de experiências traumáticas da colonialidade, oferecendo-se como experiência humana de beleza, como tempo e espaço de reflexão e de reconstrução da experiência luso-angolana, a partir dos escombros de sua história e geografia.

Nessa medida, atento a esta perspectiva, que prevê uma homologia formal entre forma da realidade e forma estética, Lobo Antunes buscou realizar sua *Comissão das lágrimas* (2011), como exemplar de sua poética para o romance histórico português contemporâneo, como experiência humana, como discurso histórico-geográfico e como discurso estético.

Com seu romance, pretendeu reconstruir o passado no presente, tal como ele se apresentou como realidade histórica, geográfica e subjetiva. Ainda mais em se tratando da recomposição narrativa de situações de horror – como é o caso da colonização, da descolonização, das guerras de libertação e das guerras civis em África, além das suas vicissitudes e decorrência em Portugal – retratadas em *Comissão das lágrimas* (2011).

49 LUKÁCS, G. *O Romance Histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

Conforme insinuam Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos, o conhecimento e a emoção deflagrados pelo memorialismo, em discursos sobre o passado trágico e traumático, no presente, carrega-se sempre, entretanto, de novas nuances e, somente desse modo, apresentam sua contundência, que pode conduzir tanto à desarticulação, quanto à rearticulação das subjetividades e das identidades, no presente.

Ao relacionarmos uma experiência traumática à identidade do sujeito, podemos compreender que a atitude deste com o seu passado não se volta apenas para o conhecimento do que foi deixado para trás. A lembrança não pode ser considerada apenas como um passado reconstruído. Ela pode levar o indivíduo a reviver uma experiência e evocar novos desejos e emoções (...) (ARAÚJO e SANTOS, 2007, p. 102)

Nesse sentido, *Comissão das lágrimas* (2011) alimenta uma discussão positiva, rearticuladora do presente histórico, do espaço histórico presente e das subjetividades portuguesas presentes, à medida que propõe uma reflexão sobre as suas próprias desarticulações formais, evidenciando os seus limites como representação da história e como experiência humana. Em outras palavras, *Comissão das lágrimas* (2011) se propõe, inclusive, como reflexão e questionamento a respeito de suas próprias formas estéticas desarticuladas de discurso e de representação da realidade, expondo seus próprios limites, como possibilidade de produção de sentido, para semelhar-se às limitações de outros discursos sociais propostos como representações também problemáticas da colonialidade:

– Estás a espreitar para onde?
E não estava a espreitar, ouvia as mangueiras que derivado à noite não existiam tão pouco, ganas de perguntar se continuamos vivas numa terra de que não distinguia a pulsação nem os contornos e tive medo que me respondesse, a cara, sob o candeeiro, embora familiar, estrangeira, com a luz a aumentar as narinas e a prolongar a boca, sombras fundas em cada prega da blusa e gestos diferentes dos seus, parecidos com os movimentos dos sonhos cujo significado me escapa, mesmo ao lembrá-los, acordada, não percebo o que dizem conforme não percebo o que este livro diz, limito-me a escrever o que as coisas ordenam e o único assunto de que não falo é da lua secreta que de vez em quando revela episódios dispersos (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, p. 117)

Comissão das lágrimas (2011) pretende-se, pois, literatura, narrativa estética que, a despeito de suas precariedades objetivas, intenta uma homologia formal entre sua estrutura

dinâmica e a forma da realidade, fazendo-se nesse sentido, intenção positiva, como representação artística da realidade comum.

Como também afirma Alberto Seixas Santos – citado em *O Cinema e a Questão de Portugal Após o 25 de Abril de 1974*, de Jacques Lemiére –, ao fazer referência às intenções de seu filme *Ensaio sobre os Militares e o Poder*:

No fundo, (...) não queria fazer um trabalho de luto, nem voltar ao passado, para manter as imagens fraternais que teriam dado às pessoas a ilusão de que estavam ainda em plena revolução, reevocar o fundo de unanimidade que existiu em certos setores da revolução portuguesa. Estava acabado. Para mim, tratava-se então de dizer como em *O Pequeno Soldado*, de Godard: “*O tempo da ação terminou, começou o da reflexão*”. (...) (apud LEMIÉRE, 2013, pp. 38-63).

No mesmo sentido, por ocasião do lançamento de *Comissão das lágrimas* (2011), António Lobo Antunes, situando a sua obra como discurso em trânsito entre uma espécie de narrativa lírica testemunhal e uma espécie de épica documental, em que se conjugam a ficção literária, a historiografia e a geografia, para conformar uma memória e um imaginário, ao mesmo tempo, objetivos e subjetivos, como tempos e espaços de reflexão filosófica, psicológica, sociológica e histórica portuguesa, alinhavou os porquês de sua escritura, vinculando-a a uma poética do romance histórico português contemporâneo:

Nunca pensei em fazer um retrato de meu país ou um retrato de África ou fosse do que fosse. Vejo que tudo aquilo que tenho escrito é simbólico. É possível a história que pode haver. Eu espero que não haja nenhuma. É como que um anzol para atrair o leitor a outras coisas mais profundas como: Quem somos. E no fundo, tudo acaba por ser, de uma maneira ou doutra, sempre uma reflexão a volta do que somos, de quem somos ou como somos como pessoas... ou do que podemos esperar da vida e de qual o sentido da vida. Embora a maior parte das vezes, ela pareça sem sentido, mas mesmo o fato de não ter sentido já é um sentido. (ANTUNES, *Entrevista*, 2011)⁵⁰.

Assim, do ponto de vista discursivo, para realizar sua *Comissão das lágrimas* (2011), como exemplar romance histórico português contemporâneo, Antunes se valeu, mais uma vez, dos exercícios estéticos de construção desenvolvidos em sua trilogia inicial, a partir da qual assumiu uma *filosofia estética* que supõe o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária, circunscrita por sua poética de homologias formais, que se realiza pela mobilização de princípios estéticos já antes enunciados neste trabalho.

50 Idem, citação 35.

Desse modo, tal como n'*As Naus* (1988), Antunes propõe a sua *Comissão das lágrimas* (2011) como uma paisagem estética em trânsito, a partir da qual se realiza um verdadeiro inquérito sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses, neste caso, considerando ainda, a figura dos mestiços e dos angolanos aportuguesados. Como se pode verificar no trecho a seguir, em que o pai de Cristina apresenta sua relação conflituosa, tensa com o espaço, com o tempo da guerra em África, com a cultura europeia, com a cultura africana, com os portugueses, com a mulher portuguesa e com a filha mestiça, no sentido de compreender e explicar a sua própria identidade e pertencimento:

fui apreendendo os seus códigos, a sua avidez, a sua pressa e, sobretudo o valor do dinheiro como se o dinheiro tivesse valor para os ossos solitários na terra antes de o capim os comer e Angola, até então um sítio sem nome, um lugar de mortos que caminham na companhia dos vivos, só que mais caprichosos e com mais dedos nas suas mãos para agarrarem mais coisas, começou a ser o que não era sem que eu descobrisse o que país significa, Portugal um país não me intrigava porque nunca lá fui e portanto Portugal e país uma abstracção que me não dizia respeito, mas estas árvores, estes animais, estes ecos contraditórios que se debatiam em mim, juntos na designação de Angola, constituíam um resumos que admitia por inércia não o aceitando, aceitava reduzir os brancos a lápides e cruzeiros no cemitério dos padres, feitos para mortos que não falam connosco, ficam imóveis em urnas, não em cima de uma tábua, sem recordações que lhes pertençam ao lado, tijelas, amuletos, como conseguem durar se não escutam os outros, julgava que eu quase branco por meu turno desde que Angola um país, um desses espaços, cada qual com a sua cor, impressos nos mapas, bolinhas de cidades e vilas, Moçâmedes não uma bolinha, coqueiros, o deserto, o mar, Angola um país ou seja eu polícias, bombeiros, deputados, eu não fome, sobretudo eu não fome, não uma cabana no musseque, uma casa, eu não tu, eu senhor, depois do seminário eu senhor apesar do repúdio das avencas à noite, de dia mal as notava, apagadas, cinzentas, notava os missionários nas aulas e o sono na capela, o meu corpo transido que as formigas da febre ratavam, comigo a pensar (...)

à medida que os aviões dos portugueses bombardeavam o Cassanje e um deles se estrelava num tronco apavorando os mandris, eu ao mesmo tempo um branco que os brancos rejeitavam e um preto que os pretos temiam, olha a minha filha a conversar com as folhas e as folhas

– Ai Cristina (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, pp. 132-133).

Hibridização e Tensionamento na Comissão das Lágrimas:

Recorrendo à *hibridização* e ao *tensionamento* de tempos, espaços, planos de subjetividade, vozes e ideologias, Antunes cria, na *Comissão das lágrimas* (2011), uma forma elaborada de intersecções entre o tempo colonial e o tempo pós-colonial, entre o espaço

metropolitano português e o espaço colonial angolano, entre subjetividades individuais e uma subjetividade portuguesa coletiva, entre um conjunto de discursos, vozes e ideologias da memória e do imaginário portugueses e um conjunto de discursos, vozes e ideologias da memória e do imaginário angolanos.

Desse modo, a *Comissão das lágrimas* (2011), tal como *As Naus* (1988), se estrutura como uma intersecção entre um tempo e espaço passados e um tempo e espaço presentes, que são hibridizados e tensionados, como temporalidades e espacialidades díspares, conflituosas da colonialidade, de que emergem as representações da história, da geografia e da subjetividade portuguesas e angolanas – sobretudo, portuguesas – como paisagens estéticas fragmentárias, a partir das quais se problematiza a multifacetada experiência portuguesa identitária e de pertencimento, em tempos e espaços pós-coloniais da colonialidade. Como no trecho, a seguir, em que a memória e o imaginário de Cristina hibridiza e tensiona o tempo-espaço da guerra em Angola, com o tempo-espaço presente e cotidiano de Lisboa, espelhando nesse *puzzle* de espaço-tempo, imagens da construção de sua identidade e de seu pertencimento:

Depois destes anos o joelho da mãe e os meus sonhos prosseguiram de maneira diferente, o que nos sucedeu entretanto, em Luanda os soldados dispararam não apenas sobre as pessoas, sobre os cães, em Lisboa o cego numa cadeirita ao lado da retrosaria, a abir as narinas para o catraio que lhe comprava os cigarros
 – Passou uma mulher não foi Carlos?
 E o catraio a tirar-lhe dinheiro dos bolsos
 – É a filha do padre a maluca que fala sozinha
 (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 13).

A *hibridização e tensionamento* do tempo-espaço – Lisboa do presente e Luanda do passado – projetam-se na personagem: a guerra em Luanda (“... os soldados dispararam não apenas sobre as pessoas, sobre os cães...”) e o cotidiano em Lisboa (“... o cego numa cadeirita ao lado da retrosaria, a abir as narinas para o catraio que lhe comprava os cigarros...”) marcam a personalidade de Cristina que, nessa medida, mescla seus sonhos (“... os meus sonhos prosseguiram de maneira diferente...”), à memória da guerra e ao imaginário sobre o cotidiano para poder compreender-se e explicar-se como ser no mundo: “... – É a filha do padre a maluca que fala sozinha (...)”.

Da mesma maneira, se dá em *Comissão das lágrimas* (2011), uma *hibridização e tensionamento* das subjetividades, de modo que personagens se mesclam e se sobreponham

em vozes e discursos plurais. No foco narrativo, esta mescla e sobreposição se dá frequentemente entre uma primeira pessoa narrativa e uma terceira pessoa, que é constantemente absorvida pela primeira, numa transcendência dos limites entre a objetividade e a subjetividade do discurso, ao tecer retratos da realidade histórica, geográfica, psicológica e sociológica. Como se pode surpreender, por exemplo, no trecho a seguir:

e se ainda existissem os comprimidos para dormir de quando **teve** a depressão **era** capaz de engolir o frasco inteiro, **quer dizer** não era, quer dizer talvez fosse, há alturas em que a vida, **a pinça a trazer dois pêlos com ela, alisou** a sobancelha com uma escovinha e parecendo que não o pêlo, minúsculo, **fazia** falta na testa, não **sei** se é normal ter saudades de um pêlo, **eu tenho**, conforme **tenho** saudades de bolachas com geleia e da ansiedade da tia

– Não engordas Sarita?

Apesar de encher o sutiã de algodão, **o pai da filha**, logo ao segundo encontro, **a passear-lhe** no corpo à entrada do café (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 282).

No excerto, que representa a memória e o imaginário fragmentários de Cristina, a voz narrativa e o discurso de Cristina, em terceira pessoa, se hibridiza e se tensiona com a voz narrativa e o discurso em primeira pessoa de Dona Sara – a Sarita – promovendo uma transcendência da objetividade na direção da subjetividade e, assim, um olhar multifacetado em primeira pessoa sobre a realidade.

e se ainda existissem os comprimidos para dormir de quando **teve** a depressão **era** capaz de engolir o frasco inteiro (...)

– Não engordas Sarita?

Apesar de encher o sutiã de algodão, **o pai da filha**, logo ao segundo encontro, **a passear-lhe** no corpo à entrada do café (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 282).

Algo semelhante ao que se apresenta no trecho seguinte, em que a memória e o imaginário de Cristina, mais uma vez, agrega vozes e fragmentos discursivos de diversos personagens e de um narrador em terceira pessoa.

Ou seja o que ele escreveu na véspera atrás do cotovelo, não o que os presos no lado oposto da mesa escreveram, querias entregar-nos aos colonialistas, aos sul-africanos, aos chineses, aos russos e não jures que não escreveste isto, não mintas, o pai da Cristina a recordar o cubículo para onde se atiravam granadas, contando os segundos antes da explosão, um dois três quatro cinco, que calava os gemidos e as rezas, calava o silêncio também,

substituindo-o por nada se é que o nada substitui seja o que for, quando as vozes me abandonam peço-lhes (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 282).

No trecho se sobrepõem as vozes e fragmentos discursivos de um narrador em terceira pessoa (“... *Ou seja o que ele escreveu na véspera atrás do cotovelo, não o que os presos no lado oposto da mesa escreveram...*”), de militantes da comissão das lágrimas (“... *querias entregar-nos aos colonialistas, aos sul-africanos, aos chineses, aos russos e não jures que não escreveste isto, não mintas ...*”), do pai de Cristina (“... *um dois três quatro cinco...*”) e da própria Cristina (“... *se é que o nada substitui seja o que for, quando as vozes me abandonam peço-lhes...*”). Por meio desse recurso da sobreposição de pessoas, de vozes, de fragmentos de discursos, por meio desse discurso polifônico e fragmentário, se possibilita a representação da memória e do imaginário esquizofrênico de Cristina, e, ao mesmo tempo, uma representação multifacetada da realidade, em que se cruzam diferentes subjetividades e identidades, de que deriva uma espécie de olhar coletivo, composto da presentificação de restos, de ruínas e de rastros do passado, no presente pós-colonial da colonialidade.

Parodização, alegorização e disfemismização na Comissão das lágrimas

Tal como n’*As Naus* (1988) Lobo Antunes também lança mão, em *Comissão das lágrimas* (2011), de processos de *alegorização*, *parodização* e *disfemismização* da história e do cotidiano, em cooperação com os processos de *hibridização* e de *tensionamento*, para compor sua homologia formal entre a forma do romance e a forma dos processos sociais portugueses do momento pós-colonial da colonialidade, vinculando, desse modo, mais uma vez, seu romance, às características estruturantes do romance histórico português contemporâneo, a saber: o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária.

Desse modo, ao se instituir o episódio da *Comissão das lágrimas* – evento perturbador da história da guerra de libertação e da guerra civil angolana –, como uma imagem alegórica, Antunes propõe, com esta imagem, uma revisitação e um inquérito sobre a colonialidade. Como representação ambígua da *Comissão*, ora a partir do olhar dos carrascos (“... *querias entregar-nos aos colonialistas, aos sul-africanos, aos chineses, aos russos e não jures que não escreveste isso...*”, p. 31), ora a partir do olhar dos interrogados e torturados (“... *o filho da rapariga que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um*

gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas...”, p. 26), ora a partir do silenciamento (“... *O seu marido não pertence a Comissão das lágrimas?*...”, p. 26; “... *interrogo-me como a minha filha descobriu eu que me calei ou quando muito gritos mudos que ninguém escutou...*”, p. 28), ora a partir da confissão (“... *e não tenho vergonha de confessar, continuo com medo, a Cadeia de São Paulo diante dele agora, pessoas e pessoas não a fugirem, em corredores, em celas, tão difícil reconhecer os presos por causa dos inchaços...*”, p. 28), Antunes faz da *Comissão das lágrimas* (2011) um tempo e lugar estéticos do conflito violento entre subjetividades e ideologias díspares da colonialidade, simbologia de um profundo conflito identitário e de pertencimento lusos nos tempos pós-coloniais da colonialidade.

E não há lá fora, Senhora, há a Cadeia de São Paulo e o meu pai sentado com os outros, a uma mesa comprida, com duas lâmpadas no tecto tombando, em charcos pardos, sobre outros charcos pardos, inquirindo, sibilando, zangando-se com os presos dos corredores e das celas, quem procuraste ontem, com quem falaste, onde foste, as folhas da sua boca não (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 29).

Na *Comissão das lágrimas* (2011), desfilam os motivos da crise econômica, política, social e cultural portuguesa e angolana: o fim do salazarismo; o contexto da redemocratização à maneira socialista; a guerra de libertação e a descolonização da África; a “invasão” de retornados, mestiços e africanos a Portugal; mas, sobretudo, a guerra fria e o conflito ideológico que reparte os portugueses entre defensores do colonialismo, saudosistas da manutenção do império colonial português, e defensores da autonomização da África e da Ásia.

Conjugado, porém, ao processo de *alegorização*, presente na *Comissão das lágrimas* (2011), desponta, como caminho para a construção de sua forma, um processo de *parodização* do discurso historiográfico e geográfico, já que, como narrativa, a *Comissão...* (2011) constitui uma atualização imitativa e crítica desses discursos – apesar de não humorística, como *n’As Naus* (1988) –, mas a partir de uma intensa subjetivação dos discursos historiográfico e geográfico, que se submetem à percepção da memória e do imaginário das personagens, com base na vivência trágica individual.

Assim, a guerra em Angola é percebida pela vivência e registrada pelo discurso fragmentário, como ruínas e rastros fundados na subjetividade, na voz e no discurso fragmentário das personagens, sobretudo, na memória e no imaginário, que se sobrepõem,

invariavelmente, para trazer, do passado, os fragmentos de um mundo, de uma história e de uma geografia que não mais existem, ou para apontar para este passado, antes vivido, a partir da enunciação de marcas e de rastros que este passado imprimiu na memória e no imaginário coletivos, no mais das vezes, cindidos e configurados pelo trauma, em tentativas de recuperação da sanidade, a partir de uma narratividade dos destroços, dos pedaços de cena, dos retalhos de vida que, em todo caso, carecem de ressignificação, clamando por sentidos diante da historiografia, da geografia, da sociologia e da psicologia da colonialidade revisadas.

Tal como aparece no fragmento de discurso de Cristina, sobre a história da guerra em Angola, encaminhando-se para seu agravamento com o advento da guerra civil:

tiros não de espingarda, mais fortes, a fachada da escola um destroço de que saíam gatunos com ficheiros e mapas, até nas cópias davas erros, Cristina, que vergonha, diz-nos se continuas a dar erros hoje em dia, se tivesses estudado compreendias as folhas e a razão de os soldados dispararem contra as árvores, o jipe da polícia ficava no passeio a tomar conta do pai, à noite, e mesmo assim calhaus que se ignorava de onde vinham contra as persianas descidas, a mãe (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 11).

No trecho, procura-se, tal como se propõe em toda *parodização*, uma atualização imitativa de um discurso consagrado, neste caso, os discursos historiográficos e geográficos, precarizados, todavia, de sua objetividade, por conta da centralização do olhar, da compreensão e da explicação do real, na vivência das personagens, em vez de na objetivação do real (“... diz-nos se continuas a dar erros hoje em dia, se tivesses estudado compreendias as folhas e a razão de os soldados dispararem contra as árvores...”).

Se, porém, observados ainda mais de perto, alguns processos simbólicos mobilizados em *Comissão das lágrimas* (2011) acabam revelando uma intenção crítica mais corrosiva e mais sarcástica em relação às situações trágicas das guerras em África e suas decorrências de horror e trauma, no delineamento das identidades e do pertencimento luso-angolano. Nestas vezes, não é incomum que aconteça uma *disfemismização* da história e do cotidiano, que encontra expressão nas imagens mais rudes e repugnantes, por vezes, desagradáveis e agressivas. Os processos simbólicos da narrativa, quando motivados por tais propósitos, costumam conjugar um olhar pessimista e um olhar humorado, no sentido de criar cenas constrangedoras que, em todo caso, problematizam o silenciamento do terror evocado nas cenas. Nestas cenas, Antunes consegue imprimir, todavia, pela criação de uma voz narrativa

conflituosa, a generosidade de uma posição oscilante entre o peso da rudeza e a leveza do humor.

É como se apresenta nos excertos a seguir:

(...) corpos ou antes o que se presumiam cabeças, o que se presumiam corpos e **entre as cabeças e os corpos um pé verdadeiro, intacto, a abanar sempre** (...)

(...) uma mulher com um tiro em cada membro e **o filho a soltar-se-lhe dos rins** desenfaixando-se do pano em que o embrulhou, eu no interior de mil sons (...)

(...) recordo-me de um sujeito sentado num tijolo entre destroços e cinzas, junto a **pássaros de pescoço careca** que esvaziavam os defuntos com as garras, mesmo durante a noite sentia **a cartolina das asas não brancas**, castanhas, e as patas vermelhas, essas patas para cima, **queriduchas, um dois três, um dois três** e a minha mãe a aproximar-se do caixão do meu avô (...)

(...) reparem nos olhos ocos de medo, no, nos cadáveres, de bruços, e marcas de catanas e balas, porquê todos os cadáveres de bruços, **em que sítio andam as caras** (...)

(...) escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento **e ela a cantar com as gengivas**, uma bala no ventre **e cantava**, uma bala no peito **e cantava, inclusive sem nariz e sem língua**, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 11, 18, 21, 23, 26).

Nos trechos lidos, foram destacadas algumas expressões que se incumbem de contrabalançar o tom de terror de cada cena com arroubos humorísticos: na primeira, o terror é provocado por um amontoado de cadáveres degolados e amontoados na rua, uma tragédia surreal que tem, todavia, a sua dose de terror humorizada pelo absurdo de “*um pé, verdadeiro, intacto, a abanar sempre*” entre os corpos e cabeças. Já, na segunda cena, ecoam as vozes de uma entrevista pela qual Cristina passou com a sua mãe na embaixada, quando foi interrogada sobre a participação de seu pai na *Comissão das lágrimas*; nesta cena, surge, como fragmento da memória, a imagem de uma mulher ferida a balas nos membros, cujo filho estava preso ao seu corpo, embrulhado em panos; o tom de horror se desfaz, com a metonímia que mostra o filho soltando-se, grotescamente, dos rins da mãe ferida, em vez de se dizer que soltava-se de seu corpo. Na terceira cena, enquanto a memória de Cristina interroga sobre o passado da mãe (Alice / Simone) em Angola e sobre a possibilidade de seu pai ser preso, durante o velório de seu avô, surge-lhe a imagem de um homem sentado ao meio de aves de rapina que comiam os

cadáveres espalhados entre os destroços; a tragédia, o horror e o nojo da cena – as aves devorando defuntos e o velório do avô – são humorizados, todavia, pela descrição engraçada das aves (... “*de pescoço careca...*”) e pelo fragmento de discurso da mãe com as amigas no velório (“*queriduchas*”), bem como pela brincadeira inocente da criança, mesmo diante do universo trágico da morte (“...*um, dois, três, um dois, três...*”), que trazia em sua memória da guerra, enquanto vivenciava o sepultamento do avô. Na quarta cena, mais uma vez, o amontoado de cadáveres dá ocasião a uma cena de horror público; no entanto, como os cadáveres estão todos de bruços, não mostrando o rosto, surge na narrativa uma interrogação que humoriza o terror da cena: “*em que sítio andam as caras...*”, como se os mortos perdessem as feições do rosto. Na última cena, uma mulher é brutalmente torturada na *Comissão das lágrimas*, diante do filho. Em face da violência, a torturada “cantava”, o que aqui se pode ler como “falava”, dava as informações que se desejava arrancar dela com a tortura, ou que, de fato, respondia à brutalidade, ironicamente, com um “canto”, com a “arte”; no entanto, ao mesmo tempo, o trecho ironiza o “cantar” da torturada, posto que põe-se a cantar ridiculamente “sem nariz” e “sem língua”, um canto impossível.

Todas as cenas trazem, portanto, um componente de terror e um de humor, que lhes dão, por fim, o tom do sarcasmo exacerbado que marca, muitas vezes, as narrativas antunesianas, como narrativas do impossível. Como porém, apresentam-se como situações absolutamente rudes e repugnantes, por vezes, desagradáveis e agressivas, foram, aqui, lidas como uma *disfemismização* do cotidiano e da história, enunciadas como fragmentos de memória e do imaginário de uma personagem-narradora esquizofrênica, que transita entre o sentido e o *non sense*.

A descrição de paisagens identitárias na Comissão das lágrimas

O processo de *descrição identitária*, em Lobo Antunes, assume um papel fundamental em seu inquérito sobre as identidades e sobre o pertencimento português: propicia uma autoapresentação e/ou uma apresentação dos sujeitos (narradores e personagens) que percorrem as narrativas, a partir de processos de identificação entre características físicas e psicológicas destes sujeitos e características do ambiente histórico-geográfico, compondo, no conjunto, verdadeiras paisagens estéticas identitárias, em que confluem descrições fotográficas e descrições psicológicas.

Esse processo estético da *descrição identitária* é amplamente utilizado em *Comissão das lágrimas* (2011), como se pode ler na seguinte cena:

à medida que o latim dos padres crescia, santos de barbas, sem verniz, a espantarem-se imóveis, que pode por nós um Deus pobre e ausente que trocou África pelo barco de regresso a Portugal, entre infelizes como Ele, passando o tempo em Lisboa, de papelinho numerado na mão, a fim de entregar os impressos de uma reforma que não vinha, de modo que em Angola a gente sozinhos enquanto a minha mulher, cada vez menos plumas e as lantejoulas sem brilho, dançava numa cave para cadeiras desertas, qual o sentido disto diante da baía sem ondas, os pretos das traineiras a chuparem gasóleo nos depósitos da tropa, volta e meia uma pistola, um preto das traineiras caído e o gasóleo a derramar-se no chão, logo bebido pela terra que bebe tudo, incluindo os nossos passos, visto que não há ecos aqui e as mangueiras contam a minha história a ninguém, sobra o jipe do meu pai a coxear entre ruínas e nós duas à espera das ordens das vozes e você o que esperava mãe, que o seu avô morto atravessasse um quintal, que não sabe onde fica, tentando descobri-la entre as manchas de olhos (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 119).

No excerto, extraído do oitavo capítulo, temos um fragmento da memória e do imaginário de Cristina, todavia, expresso como voz de seu pai, predominantemente, como projeção das vozes que povoam a esquizofrenia da filha. O fragmento estabelece uma relação conflituosa entre a presença da religiosidade cristã em África, como abstração a que os africanos não se davam (“... à medida que o latim dos padres crescia, santos de barbas, sem verniz, a espantarem-se imóveis...” e, nesse sentido, como uma inutilidade para os africanos (“... que pode por nós um Deus pobre e ausente que trocou África pelo barco de regresso a Portugal...”), e a realidade concreta do trabalho e da miséria em Angola, conferindo destaque para a realidade de Alice (Simone, a mãe) – que era obrigada a dançar e se prostituir, cada vez mais empobrecida, em um cabaré de segunda classe, para um público cada vez mais empobrecido e raro (“... a minha mulher, cada vez menos plumas e as lantejoulas sem brilho, dançava numa cave para cadeiras desertas,...”) – e para a realidade dos nativos trabalhadores do porto e do gasóleo que, por conta da insalubridade de seu trabalho ou por serem assassinados, frequentemente sem cuidados, lançados à uma sorte cotidiana trágica, eram engolidos pela terra que tudo bebe (“... volta e meia uma pistola, um preto das traineiras caído e o gasóleo a derramar-se no chão, logo bebido pela terra que bebe tudo...”). Por fim, assumindo a voz e o curso do discurso, Cristina avalia como a natureza, a terra, as árvores contam sempre a história de todos para ninguém, contam uma história dentro dela, em muitas

vozes que, se não articuladas, em forma estética de narrativa, podem se perder no silenciamento da história e na mudez de seu interior deixado à margem da história.

Esta paisagem que mescla a subjetividade de Cristina, de seu pai e a realidade histórico-geográfica revela não somente a identidade religiosa portuguesa, disposta às abstrações, à ausência e ao abandono da divindade, em suas empreitadas mais vis – em oposição às religiosidades africanas –, como também, por outro lado, revela a disposição materialista daquele momento, que movia a vida dos angolanos às lutas mais pontuais contra a miserabilização da África que, em sua história, encontra na natureza, na terra, uma compreensão e uma explicação de seu ser e de seu existir, e mesmo para seu não-ser e o seu não-existir.

Entre inúmeras imagens, em que a descrição ganha rumos identitários e de pertencimento, leia-se ainda a que segue:

comigo a perguntar-me qual deles vai contar aos pretos de Angola que moramos aqui, o andarilho, a loiça, o carrinho, o homem que tive encontrei-o no patamar a ler os contadores da água no momento em que a nuvem sobre a clarabóia do tecto, uma sombra a anular os vestígios dos pombos e o óxido dos caixilhos, mantinham-se os sons da oficina no quarteirão ao lado e não tiros porque não tiros em Lisboa, guinadas de eléctricos, depois da nuvem na clarabóia uma segunda nuvem, mais pequena, que lançou os caixilhos contra nós, um homem da idade do meu, um homem da idade de meu pai embora branco, claro, não me recorde daquilo que se passou a seguir, recorde-me do homem guardar o bloco e a caneta no bolso e de uma anel com uma pedra vermelha, a clarabóia livre de nuvens, do vazio depois das quedas e do gemido (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 119).

Nesta cena, mais um fragmento da memória e do imaginário de Cristina, ela analisa a possibilidade de seu pai ser denunciado aos Africanos, mesmo estando já em Lisboa (“... *comigo a perguntar-me qual deles vai contar aos pretos de Angola que moramos aqui...*”). Nesse sentido, atribui à paisagem composta por pessoas, objetos, lugares, uma possibilidade de discurso de denúncia. Ao mesmo tempo, enuncia ela o contato com um homem branco, com quem possivelmente teve algum relacionamento amoroso (“... *o homem que tive encontrei-o no patamar a ler os contadores da água no momento em que a nuvem sobre a clarabóia do tecto...*”). Cristina vincula seu “amado” à Lisboa composta de sons, sem os tiros que ficaram em Angola, para poder, assim, diferenciar o lugar desta vivência, descrita como seu único prazer, do lugar da experiência da guerra, da violência, da tortura, da morte e de seu terror, em África. Para ela, os sons da cidade chegavam da oficina, dos eléctricos e davam

espaço, primeiro, às sombras, depois, à liberdade e, por fim, ao vazio de gemidos da claraboia, estes últimos, indiciando a experiência do prazer sexual com o homem amado (“... *recordo-me do homem guardar o bloco e a caneta no bolso e de uma anel com uma pedra vermelha, a clarabóia livre de nuvens, do vazio depois das quedas e do gemido...*”). Nesta cena, é possível conhecer os medos e os desejos de Cristina, a partir da apresentação descritiva que ela faz da paisagem cotidiana de Lisboa e da casa, na qual ela se projeta e se reconhece, espelhando seu passado e seu presente. Neste tipo de imagem em que a paisagem interior e a paisagem exterior se relacionam, numa espécie de *interseccionismo* pessoano, Antunes encontra, muitas vezes, o seu recurso da *descrição identitária*.

Metaforização e metonimização na Comissão das lágrimas

A *metaforização* e a *metonimização*, como processos estilísticos, desempenham também funções bastante significativas no discurso do romance *Comissão das lágrimas* (2011), especialmente, no sentido de estabelecer o romance como uma contribuição de Antunes para a construção de uma poética do romance histórico português contemporâneo, já que estabelecem relações simbólicas entre a forma da paisagem histórica, geográfica e social da colonialidade e a forma da paisagem estético-identitária presente na narrativa.

Quanto à *metaforização*, a *Comissão das lágrimas* (2011) representa também um universo inesgotável, tal como se verificou n’*As Naus* (1988).

A começar pelo título: *Comissão das lágrimas* (2011), que assume o sentido simbólico do inquérito realizado pela obra a respeito da realidade da guerra de libertação e da guerra civil angolana e suas decorrências na construção das identidades e do pertencimento luso-angolanos. Como narrativa, a *Comissão das lágrimas* (2011) se estabelece, nesse sentido, como um discurso violento, agressivo, antiépico, como *alegorização*, *parodização* e *disfemismização* da história e do cotidiano, na busca da recomposição de “verdades” e de “totalidades” humanas, como se pode vislumbrar no trecho seguinte.

Ansiosos de me convencerem que a verdade um assunto sério e não é, que impostura a verdade, os aviões seguiam as pessoas trilhos adiante, nos intervalos da chuva, enquanto o meu marido a sofria de açucena em punho (...) não era gente que recebíamos na Comissão das lágrimas, eram avencas que nos queriam matar brandindo sementes e folhas, a rapariga que cantava uma avenca, os oficiais, a quem retirávamos os galões, avencas, aqueles que segredavam contra nós no Leste e em Benguela, ou fingiam ajudar-nos em

Luanda, avencas, o chefe de posto para a minha mãe, a bater a chibatinha na perna (...)
 e portanto o meu pai também cheio de vozes, qual de nós rasga as cortinas, queima o colchão, quebra os copos e os pratos, qual de nós na Comissão das lágrimas
 – Tira a roupa
 e marcas de cigarros e cordas na pele, os presos a jurarem embosquei os portugueses, no tempo dos colonos arrancaram-me os queixais com uma tenaz, perdi o braço, veja, eu com a minha mãe e os girassóis do posto na memória, centenas de girassóis que a lente do passado tornava imensos, onde se viu tanta flor apontando em uníssono para mim
 – Mostra (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 33).

O excerto problematiza a verdade, no contexto da guerra civil e da *Comissão das lágrimas* (“... Ansiosos de me convencerem que a verdade um assunto sério e não é, que impostura a verdade, os aviões seguiam as pessoas trilhos adiante...”). Para tanto, os torturados são identificados com as avencas – com as folhas – que, durante toda a narrativa, se reanimam e retornam em forma de vozes e de fragmentos de discursos, na memória e no imaginário de Cristina (“... a rapariga que cantava uma avenca, os oficiais, a quem retirávamos os galões, avencas, aqueles que segredavam contra nós no Leste e em Benguela, ou fingiam ajudar-nos em Luanda, avencas (...) e portanto o meu pai também cheio de vozes...”), para, em uma comissão da verdade, transfigurados em narrativa, expor as marcas e os traumas da tortura em forma de girassóis, inserindo-se no cotidiano pós-colonial da colonialidade, como fragmentos da memória e do imaginário de Cristina, como *polis* e política de restos e de rastros, conforme a acepção de Ginzburg (“... centenas de girassóis que a lente do passado tornava imensos, onde se viu tanta flor apontando em uníssono para mim...”), mas também como possibilidade aberta de recomposição estética do passado, sob a ótica do presente histórico, como aventura de heróis problemáticos em busca de uma utópica reconciliação com o seu mundo.

Em *Comissão das lágrimas* (2011), nesse sentido, não se pode perder de vista como a esquizofrênica memória e imaginação de Cristina, exacerbadamente, metaforiza tudo: as folhas das árvores, a arquitetura, os móveis, os objetos, os animais, os torturados, os cadáveres, os transeuntes, os vizinhos, os familiares etc, transformando-os todos em vozes, em fragmentos discursivos a falar dentro de seu discurso multifacetado, como uma enunciação do mundo. Tudo discursa nela, na forma de fragmentos narrativos díspares e conflituosos, compondo, desta maneira, uma historiografia, uma geografia, uma psicologia e uma sociologia fragmentárias que, por sua vez, metaforizam, exatamente, as identidades e o

pertencimento da mestiça Cristina, que simboliza, por sua vez, as identidades e o pertencimento de todos os portugueses, angolanos e mestiços.

Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras (...) há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me, isto em criança, em África, e depois, em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios

– São as vozes Cristina? (...)

Se as vozes não voltam não se escreve este livro: que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avencas falando de nós (...)
(ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 7).

Seria, entretanto, conveniente, ainda, uma análise do processo de *metaforização* aplicado aos fragmentos de tempos e espaços representados na narrativa, bem como de seus sentidos. Por exemplo, o ambiente da casa do passado, em que Cristina morou em Angola com a mãe portuguesa e com o pai angolano.

Não moravam em casa, moravam num barraco, a que faltava uma das paredes, duas casas atrás da casa, no medo que os pretos e os estrangeiros amigos dos pretos, que não gostavam do seu pai, se entendessem com os polícias que tomavam conta dele, porque toda a gente se entendia e se desentendia com toda a gente em Angola, destruíssem a casa e o levassem (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 72).

A casa era precária e, em sua precariedade não representava a segurança e a fixidez do lar, da moradia, da família. Representava, isto sim, a pobreza, a falta, o medo, a instabilidade, a abertura para a fuga, o trânsito (“... *Não moravam em casa, moravam num barraco, a que faltava uma das paredes...*”), ao mesmo tempo, que, por outro lado, funcionava como uma espécie de forte ou trincheira, guarnecida por militares a protegê-la; imagem que remete à relação dos portugueses, angolanos e mestiços com a terra angolana, tempo e lugar das guerras, tempo e lugar da precariedade da vida e das relações violentamente conflituosas (“... *toda a gente se entendia e se desentendia com toda a gente em Angola...*”), deteriorado pelo contexto da guerra civil, apesar de ser o seu lar.

Como contraste, considere-se, porém, a *metaforização* do apartamento da família de Cristina em Portugal, que não apresenta conotações muito diferentes da casa em Angola, o que se pode ler como insinuação de uma equivalência entre um tempo-espço angolano trágico das guerras e um tempo-espço português trágico do pós-guerras em África:

no apartamento de Lisboa vê-se o Tejo da marquise na condição de abrir o trinco porque os vidros opacos, quando o homem que os colocou se foi embora a mãe para o pai

– Depois deste tempo todo continuas com medo?

e o pai sem responder, pelo menos as árvores do cemitério judeu não conseguiam vê-la e portanto nem ameaças nem zangas, ficava a olhar o pai, jogando xadrez num canto, a sobressaltar-se assim que passos na escada

– O que tem o pai mãe?

e a mãe, que nunca dançou para ela derivado ao joelho

– Este joelho

a massajar dores com a bisnaga

– Manias

amparada ao corrimão do lava-loiças dado que no seu caso o soalho de graus ganhos a custo um a um e para gente liso, o joelho desfazia-se e recompunha-se sob a saia

– Manias

não dito como pelas folhas das árvores, soprados, a mãe a quem faltavam dentes

– Porque lhe faltam dentes mãe? (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, pp. 8-9).

Como a casa do passado em Angola, o apartamento em Lisboa também não se mostra como imagem de lar, de moradia, da família. Antes disso, para o pai de Cristina, metaforiza o medo (“... – *Depois deste tempo todo continuas com medo?...*”), a memória do expansionismo colonizador, da instabilidade e da insegurança (“... *no apartamento de Lisboa vê-se o Tejo da marquise na condição de abrir o trinco porque os vidros opacos...*”). O apartamento é ainda, para a mãe de Cristina, o lugar da dificuldade, lugar de risco, de perigo para todos (“... *amparada ao corrimão do lava-loiças dado que no seu caso o soalho de graus ganhos a custo um a um e para gente liso, o joelho desfazia-se e recompunha-se sob a saia...*”). Já, para Cristina, é o lugar do rastro do passado, que abriga ruínas (“... *não dito como pelas folhas das árvores, soprados, a mãe a quem faltavam dentes / – Porque lhe faltam dentes mãe? ...*”). Em outras palavras, o apartamento em Lisboa se configura como espaço e tempo da memória e do imaginário traumático das personagens, como um conjunto de ruínas, de restos e de rastros que dão voz ao passado no presente, o que se reafirma no fragmento a seguir, na voz de Cristina.

(...) todos esqueceram as pessoas de pulsos amarrados na praia menos nós, uns dias de licença na condição de tomar os comprimidos contras as manhãs difíceis, ruínas poeirentas, fragmentos miúdos, eu nos braços de uma mulher mas qual porque dúzias de vizinhas que os militares levaram, sobramos nós, em Lisboa, com o meu pai a jogar xadrez, eu, nos braços de uma mulher,

apertando um brinquedo quebrado que ao poisarem-me no chão tornei a quebrar com um ferro a fim de não chorar por perdê-lo, deixando de existir não existiu nunca e eu serena (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 21).

No mesmo caminho, o processo de *metonimização*, na *Comissão das lágrimas* (2011) aparece também de forma exacerbada.

Como n’*Os Cus de Judas* (1979) ou em *Conhecimento do Inferno* (1980), portanto, em *Comissão das lágrimas* (2011), o todo da história, do espaço, dos sujeitos, da cultura, das ideologias portuguesas é representado, invariavelmente, por suas partes, por seus fragmentos, por restos, por ruínas do passado e do imaginário, que afloram no cotidiano presente das personagens como rastros. Desse modo, pode-se tratar da *metonimização*, na obra de Lobo Antunes, como processo estilístico frequente que possibilita, sobretudo, uma representação de Portugal e da portugalidade por suas partes, por seus fragmentos, como uma *polis* e política de restos e de rastros.

Ainda uma vez, portanto, tomando o título, *Comissão das lágrimas* (2011), porém, agora, na medida da *metonimização*, pode-se dizer que o próprio evento e as memórias e imaginações fragmentadas evocadas pela *Comissão das lágrimas* constituem uma *metonimização* de Portugal, representando, especialmente, o momento de trânsito do salazarismo para a redemocratização, e *metonimização* de Angola, representando, a passagem da situação colonial para a de autonomia política e econômica, respectivamente, já que, na figuração metonímica da *Comissão das lágrimas*, se põem em conflito, de modo violento e exacerbado, o jogo político-ideológico que compreende e explica tanto a situação de transformação de Portugal, no que diz respeito a revolução dos cravos (1974), quanto a situação de autonomização de Angola, no que diz respeito à guerra de libertação (1960-1974) e à guerra civil angolana – “*querias entregar-nos aos colonialistas, aos sul-africanos, aos chineses, aos russos e não jures que não escreveste isto, não mintas, o pai da Cristina a recordar o cubículo para onde se atiravam granadas...*” –, ou seja, representa, como parte, o todo do embate econômico, político e ideológico travado entre o capitalismo e o socialismo, no período da guerra fria (1945-1991), pelo controle da economia e da política-mundo.

É o caso da fragmentação exacerbada de todas as cenas enunciadas na obra, no sentido de fazer com que funcionem como totalidade:

e o mundo, palmo a palmo, de volta, os tiros cessavam e mais travessas, mais becos, mais musseques, tapumes derrubados onde soluçavam frangos, uma cabra flutuando ao acaso ou o badalo somente, suspenso de nenhuma papada, a caminhar por ali, pessoas ocultas numa dobra de prédio, não fazendo parte do escuro, fazendo parte das casas, cada vez menos pés, respiravam ainda seguindo-o com olhos de caliça que apesar de cegos o viam

– O padre

ele que deixara de ser padre há anos, trabalhava numa ministério e no entanto, por onde ias António, no entanto nada reparem nos olhos ocos de medo, no, nos cadáveres, de bruços e marcas de catanas e balas, porquê quase todos os cadáveres de bruços, em que sítio andam as caras, no badalo que parecia voltar sumindo-se de novo, apesar das explosões o sonzinho perpétuo, ora à esquerda, ora à direita, à medida que o jipe avançava trazendo ossos à luz, no seminário acordavam os alunos com um badalo assim (...) (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 23).

No trecho, extraído do segundo capítulo, encontra-se uma síntese de todos os movimentos da guerra em Angola (“... e o mundo, palmo a palmo, de volta, os tiros cessavam e mais travessas, mais becos, mais musseques...”), em uma espécie de gradação que representa, a instauração da guerra de libertação, desde o contexto global da guerra fria até o cotidiano da guerra, assim como os seus resultados desastrosos:

tapumes derrubados onde soluçavam frangos, uma cabra flutuando ao acaso ou o badalo somente, suspenso de nenhuma papada, a caminhar por ali, pessoas ocultas numa dobra de prédio, não fazendo parte do escuro, fazendo parte das casas, cada vez menos pés, respiravam ainda seguindo-o com olhos de caliça que apesar de cegos o viam (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 23).

Repare-se, ainda, na figuração quase humorística das mobilizações ideológicas da guerra que, ora eram conduzidas pela esquerda, ora conduzidas pela direita, “badalo” ideológico que acordava os estudantes nos seminários lusos e angolanos, a influência sobre António, o pai de Cristina, tal como sobre a totalidade dos portugueses e angolanos:

(...) no badalo que parecia voltar sumindo-se de novo, apesar das explosões o sonzinho perpétuo, ora à esquerda, ora à direita, à medida que o jipe avançava trazendo ossos à luz, no seminário acordavam os alunos com um badalo assim (ANTUNES, *Comissão das lágrimas*, 2011, p. 23).

É neste sentido, pois, que, por conta dos diversos processos estético-discursivos mobilizados na narrativa, por conta da dinâmica relação de homologias formais que estes processos estabelecem entre a forma do romance e a forma da realidade portuguesa e

angolana na colonialidade pós-colonial e por conta da poética antunesiana do *realismo formal*, da vocação histórico-geográfica e da preocupação identitária, que *Comissão das lágrimas* (2011) se apresenta ao leitor, como uma narrativa de inquérito literário sobre a paisagem da colonialidade, destacadamente, sobre a paisagem da guerra em África (1961-1974), da guerra civil em Angola (1975-2002) e da relação destes eventos com o cotidiano português depois das guerras coloniais; e, ainda mais especialmente, se apresenta como figuração de uma memória e de um imaginário, traumáticos destes eventos e de suas determinações na redefinição das identidades e do pertencimento africanos e lusos, no tempo pós-colonial da colonialidade, assumindo, desta maneira, a forma de um desenredo, de uma estrutura dinâmica que configura uma *polis* e política de restos e de rastros, a partir de uma poética de homologias formais, que define, de modo estrito, a natureza do romance antunesiano e a própria natureza do romance histórico português contemporâneo.

V. PORTUGAL DE LOBO ANTUNES: UMA TERRA EM TRÂNSITO

Na análise compreensiva e explicativa deste trabalho, considerando a teoria estética da forma, a partir da perspectiva materialista histórica e do estruturalismo genético (HEGEL, 1835; MARX, 1932; GOLDMANN, 1972), chegou-se a uma definição da forma como uma estrutura dinâmica constitutiva do comportamento humano e, nesse sentido, como uma construção e como um fenômeno histórico contraditório e particularizado da forma geral da realidade humana.

Considerando, portanto, no bojo desta teoria, as formas da narrativa e o romance como uma destas formas imbricadas no comportamento humano e, deste modo, também como um fenômeno histórico contraditório e particularizado da forma geral da narrativa humana; aceitando, pois, o romance como uma forma histórica, e desse modo, o ser histórico como constitutivo da natureza de todo romance que, neste sentido, pode ter, não somente a sua gênese, mas também a sua trajetória no tempo, compreendidas e explicadas pelas homologias formais que se estabelecem entre a estrutura dinâmica da narrativa estética e a estrutura dinâmica da realidade burguesa (LUKÁCS, 2011/1.ed.1955; GOLDMANN, 1972; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2007; EAGLETON, 2006; WATT, 2010); enfim, considerando todas estas premissas, o presente trabalho analisou a itinerância da poética de

António Lobo Antunes e a sua contribuição para a construção, para o estabelecimento e para o desenvolvimento de uma forma contemporânea para o romance histórico português que, dialeticamente, se constitui, desde suas origens no século XIX, por meio de homologias formais que estabelece com as temporalidades, com as espacialidades e com o tecido social da colonialidade portuguesa (BRAUDEL, 2009; WALLERSTEIN, 2003; SANTOS, 2003; SANTOS, 2008; GROSGOUEL, 2008; QUIJANO, 2002).

Tomando, pois, esta colonialidade, como circunstância histórica, geográfica, econômica, política, discursiva e ideológica de construção da economia mundo capitalista, configuradora, portanto, da memória e do imaginário colonial e pós-colonial português, sobretudo, da memória e do imaginário português contemporâneo; tomando, pois, a colonialidade como situação fronteira, como berço originário e como contexto dos discursos sociais portugueses contemporâneos sobre suas identidades e seu pertencimento, como condição infraestrutural e superestrutural da conformação de tais discursos; enfim, tomando estas circunstâncias como pontos de partida de análise de uma realidade histórica, geográfica e sociocultural, procurou-se, neste trabalho, demonstrar como a colonialidade pós-colonial, apreciada em sua peculiaridade portuguesa, se impôs como circunstância determinante no engendramento da forma do romance histórico português contemporâneo, assumindo-se esta forma narrativa estética, como ideia e como fenômeno histórico contraditório e particularizado da forma geral da narrativa humana (LUKÁCS, 2011, 1. ed. 1955; GOLDMANN, 1972).

Nesse sentido, considerando a circunstância contemporânea da colonialidade, que redesenhou a memória e o imaginário portugueses contemporâneos, como uma espécie de temporalidade e espacialidade de trânsito, somente compreendida e explicada como um entretempo e um entre-lugar⁵¹ – colocada no limite, pois, entre o passado colonial e o presente pós-colonial, entre as terras de Europa e as terras de África, América e Ásia, entre as identidades discursivas, culturais e ideológicas do Próspero colonizador europeu e as identidades discursivas, culturais e ideológicas do Caliban colonizado africano, americano e asiático –, buscou-se uma explicação de como o romance histórico português contemporâneo se definiu, formalmente, como narrativa estética de fronteira, supondo, em seu engendramento, a *hibridização* e o *tensionamento* de espacialidades, temporalidades e

51 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez, 2013.
LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

subjetividades díspares, em franca homologia formal com a realidade de fronteira e de trânsito da colonialidade pós-colonial.

Analisou-se, pois, a itinerância da voz narrativa de António Lobo Antunes e o seu empenho na atualização da forma do romance histórico, em Portugal, no tempo e no espaço da colonialidade (WALLERSTEIN, 1983; QUIJANO, 2002; BRAUDEL, 2009; GROSGOUEL, 2008), buscando a demonstração de como o autor deu contornos modernos e contemporâneos à forma do romance histórico e como ampliou os sentidos originais do gênero, em sua vocação para a problematização das identidades e do pertencimento lusos.

Para constituir tal compreensão, tomou-se, portanto, a colonialidade como circunstância histórica e geográfica, econômica, política, discursiva e ideológica do mundo contemporâneo, que se impôs aos portugueses e demais europeus, como uma situação fronteiriça, como condição material e cultural primeira e como um troco histórico – econômico, político, social e cultural – dos colonizados ao empreendimento expansionista colonizador europeu, marcando, de modo contundente, a cultura e a literatura contemporânea europeias, de modo especial, a cultura e a literatura portuguesas.

Para melhor entender tais determinações dialéticas, considerou-se como a circunstância contemporânea da colonialidade posicionou, pois, Portugal, em uma espécie de tempo-espaço de trânsito, nos limites entre o passado colonial e o presente pós-colonial.

Na acepção de Gomes (1993), foi esta situação portuguesa de trânsito histórico que deu ocasião à emergência de um coro de prosadores que, nos anos que se seguiram ao 25 de abril de 1974 e à falência do império colonial, empenhou-se na construção de uma forma contemporânea para o romance português.

Considerando pois, esta proposição do ensaio *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, 1993, de Álvaro Cardoso Gomes, o presente trabalho, dentro de uma perspectiva epistemológica materialista histórica e estruturalista genética (LUKÁCS, 2011/ 1.ed. 1955; GOLDMANN, 1972; JAMESON, 2007; ANDERSON, 2007; EAGLETON, 2006; WATT, 2010) –, analisou a poética antunesiana, sobretudo, no sentido de compreender e explicar o seu engendramento como resultado da aproximação entre ficção, historiografia e geografia da colonialidade e como parte de uma demanda pela forma contemporânea do romance histórico português, ao estabelecer-se como discurso estético de fronteira, de trânsito, a propósito de discussões estético-identitárias e do pertencimento lusos,

preocupações correntes nas vozes oficiais, mitológicas e cotidianas populares portuguesas, desde as origens de Portugal e da portugalidade.

Para tanto, empreendeu-se, pois, uma análise compreensiva e explicativa pontual da gênese e da trajetória da forma assumida pelo romance de Lobo Antunes, como uma estrutura estética dinâmica e peculiar da colonialidade portuguesa, desde a trilogia inicial do autor, composta por *Memória de elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), romances que afinaram o violino estético de Antunes e estabeleceram os princípios estruturantes da trajetória de sua obra e de sua poética de homologias até a narrativa *Comissão das Lágrimas*, de 2011.

Nesse sentido, encontrou-se na análise do exercício estético de construção de Lobo Antunes, uma poética, uma filosofia estética particularmente portuguesa, sedimentada, historicamente, no *realismo formal*, na vocação histórico-geográfica e na preocupação identitária, circunscrita, portanto, por uma poética de homologias formais.

Nesse sentido, concedeu-se destaque à análise da construção dos princípios estéticos gerais mobilizados pela poética de homologias formais antunesiana, quais sejam, a figuração de paisagens estéticas em trânsito e de inquéritos sobre a história de Portugal e sobre a história das identidades e do pertencimento portugueses. Concedeu-se, ainda, destaque, a análise daqueles princípios estéticos específicos que conferiram modernidade ao discurso antunesiano, aproximando-o da estética das vanguardas históricas do início do século XX, tais como a *hibridização* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; o *tensionamento* de tempos, espaços, sujeitos, vozes e ideologias; a *alegorização* da história e do cotidiano; a *parodização* da história e do cotidiano; a *disfemismização* da história e do cotidiano; a *descrição identitária*; a *metaforização*; e a *metonimização*.

Dando concretude, pois, à poética de homologias antunesiana, estes princípios estéticos gerais e estes princípios estéticos específicos de composição modernos conferiram atualidade à tradição portuguesa do romance histórico e representam uma valiosa contribuição de Antunes na construção de uma poética para o romance histórico português contemporâneo, sob o pressuposto da relação dialética entre a forma estética do romance e a forma histórica e geográfica da realidade portuguesa contemporânea, em situação de colonialidade.

Esta compreensão e explicação do romance de Lobo Antunes, como uma forma estética da situação de colonialidade, foi corroborada pela análise minuciosa de duas obras do

autor, primeiro, o romance *As Naus*, de 1988, depois, o romance *Comissão das lágrimas*, de 2011.

Como representante do romance histórico português e como uma estrutura dinâmica parodizante da história e da geografia da colonialidade, o romance *As Naus* (1988) hibridiza e tensiona a memória e a mitologia portuguesas – aquelas que se constroem em torno da aventura histórica expansionista e mercantilista luso-europeia – com as experimentações, vivências e observações portuguesas do tempo pós-colonial da colonialidade, figurando, a partir de fragmentos dispersos e conflituosos da realidade portuguesa, uma paisagem estético-identitária que se propõe como representação de Portugal e da portugalidade.

N’*As Naus*, 1988, encontrou-se, pois, uma forma peculiarmente marcada pela poética de homologias formais do autor que, a partir de um ponto de vista paródico e disfemismizante – sustentado por tensões dialéticas estabelecidas entre elementos históricos e míticos, líricos e satíricos, épicos e trágicos, ao mesmo tempo –, e de um ponto de vista antiépico – empregado como forma e paisagem estética desmitificadora do tempo, do lugar, da sociedade, da cultura, dos discursos e das ideologias da colonialidade portuguesa –, constituiu uma verdadeira paisagem estética-identitária do trânsito da realidade contemporânea portuguesa.

Do mesmo modo, na análise do exercício estético-narrativo da obra *Comissão das lágrimas* (2011), buscou-se demonstrar como António Lobo Antunes propôs a retomada da temática do 25 de abril, da guerra em África e das suas decorrências na construção das identidades e do pertencimento portugueses e africanos, nos tempos pós-coloniais da colonialidade, por meio de um exacerbatamento de sua poética de homologias formais.

Na *Comissão das lágrimas* (2011), Antunes retrata um momento conturbado da relação entre Portugal – que se redemocratizava, após o salazarismo – e Angola – que buscava definições de sua autonomia econômica, política, social, cultural e ideológica, depois das guerras de libertação –, como uma paisagem estética identitária em trânsito.

Na obra, o estilo telegráfico e a temática corrosiva e traumática da guerra em África encontram um perfeito alinhamento na forma da narrativa que, à moda cubista e dadaísta, evidencia uma homologia formal entre a forma estética do romance e a forma não-estética da realidade geográfica, histórico-social e psicológica fragmentária da paisagem pós-colonial da colonialidade. Retrato fraturado de um mundo fraturado e em trânsito, enunciado por uma multiplicidade esquizofrênica de vozes, que conformam uma narrativa calcada, ao mesmo

tempo, na memória e na imaginação, como problematizações da portugalidade e da angolanidade contemporâneas.

Comissão das lágrimas (2011) constitui, pois, com sua forma, uma paisagem estética fragmentária, de confronto, em trânsito entre dois mundos, em que se desvelam identidades e pertencimentos portugueses e angolanos conflituosos, prudentemente, mestiçados nos fragmentos de vozes, discursos, restos e rastros do passado da protagonista Cristina.

Desse modo, tanto a partir da análise, da compreensão e da explicação da forma d'*As Naus* (1988), quanto a partir da análise, da compreensão e da explicação da forma da *Comissão das lágrimas* (2011), buscou-se evidenciar, portanto, como António Lobo Antunes estabelece sua poética de homologias formais, uma correspondência dialética permanente entre a forma estética de seu romance e as formas não-estéticas da realidade portuguesa de fronteira – situação de desagregação histórica, geográfica, social, discursiva e ideológica, posicionada entre Europa e África, entre o passado e o presente, entre o mundo colonial e o mundo pós-colonial – que, em última instância, corresponde à formulação estético-narrativa da desagregação do império colonial ultramarino e da situação de colonialidade.

Neste sentido, como enunciados de uma das vozes itinerantes do romance português contemporâneo, *As Naus* (1988) e *Comissão das lágrimas* (2011) dão corpo a uma filosofia estética que fundamenta o romance histórico português contemporâneo, a saber: o *realismo formal*, a vocação histórico-geográfica e a preocupação identitária, circunscrita por uma poética de homologias formais, que atualizou a forma do romance histórico português, ao reestilizar, reutilizar e ressignificar os experimentos estéticos das vanguardas modernistas, fazendo-os corresponder, como forma estética da narrativa burguesa – o romance –, às formas narrativas não-estéticas da colonialidade pós-colonial.

Considerando, portanto, esta situação lusitana de trânsito na economia material e simbólica do mundo capitalista ocidental contemporâneo, a partir de sua diversidade de sobreposições e de cruzamentos de tempos, espaços, perspectivas e ideologias conflituosas, pretendeu-se, por fim, uma compreensão e explicação estruturalista genética de como Lobo Antunes elabora e reelabora as relações estruturais entre os elementos de composição de sua forma narrativa – representações do tempo, do espaço, dos sujeitos (narradores e personagens), dos discursos e das ideologias –, estabelecendo-as como paisagens estéticas identitárias que, graças à sua natureza, simultaneamente, histórico-geográfica e estético-discursiva, correspondem, homologamente, à paisagem portuguesa não-estética da

colonialidade, propiciando, nesse passo, uma profunda inquirição da história de Portugal e da história de formação das identidades portuguesas, que Antunes figura, belamente, em todos os seus romances até 2011, como a história de uma terra em trânsito.

VI. REFERÊNCIAS

Fontes Primárias: Obras Literárias

ALEGRE, Manuel. *O Canto e as Armas*. Lisboa: Dom Quixote, 1967.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record; Altaya, s.d.

_____. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Globo, 2005

ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1979.

_____. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1979.

_____. *Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1980.

_____. *Explicação dos Pássaros*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1981.

_____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

_____. *Auto dos Danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____. *As Naus*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 1988.

_____. *Tratado das Paixões da Alma*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

_____. *A Ordem Natural das Coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (1. ed. 1992)

_____. *A Morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____. *Manual dos Inquisidores*. Lisboa, Dom Quixote, 1996.

_____. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (1. ed. 1997).

_____. *Exortação aos Crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. (1.ed. 1999).

_____. *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa, Dom Quixote, 2000.

_____. *Que Farei Quando Tudo Arde*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

- _____. *Boa Tarde às Coisas aqui em Baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *Eu Hei de Amar uma Pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- _____. *Ontem não Te Vi em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2010 (1. ed. 2006).
- _____. *O Meu Nome é Legião*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *O Arquipélago da Insônia*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 2008.
- _____. *Que Cavalos são Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 2009.
- _____. *Sóbolos Rios que Vão*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 2012 (1. ed. 2010).
- _____. *Comissão das lágrimas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, Objetiva, 2011.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. e. ed. São Paulo: FTD, 1998.
- _____. *Dom Casmurro*. Série Bom Livro. 13. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Obras Completas de Aluísio Azevedo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. Campinas: Pontes, 2000.
- BORGES, Jorge Luís. *Obra Poética*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé, 2008, pp. 395.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- FARIA, Almeida. *O Conquistador*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de Memórias Coloniais*. 7. ed. Alfragide: Caminho, 2015.
- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa. Viagens na Minha Terra*. São Paulo; Paris: Difusão Europeia; Garnier, 1969.
- GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. São Paulo: Saraiva, 1959.
- _____. *Eurico o Presbítero*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- JORGE, Lúcia. *O Dia dos Prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

- _____. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. *A Geração da Utopia*. São Paulo: LeYa, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Difel, 1986.
- _____. *Obra Poética*. v. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 135.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- QUEIRÓS, Eça. *A Ilustre Casa de Ramires*. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, s.d.
- _____. *O Primo Basílio*. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. *A Cidade e as Serras*. São Paulo: FTD, 1995.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. 8. ed. Lisboa: Europa-América, 1983.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 65. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1994.
- _____. *São Bernardo*. 49. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1989.
- REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. 28. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- _____. *Obra Completa de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- _____. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1984.
- _____. *A Jangada de Pedra*. Alfragide: Caminho, 1986.
- _____. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record; Altaya, 1996.
- VICENTE, Gil. *Obras Primas do Teatro Vicentino. Auto da barca do Inferno*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1983.

Fontes Secundárias: Crítica Literária, Crítica de Arte e Estética

ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: Um Ensaio Sobre mestiçagem E Hibridismo Cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ABDALA JR., Benjamin. *De voos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Sousa. *Memorial do Convento e Yaka: A História (Re)Visitada*. In: *Revista Do Centro De Estudos Portugueses*. Nº 3. USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 137-146.

ABREU, Márcia. *Trajectoria do romance*. Campinas: Mercado das letras, 2008.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Coimbra: Edições 70, 2012.

ALEGRE, Manuel. *Jornada de África. romance e Morte do Alferes Sebastião*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1989.

AMORIM, Cláudia Maria de. *Estilhaços da Guerra na Obra de Lobo Antunes e de Pepetela*. Tese de Doutorado Apresentada a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralic. *Capelas Imperfeitas: O Narrador na Construção da Literatura Portuguesa do Século XXI*. Tese de Doutorado Apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma Literária*. Tradução de Milton Ohata. Revista Novos Estudos. N. 77, Març. 2007, pp. 205-220.

ANTUNES, António Lobo. *Lançamento: Comissão Das lágrimas*, 03/12/2011. CulturaFNAC.pt. FNAC-Chiado. In: < <https://www.youtube.com/watch?v=nlAGUDT5W4Q> > Acesso em 13jan2015.

ARNAUT, A. P. D. *Post-modernismo no romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3.ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Eric. *Introdução Aos Estudos Literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp, 1988.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Marina Emsantiga Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEDASSE, Raimunda. *Identidade e Alteridade na Literatura Feminina*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 863-868.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIAZETO, Flávia Cristina Bandega. *História De Guerra. Uma Leitura De Crônicas De Lobo Antunes E Mia Couto*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, 2009.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *O Áspero Humor de Lobo Antunes*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2007.

BILAARDT, Cid António. *Lobo Antunes e Blanchot: O Diálogo da Impossibilidade*. Figurações da Escrita da Ficção de Lobo Antunes. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

BOLLE, Willi. *A Cidade como Escrita*. In: *Anais do 3º Congresso Abralic*. Limites. Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1992, pp. 813-822.

BORGATO, Raphael. *O Romance Moderno como Epopeia Burguesa*. O Realismo Inglês Setecentista. *Revista Odisseia*, Natal, RN, v. 3, n. 1, p. 57-73, jan.-jun. 2018.

BRIDI, Marlise Vaz. *Nova Voz da Ficção Portuguesa: Dulce Maria Cardoso*. In: *Revista Léguas & Meia*. v. 3. Feira de Santana, UEFS, 2006, p. 261-264.

BRIDI, Marlise Vaz. *Literatura e Identidade*. Cadernos de Pós-graduação em Comunicação e Letras. v. 2. São Paulo: USP/FFLCH, 2003, p. 9-14.

BRIDI, Marlise Vaz. *A Angola Mítica de Luandino Vieira*. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Cultura e Expressão Portuguesa*. v. 2. Campinas: UNICAMP, 1983, p. 111-117.

BUENO, Aparecida de Fátima; FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Helder; OLIVEIRA, Paulo Motta (Organizadores). *Literatura Portuguesa: História, Memória e Perspectivas*. v. 1. São Paulo: Alameda, 2007.

BUENO, Aparecida de Fátima. *Das Odes ao Romance: A Construção do Personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. In: VEREDAS. v. 2. Porto 1999, p. 195-211.

BUENO, Aparecida de Fátima. *Do Falso Equilíbrio à Dissolução: O Portugal em o Ano da Morte de Ricardo Reis*. In: *Revista De Letras*. São Paulo, v. 36, USP/FFLCH, 1996, p. 105-116.

BUENO, Aparecida de Fátima. *Filme Falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo*. In: CUSATI, Maria Luisa. *Portogallo E Mediterraneo*. Nápoles: IL Torcoliere, 2009, pp. 157-167.

BUENO, Aparecida de Fátima. *Agustina, entre a História e a Ficção*. In: LEÃO, Isabel Ponce de. (Organizadora). *Estudos Agostinianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009, p. 409-415.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. Coleção Literatura Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHAVES, Rita. *A Formação Do Romance Angolano: Entre Intenções E Gestos. Coleção Via Atlântica*. Volume 1. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, s.d.

CHAVES, Rita. *Pepetela: Romance e Utopia na História de Angola*. in: *Revista Via Atlântica*. Nº 2. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 216-233.

CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Organizadoras). *Literaturas Em Movimento: Híbridismo Cultural E Exercício Crítico*. São Paulo: Arte e Ciência / Via Atlântica, 2003.

CHUVA VASCO, Nuno. *Os Últimos 50 anos da Pintura e Escultura Portuguesa do Século XX*. Figueira da Foz: Chuva Vasco, 2005. In: Disponível em: <URL:<http://www.chuvavasco.com/50anos.pdf>>. Acesso em jan. de 2018.

COELHO, Haydée Ribeiro. *Na Escuta de Textos: Olhares Sobre a Cultura e a Identidade*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 4. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 140-147.

COELHO, Nelly Novaes. *O Discurso em Crise na Literatura Feminina Portuguesa*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 2. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 120-129.

CUNHA, Paulo. *Guerra Colonial E Colonialismo No Cinema Português*. In: *Revista Estudos Do Século XX – Colonialismo, Anticolonialismo E Identidades Nacionais*. Coimbra, v. 3, 2003, pp. 185-208.

CUNHA, Paulo e SALES, Michelle. *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP, 2013

DACOSTA, Fernando. *Os Retornados Mudaram Portugal*. 2. ed. Lisboa: Parsifal, 2013.

DÖBLIN, Alfred. *O Romance Histórico e Nós*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 13-36, 2006.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões Do Pós-Modernismo*. Tradução de Elisabeth Bsrbosa. São Paulo: Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 6. ed.. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e Imaginário Social*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 745-748.
- FONTENELLE, Jonathan Santos. *O Narrador António Lobo Antunes*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- FRANCISCO, Denis Leandro. *Textualidade em Negativo: A Ficção de António Lobo Antunes*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- GARMES, Helder. *Leitura Obrigatória – A Construção do Discurso da História Literária na Literatura Portuguesa do Século XIX*, de Carlos Manuel Ferreira Da Cunha. In: *Tágides: Revista De Literatura, Cultura E Arte Portuguesas*. v. 1, 2011, p. 263-270.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- GUIMARÃES, Elisa. *Fragmentação da Narrativa no Romance A Sibila*. In: *Revista Do Centro de Estudos Portugueses*. Nº 3. USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 99-106.
- GINZBURG, Jaime. *A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin*. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp.107-132.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2.ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001 (Original em Alemão, publicado em 1.ed. 1835).
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 77, p. 185-203, março de 2007.
- LEMIÉRE, Jacques. *O Cinema e a Questão de Portugal Após o 25 de Abril*. In: MENDES, João Maria (Coordenador, 2013). *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva, 2013, pp. 38-63.
- LIMA, Isabel Pires de. *Em Busca De Uma Nova Pátria: O romance De Portugal E De Angola Após A Descolonização*. In: *Revista via Atlântica*. São Paulo, USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, v. 1, 1997, pp. 128-141.

LUKÁCS, Györg. *A Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

_____. *O romance como epopeia burguesa*. In: CHASIN, J. (Organizador). *Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – Música e Literatura. Trad. Zini Antunes. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, s.d.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011. (1.ed. 1955).

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: Estudos Comparados. Coleção Via Atlântica. Volume 3*. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 2002.

MACÊDO, Tania. *A Representação Literária de Luanda – Uma Ponte Entre Angola, Brasil e Portugal*. in: *Revista Via Atlântica*. v. 1. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1997, pp. 116-127.

MACÊDO, Tania. *Visões do Mar na Literatura Angolana Contemporânea*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 3. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1997, pp. 48-57.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Capelas Imperfeitas: Configurações Literárias da Identidade Portuguesa*. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (Organizadores). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento. Capítulo VIII, 2001, pp. 307-347.

MAIA, Rita Maria de Abreu. *Os Murmúrios de um Narrador, Sob Olhares Estrangeiros... Uma Leitura de A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge*. in: *Anais do 3º Congresso Abralic. Limites*. Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1992, pp. 587-594.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico de Alexandre Herculano*. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, vol. 9, p. 97-118, 1992.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo de Letras, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. *Anos Noventa: Breve Roteiro da Novíssima Poesia Portuguesa*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 3. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 224-237.

MARTINS, A. A. de P. *A Literatura Portuguesa Contemporânea Enquanto Descoberta da Memória da Nação*. In: *Actas do Congresso Os Descobrimentos Portugueses nas Rotas da Memória*. Universidade Católica, Viseu, 1999.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3ª ed. rev. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O Método Formal nos Estudos Literários*. Introdução Crítica a uma Poética Sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, Cláudio José de Almeida Melo. *História Social, Discurso e Política no romance histórico Contemporâneo de Língua Portuguesa*: Leminsk, Lobo Antunes e Pepetela. Tese de Doutorado apresentado à Universidade Estadual Paulista – Assis, 2005.

MELO, João de. *Autópsia de um Mar em Ruínas*. 7. ed. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1984.

MENDONÇA, Fernando. *O romance Português Contemporâneo*. Assis: FFCLA, 1996.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

MILLER, Seumas et FREADMAN, Richard. *Re-pensando a Teoria: Uma Crítica da Teoria Literária Contemporânea*. Tradução de Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORETTI, Franco. *Atlas Do Romance Europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, Franco (Organizador). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NAVAS, Diana. *Figurações da Escrita: Estratégia Metaficcionais Na Produção Romanesca De António Lobo Antunes*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2012.

NOA, Francisco. *Literatura Colonial em Moçambique*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 3. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1997, pp. 58-69.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Cartografia de Muitos Embates: A Ascensão do romance em Portugal*. FLOEMA (UESB), v. VII/9, 2011, p. 100-110.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *A Ascensão do Romance em Português: Para Além das Histórias Literárias Nacionais*. In: *Veredas: Revista Da Associação Internacional De Lusitanistas*. v. 10. Santiago da Compostela, Veredas, 2008, p. 173-181.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Naufrações do Império: poéticas de um mar não mais português*. in: *Revista Via Atlântica*. v. 6. São Paulo, USP – FFLCH/DLCV, 2004, p. 147-156.

PAVÃO, Suzana. *25 de Abril, O Momento da Ruptura, Visto em Jornada de África de Manuel Alegre e A Geração da Utopia de Pepetela*. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Nº 2. Dossiê: IV Encontro De ECLLP. USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 107-112.

PINA, Álvaro. *Realismo e História*. Lisboa: Livros Horizonte, s.d.

POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. Tradução de Ana Luíza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PUGA, Rogério Manuel. *O Essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2006.

REIS, Carlos. *Da literariedade em Gaibéus*. In: *Colóquio-Letras*, nº 58, p. 33-38, novembro 1979.

_____. *De Garrett a Eça: razões da história*. In: *Literatura e História: Actas do colóquio internacional*. Porto: 2004, vol. II, p. 177-189.

_____. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2010.

REGO, Andréia Régia Nogueira do. *O Quebra-Cabeça Sobre Escombros: O Discurso Literário e o Discurso Autoritário em António Lobo Antunes*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade do Estado de São Paulo – SJRP, 2009.

REVERBEL, Olga. *Teatro: uma síntese em atos e cenas*. Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM, 1987.).

RIBEIRO, Margarida Calafate. *África no Feminino: As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2007, pp. 13-33.

SANTILLI, Maria Aparecida Santilli. *Luso-Afro-Brasileiros: Três Pontos sobre Sete Povos e um Pano-de-Fundo Comum*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 631-636.

SANTOS, Lidia. *Do Nacional ao Heterogêneo*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 503-506.

SANTOS, Rubens Pereira dos. *O Instante Benjaminiano na Literatura*. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Nº 3. USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 21-34.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do romance: Ensaio de Genealogia e Análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

_____. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, Haidê. *A Metaficção Historiográfica no Romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2007.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. *Identidade e Subversão: O Discurso Crítico-Literário Pós-Colonial de Homi Bhabha*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 561-566.

SCRAMIN, Susana. *Dialética do Passado: Memória e Antecipação*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 973-974.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória E Literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SIMÕES, Maria de Lurdes Netto. *A Ficção que Re-escreve a História da Fase de Recrudescimento da Ditadura Portuguesa*. In: *Anais do 3º Congresso Abralic*. Limites. Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1992, pp. 253-256.

SOARES, Vera Lúcia. *Reescrevendo o Passado Histórico: Um Projeto Paradoxal*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 1035-1038.

TAVARES, Ana Paula. *Cinquenta Anos de Literatura Angolana*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 3. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 124-131.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A Guerra Colonial e o Romance Português: Agonia e Catarse*. Lisboa: Notícias, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. 16. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa Sobre Narrativas: Uma Interpretação do Romance e da Modernidade (Com uma Leitura da Obra de António Lobo Antunes)*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Campinas, 2009.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: A Construção do Processo de Identidade Nacional nas Obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 2. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 90-97.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Inglês: Ensaios Técnicos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild e FAPESP, 2007.

VECCHI, Roberto e RIBEIRO, Margarida Calafate. *A Memória Poética Colonial de Portugal na África: Os Vestígios como Material de uma Construção Possível*. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 87-106.

VENTURA, Suzana Ramos. *O Romance O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago, como Paródia ao Carpe Diem*. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Nº 3. USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 99-106.

WATT, Ian. *A Ascensão do romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Críticos e Historiadores da Literatura: Pesquisando a Identidade Nacional*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 4. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 2000, pp. 18-51.

Outras Fontes: Ciências Sociais e Teorias do Discurso

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos Filosóficos. Tradução de Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Adorno*. Coleção os Pensadores. Tradução de Zeljko Loparic et alii. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AFONSO, Aniceto. *A Guerra Colonial*. In: MEDINA, João. *História Contemporânea de Portugal*. Lisboa: Amigos do Livro, 1986.

ARAÚJO, Maria Paulo nascimento e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *História, Memória e Esquecimento*: Implicações Políticas. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 79, dezembro de 2007, pp. 95-111.

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX*: Dinheiro, Poder e as Origens do Nosso Tempo. São Paulo: UNESP, 1996.

_____. *The Developmentalist Illusion: A Reconceptualization of the Semiperiphery*. In: MARTIN, W. G. *Semiperipheral States in the World Economy*. New York: Greenwood Press, 1990.

ARRIGHI, Giovanni; DRANGEL, J. *The Stratification of the World-Economy: An Exploration of the Semiperipheral Zone*. In: *Review* v. 10, 1996, 19-74.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação*: Formas e Transformações da Memória Cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Entre o Centro e a Periferia: Poder e Discurso Cultural nas Zonas de Contato*. In: *Anais do 3º Congresso Abralic*. Limites. Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1992, pp. 655-660.

BOXER, Charles. *O Império Colonial Português*. Lisboa: Edições 70, 1997.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Tradução de J. Ginzburg e Tereza C. Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva., 2011.

_____. *Civilização Material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*. v. 1, 2 e 3. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATEUS, Dalila Cabrita e MATEUS, Álvaro. *A Purga em Angola: O 27 de maio de 1977*. 7. ed. Texto, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Organizadores). *Geografia Cultural: Uma Antologia*. v.1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

CUNHA, Eneida Leal. *As Comemorações dos Descobrimentos: Figurações e Reconfigurações de Estados Nacionais*. In: *Revista Via Atlântica*. Nº 3. São Paulo: USP – FFLCH/DLCV, 1999, pp. 170-181.

DAIYUN, Yue. *Discourse and Differences*. In: *Anais do 3º Congresso Abralic*. Limites. Niterói, EDUSP/ABRALIC, 1992, pp. 839-844.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

GOLDMANN, Lucien. *Dialéctica e Ciências Humanas I*. Tradução de João Arsênio Nunes. São Paulo: Presença, 1972.

_____. *Dialéctica e Ciências Humanas II*. Tradução de Margarida Garrido e José Vasconcelos Esteves. São Paulo: Presença, 1973.

GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março 2008, pp. 115-147.

HARVEY, David. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1930*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidl de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *Mitologia da saudade, Seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Cia. das Letras, 1978.

_____. *A Nau De Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. v. 3. 3. ed. Lisboa: Palas Editores, 1986.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. Tradução de José Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004. (Original em Alemão, escrito em 1844, publicação na URSS, 1.ed. 1932).

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. Coleção Teoria. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1971.

MEDEIROS, Paulo. *Apontamentos para Conceptualizar uma Europa Pós-colonial*. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Organizadora). *Portugal não é um País Pequeno: Contar o Império na Pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006, pp. 239-256.

MENESES, Maria Paula et GOMES, Catarina. *Regressos? Os Retornados na (Des)Colonização*. In: MENESES, Maria Paula et MARTINS, Bruno Sena (Orgs.). *As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais*. Alianças Secretas. Mapas Imaginados. Coimbra: Almedina, 2013.

MIRANDA, Wander Melo. *Memória e Nação*. In: *Anais do 4º Congresso Abralic*. Limites. São Paulo, ABRALIC, 1994, pp. 1055-1060.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia*. Tradução de Dina Lida Kinoshita. In: *Revista Novos Rumos*, ano 17, N. 17, Maio, 2002.

RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (Organizadores). *Entre Ser e Estar*. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade. Porto: Afrontamento, 2002.

ROSAS, Fernando. *Estado Novo, Império e Ideologia Imperial*. In: *Revista de História das Ideias*, Lisboa, v. 17, 1995.

ROSENDAHL, Zeny et CORRÊA, Roberto Lobato (Organizadores). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

_____. *Paisagem, Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

_____. *Economia, Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *A Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política*. v. 4. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Maria Siqueira. *A Percepção do Outro: A Noção de Historiografia em Teses dos Cursos de Letras*. In: *Anais do Seta*, Nº 4, 2010, p. 754-768.

SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização: Do Pensamento Único à Consciência Universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TELO, António José. *História Contemporânea de Portugal*. Do 25 de Abril à Actualidade. v. 1. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

_____. *As Guerras de África e a Mudança nos Apoios Internacionais de Portugal*. In: VARGUES, Isabel Nobre (Coordenadora). *Do Estado Novo ao 25 de Abril*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1994. pp. 347-370.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Capitalist World-economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.